

Российская Академия Наук
Институт философии

ЭСТЕТИКА
ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ВСЕГДА

Выпуск 7

Москва
2014

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. 7 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред.: В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2014. – 211 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0269-0.

Очередной выпуск сборника исследовательской группы «Постнеклассическая эстетика» содержит разделы «История эстетики», «Актуальные проблемы», «Живая эстетика», «Материалы к Лексикону “Постнеклассическая эстетика”». В первом разделе анализируются мало изученные аспекты эстетики французского символизма. Статьи второго раздела посвящены кардинальным проблемам эстетики – метафизике эстетического опыта, эстетическим аспектам мифа, символа, соотношению эстетики и эпистемологии. В разделе «Живая эстетика» анализируется один из существенных аспектов эстетического опыта – событие эстетического путешествия. Лексиконный раздел содержит статью о стрит-арте.

ISBN 978-5-9540-0269-0

© Коллектив авторов, 2014
© Институт философии РАН, 2014

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Н.Б. Маньковская

Слепые в ожидании Годо. Символистская эстетика Мориса Метерлинка

Пасмурные дни бывают только в нас самих.
Все существенное и неисчерпаемое таится в невидимом.

Морис Метерлинк

Тема несказанного, незримого, и, шире, проблематика молчания в искусстве как переполненности смыслами, а не их отсутствия, прошла через всю историю мировой художественной культуры, однако в последнее столетие приобрела особую актуальность. Это в немалой степени связано с появлением технических искусств, таких как фотография и кинематограф, а в XXI в. – с использованием новых цифровых технологий в художественной сфере, особенно связанных с 3D, гипертрафирующих визуально-фактурную, неонатралистическую составляющую зрелища. В этом контексте исследование тех эстетических концепций и художественных произведений, в которых внимание акцентировано на собственно художественной, символической, метафорической специфике невидимого и его соотношении с видимым, представляет несомненный научный интерес.

Именно этой проблематикой были пронизаны эстетические искания Мориса Метерлинка, исследовавшего духовную сферу искусства. В его собственном драматургическом, поэтическом, философско-эстетическом творчестве, как и в произведениях тех авторов, которые вызывали у него повышенный интерес, превалирует поэтический тип и стиль мышления. Художественный замысел той или иной пьесы раскрывается им через конфликт между интуицией и рассудком как частным случаем противоречия между сверхчувственной реальностью (миром невидимым) и эмпирической действительностью (миром видимым). Метерлинк сосредоточен на планах выражения и содержания в искусстве, его символических и стилистических аспектах. Делая акцент на присутствии

мира незримого, потаенного, молчаливого как сущностного для человеческой души, он вместе с тем ищет и находит пути синтеза двух миров – невидимого, духовного и видимого, земного – как в теоретическом плане, так и в художественной практике.

Морис Полидор Мари Бернар Метерлинка (1862–1949) родился в Генте в состоятельной семье (его отец был нотариусом). В этой фламандской части Бельгии в доме говорили на французском языке – на нем и было написано впоследствии большинство произведений Метерлинка. В 23-летнем возрасте он окончил юридический факультет Гентского университета и получил право заниматься адвокатской практикой. Но еще за два года до этого в журнале «*Jeune Belgique*» было опубликовано его первое стихотворение. Европейскую же, а затем и мировую известность Метерлинка как драматургу и литератору приносят его символистские произведения – пьесы «Слепые», «Пелеас и Мелисанда», «Там, внутри», «Монна Ванна», театральные сказки «Принцесса Мален» (в один из августовских дней 1890 г. он проснулся знаменитым благодаря хвалебному отзыву Октава Мирбо об этой пьесе в «*Фигаро*»), «Синяя птица», поэтические сборники «Теплицы», «Двенадцать песен», «Пятнадцать песен». В 1911 г. он удостоивается Нобелевской премии по литературе «за многостороннюю литературную деятельность и особенно его драматические произведения, отличающиеся богатством воображения и поэтической фантазией».

Метерлинка-драматург принадлежит к плеяде создателей «новой драмы» конца XIX в. – Г.Ибсена, А.Стриндберга, Г.Гауптмана, А.Чехова, концептуально обновивших театр своего времени. Он – провозвестник нового символистского театра, «театра души» с его идеями возвышенного (ассоциирующегося с божественным началом, духовностью, но также и с судьбой, роком, смертью), трагического в повседневной жизни, статичности театрального действия (неподвижные пассивные персонажи, замена актеров марионетками), драматургией молчания, намеков и недомолвок (сцены между видимыми зрителям героями и незримыми персонажами у него не редкость). Его пьеса «Пелеас и Мелисанда» (1892) – одна из признанных вершин театрального символизма. Главные темы последнего – поиски смысла жизни и смерти, максималистское стремление к идеалу, совершенству, превратности любви и духовная сущ-

ность счастья. В своем поэтическом творчестве Метерлинк, резко дистанцирующийся, как и другие символисты, от литературных условностей натуралистов и парнасцев – приверженец верлибра, символизации, аллегоризма и метафорики в духе средневековой иконографии, живописи Брейгеля и Босха:

О, теплица посреди лесов,
И твои навеки замкнутые двери,
И все то, что под твоим таится сводом,
И в моей душе – твоим подобье.

Мысли голодающей принцессы;
Скука моряка среди пустыни;
Звуки медных труб под окнами неизлечимых.

Отыщите уголь самый теплый.
Будто жница в обморок упала;
На дворе больничном почтальоны;
А вдали идет охотник на лосей,
Вдруг ставший братом милосердия.

Рассмотрите их при лунном свете.
О, никто не на своем там месте.
Сумасшедшая перед судом;
На канале распустивший паруса корабль военный;
Стая птиц ночных на стеблях лилий;
В полдень похоронный звон
(Там, под этими колоколами);
На лугу ночлег больных;
В полдень солнечный эфира запах.
Боже, Боже, о, когдаждемся мы в теплице
Ветра, снега и дождя!

М.Метерлинк. «Теплица»¹

Этим наиболее известным сторонам его творчества посвящен ряд исследований как отечественных, так и зарубежных ученых², в той или иной мере затрагивающих, в том числе, и философию искусства Метерлинка. Вместе с тем целостный корпус его философско-эстетических трудов, пронизанных духом символизма (книги «Сокровище смиренных», «Мудрость и судьба», предисловия к «Макбету» Шекспира и «Аннабелле» Д.Форда, размышления о поэзии Ж.Лафорга), еще не являлся объектом специального рассмотрения.

Решающую роль в жизни и творчестве Метерлинка имел его переезд в Париж (1896 г.; во Франции он прожил до конца своих дней, за исключением пребывания в 1940–1947 гг. в США; скончался Метерлинка в Ницце, в резиденции Орламонд, построенной по его собственному фантазийно-феерическому проекту). Здесь он сблизился с французскими символистами, особенно Стефаном Малларме и Вилье де Лиль-Аданом, оказавшими на него огромное влияние. Под их воздействием он приобретает не к французскому рационализму, а к немецкому идеализму – философии Шеллинга, Гегеля, Шлегеля, Шопенгауэра, к непосредственным предтечам символизма – Новалису, йенским романтикам. Одновременно возникает увлечение идеями Рюисбрека Удивительного, фламандского мистика XIV в. (Метерлинка переводит его труды); в дальнейшем его интерес к мистике и оккультизму будет только нарастать. Его салон на вилле Дюпон (он держит его совместно с певицей Жоржеттой Леблан) охотно посещают О.Уайльд, П.Фор, К.Сен-Санс, А.Франс, О.Роден.

В этой творческой атмосфере кристаллизуются его собственные оригинальные философско-эстетические и художественные воззрения, легшие в основу эстетики символизма. Главные из волнующих Метерлинка в этой сфере проблем – метафизика искусства и ее философско-эстетические ипостаси: молчание, незримое, судьба, внешнее и внутреннее, безумие, мистический экстаз; сущность художественного образа, символа и символизации в искусстве; эстетические категории прекрасного и возвышенного, трагического и комического; эстетический идеал; природа художественной новизны; соотношение эстетики и этики. Существенное внимание Метерлинка уделял художественно-эстетическим аспектам театрального искусства, связанным с творческим кредо драматурга, его мастерством. В не меньшей мере занимала его сила воздействия искусства и связанные с ней вопросы эстетического восприятия, сопереживания, художественной герменевтики. Общим же пафосом его философско-эстетических исканий было упование на наступление эры великой духовности и высокую миссию в ее приближении художника-теурга – в этом отношении у Метерлинка, который шел своим собственным путем, немало общего с идеями Поля Клоделя, не говоря уже о представителях русской

теургической эстетики³. В своих опозитизированных раздумьях о будущем художественной культуры Метерлинк нередко выступает учителем жизни и, подобно описываемым им пчелам («Жизнь пчел», 1901), собирает мёд надежд.

Системообразующей в эстетике Метерлинка является его концепция *символа*. Это то ядро, вокруг которого вращается весь сонм занимающих его философских и художественных проблем. Он усматривает две разновидности символизма – умозрительную, преднамеренную, и бессознательную. Первая основана на мыслительной абстракции, что роднит ее с аллегорией. Вторая же превосходит замысел художника, возникает помимо его воли, а порой и вопреки ей – таковы все гениальные творения человеческого духа.

Подлинно художественное произведение, по убеждению Метерлинка, всегда символично: без символа нет произведения искусства; «символ – одна из сил природы; человеческий разум не в состоянии сопротивляться его законам»⁴, утверждает он в интервью Ж.Юре для его «Анкеты о литературной эволюции». Подлинный символ создается художником внесознательно, без его волевого усилия; он расцветает, подобно цветку, от избытка жизненных сил, самопроизвольно вырастает из кораллового ложа поэтического образа, свидетельствуя о плодотворной жизненности искусства, его связи с мирозданием в целом. Возвышенность символа адекватна его человечности. С ним же связано и *прекрасное* – внутренняя *красота* как главная и единственная пища человеческой души, воспринимаемая бессознательно: «Красота – вот единственный язык наших душ»; «из всего, что мы видим, она одна (красота) действительно существует»⁵. К основным элементам высокой поэзии Метерлинк относит красоту словесную, страстное наблюдение и изображение природы и человеческих чувств и, главное, ту особую атмосферу, которая создается благодаря идее поэта о неизвестном, той тайне, что управляет судьбами. А тремя «верховными действующими лицами» на театре считает бессознательную идею о Вселенной, неистощимую идею красоты и окутывающую их тайну⁶.

Если же произведение изначально задумано в качестве символа, оно не может стать ничем иным, кроме аллегии. Нарочитый, рационально обдуманый символ не способен наполниться творческой энергией, страстью самой жизни, ее глубинной и сущност-

ной истиной. Квинтэссенция последней для Метерлинка, как и для других французских символистов – *суггестия*, являющаяся сутью художественного творчества.

Художественность, символизация, суггестия, идеализация, одухотворенность как главные признаки подлинного искусства, стилизованные поэтические обобщения, лаконизм фабулы – вот та основа, на которой Метерлинка создает свой поэтический мир и выработывает художественно-эстетические принципы, ставшие для эстетики символизма базовыми.

В этом ракурсе Метерлинка придает повышенное значение *художественной новизне*, «красоте неизвестного». Он задается риторическим вопросом: «Один ли ты из тех, которые создают или которые повторяют названия? Какие новые предметы видел ты в свете их красоты и истины, или же в свете какой новой красоты и новой истины видел ты предметы, раньше тебя не виданные другими?»⁷. Согласно его творческому кредо видеть вещи по-новому, не так, как другие, значит видеть их лучше, чем другие. Тот, кто, увидев новое, сумел открыть и всем остальным пейзажи, образы и чувства, отличные от ставших привычными, сумел главное для художника – узрел «улыбку души». Высшая поэзия для него – царство неожиданного, «как осколки звезд, мелькающие в небе»⁸.

Все творчество Метерлинка-драматурга подчинено идее о том, что на сцене должны зажечь своей жизнью не ходульные персонажи, а живые люди – посланцы непостижимой для самого автора глубинной, сущностной истины, в которую следует молчаливо вслушиваться.

...Именно молчаливо. Тема *молчания* в искусстве как метафизическая проблема, тесно связанная с пониманием символа в качестве внерационального, бессознательного, интуитивного порождения души художника – одна из важнейших в эстетической концепции Метерлинка. Он предпосылает своему философскому труду «Сокровище смиренных» (1896), своеобразному евангелию символизма, эпиграф из Томаса Карлейля: «Silence and Secrecy» («Молчание и тайна»); как полагал британский философ и писатель, страна без молчаливых – это лес без корней, весь сплетенный из листьев и ветвей, который должен исчезнуть. Размышляя над этой метафорой, Метерлинка замечает, что молчание у Карлейля – фактическое. Истинное же молчание, как основа внутренней

жизни человека, открывает двери вечности; оно восходит из бездн жизни, из глубин красоты и ужаса. Это убежище души, в котором она свободно владеет собой, прозревает истинный свет, высшую правду: «Молчание – солнце любви, и на этом солнце вызревают плоды нашей души»⁹; это та стихия, в которой образуются великие дела. В этом контексте он ссылается на индийскую поговорку, согласно которой нужно отыскивать цветок, который должен распуститься в молчании, следующем за грозой, но не раньше.

Как же соотносятся у Метерлинка-литератора молчание и слово? Слово могущественно, но есть нечто более властное. Это молчание, которое мыслится им как порождение вечности, тогда как слово – дитя времени. Молчание – это те сумерки, в которых скрыты идеи: сквозь них просвечивает невидимое. И если слова сходны, образуя «бесполезный шум внешнего мира», то молчание всегда различно. Не всегда слово, продолжает он, есть искусство скрывать свои мысли; часто это – искусство заглушать и подавлять их, так что скрывать уже больше нечего: «Все, выраженное в словах, странным образом утрачивает свою значительность. Нам кажется, что мы достигли дна пучины, но едва мы всплываем на поверхность, как видим, что капля воды, сверкающая на конце наших бледных пальцев, не напоминает более моря, откуда она взята. Мы думаем, что открыли грот, полный драгоценных камней; но когда мы достигаем света, в наших руках оказываются только фальшивые камни и куски стекла; а между тем сокровище неизменно сверкает во мраке»¹⁰. Слово – серебро, молчание – золото: «Пчелы работают только во мраке, мысль работает только в молчании, добродетель – в безвестности...»¹¹ Истинное, глубинное общение между людьми происходит на невербальном и невербализуемом уровне. Подобно тому, как номер и ярлык не способны объяснить художественную суть картины Мемлинга, слово не позволяет постичь душу другого человека. Более того: «Мы обмениваемся словами лишь в те часы, когда не живем, в те мгновения, когда не желаем замечать наших братьев, когда чувствуем себя далеко от истинно-сущего. Стоит заговорить, как какой-то голос предостерегает нас, что божественные врата уже закрылись где-то. <...> ...ибо сказанное проходит, молчание же, если оно хотя бы одно мгновение было действенным, не исчезнет никогда. Истинная жизнь, единственная, оставляющая какой-либо след, соткана из молчания»¹².

Многочисленные паузы и зоны молчания в пьесах Метерлинка позволяют подрасти чувствам персонажей и зрителей, апеллируют к интуиции, глубинному слою психики реципиентов, а не к их рассудку. Молчание для его героев судьбоносно, в нем просвечивают подлинные движения души, связанные с великими тайнами бытия – любовью, смертью и судьбой. Персонажи его пьес нередко рассуждают о том, что «человек никогда не говорит того, что ему хочется высказать»¹³; «слова говорят одно, а душа идет по совсем другому пути»¹⁴; «мы ждем, чтобы заговорило молчание»¹⁵. Значительность молчания в том, что лишь оно таинственным образом способно соединить души, поведать об истинной любви: «А чтобы познать то, что истинно существует, нужно воспитывать между людьми молчание, ибо только в молчании распускаются неожиданные и вечные цветы, меняющие форму и окраску согласно душе, близ которой мы находимся. Души вынашиваются в молчании, как золото и серебро в чистой воде, и произносимые нами слова имеют смысл только благодаря молчанию, в котором они плавают. <...> Не молчание ли определяет и создает аромат любви? Любовь, лишённая молчания, не имела бы своего вечного благоухания. Кто из нас не знал этих безмолвных минут, которые разъединяют уста, чтобы соединить души»¹⁶.

Метерлинка ценит в театральном искусстве красоту, величие и значительность скромного каждодневного существования героев, окутанного молчаливым, невидимым божественным присутствием – здесь, рядом, в их жилище. Он восхищается «Властью тьмы» Л.Н.Толстого, сумевшего показать на фоне обыденной мещанской обстановки ужасные тайны человеческой судьбы, игру высших сил. Его волнуют бытийственные проблемы, связанные с положением человека во вселенной, а не его страсти, психология, чувства. Главное на театре, подчеркивает он, – истинное существование человека, его сильная и безмолвная внутренняя жизнь, самосознание в тишине сумерек, которое надо сделать видимым, а не демонстративные буйства, «громкие, неискренние крики страстей, романтические преувеличения»: «Поэт прибавляет к обыденной жизни нечто такое, что составляет тайну поэтов, и вдруг жизнь является нам в своем чудесном величии, в своей покорности неведомым силам, в своих отношениях никогда не прекращающихся и в своей торжественной скорби. Химик вливает несколько таинственных

капель в сосуд, который, по-видимому, наполнен чистой водой; и тотчас до краев подымается целый мир кристаллов и открывает нам то, что таил в себе этот сосуд, где наш несовершенный взор не мог ничего различить»¹⁷. Психологический абрис пьесы образует лишь тонкие стенки сосуда, содержащего чистую воду; вода же эта – не что иное, как обыкновенная жизнь, куда поэт опускает животворящие капли своего откровения. Красота и величие подлинной трагедии ассоциируются у бельгийского драматурга не с поступками персонажей либо сопровождающими и объясняющими действие словами, т. е. внешне-необходимым диалогом, но с теми кажущимися бесполезными «лишними» словами, которые произносятся параллельно точной и осозанной истине – именно они и составляют сущность произведения, его душу, таинственную красоту и значительность. «Можно даже утверждать, что поэма приближается к высшей красоте и истине по мере того, как в ней уничтожаются слова, объясняющие поступки, и заменяются словами, объясняющими не то, что зовется “состоянием души”, а какие-то неуловимые и непрерывные стремления души к своей красоте и своей истине»¹⁸. Бельгийского драматурга заботят законы более глубокие, чем те, которые управляют действиями и мыслями, ибо факты, по его выражению, не что иное, как ленивые бродяги и шпионы великих сил, остающихся незримыми: «В то время, когда мы шевелим почти несокрушимый камень, покрывающий эти тайны, нас окружает слишком сильный запах бездны, и слова, как и мысли, падают вокруг нас, как отравленные мухи»¹⁹. Наиболее благоприятная атмосфера для художественного творчества – сумерки, в которых скрыты идеи; они подобны животворной тени леса, сквозь которую просвечивает невидимое, но не имеют ничего общего с темнотой погребя, среди которой процветают одни темные паразиты, способной породить лишь «темное» письмо.

Метерлинк подчеркивает *внерациональный, интуитивный характер творчества*, сравнивая художника со слепым, играющим драгоценностями – ведь «разведчики разума всегда вероломны», а слова и мысли бессильны. Творческим потенциалом обладает лишь молчание как свидетель «глубокой жизни»: «...человеку невозможно не быть великим и удивительным. Мысли разума не имеют никакого значения рядом с правдой нашего существования, которое заявляет о себе в молчании...»²⁰. Наука – «сокровище уче-

ных», тогда как «сокровище смиренных», к которым принадлежат и художники, – та мудрость, что зиждется на внерациональной основе, полагает бельгийский мыслитель.

Приоритет молчания над бурным выражением эмоций наводит Метерлинка на мысли о возможности и плодотворности «неподвижного», статического театра, где актеров заменят марионетки (в изданный в 1894 г. сборник Метерлинка «Три пьесы для марионеток» вошли «Там, внутри», «Смерть Тентажиля», «Алладина и Паломид») – его героем ему представляется самоуглубленный молчаливый старик в своем кресле. Современным прообразом такого театра ему видится драматургия Ибсена, соединяющего воедино, скажем, в «Строителе Сольнесе», диалоги внешние и внутренние. Ибсеновские «сомнамбулические драмы» с их атмосферой безумия он считает художественно более плодотворными, глубокими и интересными, чем те, что сосредоточены в сфере *ratio*. В этом плане образцовой кажется ему «величаява жизнь Гамлета», у которого есть время жить, потому что он не совершает поступков, противопоставляемая буйствам Отелло – «...ибо факты не что иное, как ленивые бродяги и шпионы великих сил, остающихся незримыми»²¹. В Гамлете он видит символ истинного поэта, беспрестанно пробуждаемого от своих мечтаний ударом судьбы в спину, но в глубине души не желающего верить, что все происходящее случается «взаправду».

Эти идеи Метерлинка нашли воплощение в его драматургии. Эталонной в этом отношении представляется пьеса «Слепые» (1890) – символическая картина человеческого удела, вызывающая ассоциации с обреченностью брейгелевских «Слепых». В жуткой, таинственной атмосфере погруженного в непроглядную ночную тьму леса на берегу бушующего океана незрячие обитатели богадельни, замерзающие и голодные, обмениваются скупыми, порой бессвязными репликами в ожидании приведшего их сюда священника-поводыря. Но он уже мертв, спасения ждать неоткуда: смерть священника символизирует утрату людьми религиозного чувства (совсем в ином, сатирическом ключе тема угасания веры в Бога зазвучит позже в его антибуржуазной пьесе-памфлете «Чудо святого Антония» – 1903). Многочисленные зоны молчания в «Слепых» пронизаны страхом, безнадежностью, ощущением всеисилия смерти. Богооставленность, ужас и тягостное бесплодное ожидание,

сама тональность пьесы Метерлинка, ее метафизически-экзистенциальный смысл и даже коллизия, реплики персонажей, их будничность, но глубокий и значительный тон во многом предвосхищают абсурдистский характер «В ожидании Годо» Сэмюэля Беккета: Владимир и Эстрагон тоже не дождутся своего Godot (английское God с уменьшительным французским суффиксом) – маленького личного Бога каждого человека, который позаботится о том, кто утратил всякую надежду на заботу. Сходны даже пейзажные акценты: в финале каждого из двух актов двое бродяг будут стоять в лунном свете около дерева.

Метерлинк прозорливо замечал, что его поколение мыслителей и художников стоит на краю таинственной бездны нового пессимизма. Это предвидение нашло подтверждение в творчестве его младших современников – экзистенциалистов: влияние на них философско-эстетических идей Метерлинка весьма ощутимо. Он, по сути, предвосхитил кардинальное положение экзистенциалистской философии о том, что существование предшествует сущности: «Смерть руководит нашей жизнью, и жизнь не имеет другой цели, кроме смерти. Наша смерть – форма, в которую отлилась наша жизнь, и она же образовала наш облик. Писать портреты следовало бы только с умерших, ибо только они верны себе и на мгновение показали нам свою сущность»²²; «правда и то, что большинство людей просыпается для настоящей жизни лишь в то мгновение, когда они умирают»²³. Не мысли и мечты, а тайна смерти как «жизнь жизни», молчание и неизвестность, тревоги и печали – вот та основа, на которой возникают его символистские пьесы.

Молчание, тайна, сокровенное – вот что привлекает Метерлинка в искусстве. Он высоко ценит те современные ему музыку и живопись, которые сосредоточены не на поверхностной живописности, но на глубине, интимной значительности, духовной важности скромной каждодневной жизни. Хороший живописец, в его представлении, уже не станет изображать убийцу герцога де Гиза – ведь психология победы или убийства слишком элементарна и исключительна, она заглушает глубинные духовные побуждения людей. Как действующий драматург, Метерлинк солидаризируется с тем гипотетическим художником, который сосредоточен на простых, но емких художественных образах, рас-

ширяющих духовный мир реципиента: он покажет ему дом, затертый среди полей, дверь, открытую в конце коридора, лицо или руки во время отдыха. Именно к таким приемам прибегал в своих пьесах он сам, критикуя театр своего времени, преимущественно сосредоточенный на внешней демонстрации страстей в костюмированных спектаклях о делах давно минувших дней; такой театр представляется ему безнадежно устаревшим. Более того, он в принципе считает историческую драму неэстетичной (это относится и к его скептической оценке исторических хроник Шекспира). Его привлекает дошекспировский театр, в котором царил красота, буйная и безумная, как взволнованное море. Не без влияния эстетики Шеллинга бельгийский драматург рассуждает о бурном «океане поэзии», омывавшем в ту пору «бесформенные скалы обыденной жизни», замечая при этом, что подобные эпохи опьянения преобразили бы и очистили духовную сферу до срока, поэтому они так редки в литературе. И делает ремарку по поводу современных ему писателей, почти ничего не знающих об этом океане, «этом подлинном *Mare poetarum* нашего духовного глобуса, этом море наиболее могущественном, обширном, неисчерпаемом, какое когда-либо волновалось на нашей планете»²⁴. Хотя время подобного избытка поэтического творчества, возможно, не вернется, тем не менее оно возымело таинственное влияние на неведомую сторону совокупной души последующих поколений, которая, пройдя через эту поэзию, внесознательно переродилась, ибо, по глубокому убеждению Метерлинка, она участвует во всех событиях, которые происходят в области духа.

Свидетельство такого духовного преображения – «Макбет», созданный Шекспиром на грани легенды и истории. В «Предисловии к переводу “Макбета”» Метерлинка, по существу, излагает свое *кredo мастера драматурга*, весьма существенное для понимания его эстетической концепции в целом. Отдавая должное античным трагикам, театру Корнеля, Расина, Гёте, истинным шедевром драматического искусства Метерлинка при этом считает именно «Макбета» – ведь «нигде нельзя найти три акта, в которых трагическая сущность была бы настолько сгущена, столь мрачно пышна, столь естественно глубока, где, оставаясь по-видимому простой и обыденной, она достигла бы столь высокого, поэтического совершенства, такой точности. Нигде нельзя найти группы людей, окру-

женной свойственной ей атмосферой, которая вернее отражала бы в словах, при чтении и на сцене, свою мрачную, тайную жизнь. Вот в чем заключается великая загадка и чудо “Макбета”»²⁵.

Плодотворную новацию Шекспира, во многом определившую специфику его художественного языка, он видит в том, что автор не выступает в его трагедиях от своего имени, но выражает свои мысли устами героев, которые под угрозой потерять мгновенно дыхание, их оживляющее, должны произносить лишь слова, строго отвечающие их положению. Избежать авторского голоса, отчетливо звучащего в греческих трагедиях или у Корнелия, позволяет Шекспиру изобретенная им уловка – безумие и сомнамбулизм персонажей. Так, в «Короле Лире» «он систематически лишает своих героев разума и таким образом прорывает плотину, державшую в плену огромный лирический поток. С этой минуты он говорит свободно их устами, и красота наполняет сцену, не опасаясь, что ее сочтут неуместной»²⁶. В «Макбете» безумия нет, тон пьесы достаточно будничной, но будничность эта, по Метерлинку, является просто результатом удивительной иллюзии: ведь если в духе натуралистов перевести эту драму в условия строгой современной реальности, сразу обнаружится, что лишь весьма немногие ее фрагменты останутся правдоподобными и приемлемыми. Зато в ней слышен голос самого Шекспира: «...в искусстве драматического поэта самое существенное заключается в том, чтобы, не показывая вида, говорить устами своих героев, располагая стихи таким образом, чтобы их голоса, по-видимому, звучали на уровне обыденной жизни в то время, когда, в самом деле, они доносятся с большой высоты»²⁷.

«Пресловутую реальную жизнь», «внешнюю жизнь», Метерлинк называет событиями довольно жалкого свойства. Новаторство Шекспира он видит в том, что создатель «Макбета» незаметно переходит от внешней жизни к тайникам сознания, к жизни души, к невидимому, благодаря чему и начинается вечная жизнь героев, которую в них вдохнул поэт: «Он одаряет убийц всем, что есть самого возвышенного и великого в нем самом. И он не заблуждается, населяя их молчание такими чудесами. Он убежден, что в молчании, или, вернее, в молчаливых мыслях и чувствах последнего из людей скрыто больше тайн, чем это могли бы выразить поэты, даже одаренные гением»²⁸. Шекспир не дает в «Макбете» психоло-

гических объяснений, не вдается в нравственные размышления, и тем не менее, как подчеркивает Метерлинка, драма эта вся окутана и проникнута мрачной и величавой красотой, таинственным и как будто с незапамятных времен унаследованным благородством, величием не героическим или сверхчеловеческим, но более древним и глубоким, чем то, которое известно людям конца XIX в. – они «поднимаются среди слов, как жертвенный дым, исходящий из самих источников жизни»²⁹.

Анализ художественных достоинств «Макбета» способствует выработке Метерлинком собственной концепции *трагического в искусстве*, трагической поэзии в целом. И здесь он проводит свою магистральную идею о том, что в искусстве невидимое, потаенное, неосознаваемое важнее мысли, рационального. Он не разделяет распространенного в его время в творческой среде мнения, что красоту художественных произведений следует искать в возвышенности мыслей, в обширности общих идей или же в красноречии стиля, что поэты и драматические актеры должны быть прежде всего мыслителями, трактующими в своих произведениях самые возвышенные социальные и нравственные проблемы; что единственное литературное величие, которое поистине достойно художника и способно к долгой жизни, это величие интеллекта. Драма же, подобная «Макбету», где силы разума возникают лишь на заднем плане, доказывает, что «есть красота более захватывающая и менее тленная, чем красота мысли, или, вернее, что мысль должна служить лишь фоном драмы, столь естественным, что он должен казаться необходимым, и что на этом фоне должны вырисовываться узоры гораздо более таинственные»³⁰. Такими узорами и являются проникнутые духовностью символы и метафоры. Художественный принцип Метерлинка побуждает его созерцать изнутри людей, дома, пейзажи, среду, а не их внешние признаки. Именно образный строй являет, по его убеждению, тайную и почти беспредельную сущность произведения, его глубокую жизнь; ее и улавливают инстинкт, бессознательная чувствительность, душа воспринимающего. Диалог же, необходимый для действия, витает на поверхности, однако если его поддерживает «более многочисленная толпа скрытых сил», то он глубже затрагивает душу, производит более сильное эстетическое воздействие. Что же касается *колического* в трактовке Метерлинка, то задачей поэта он считает

превращение грубо-комического в нечто радостное и почти грустное, в то, что он называет «ангельски-комическим», как это удавалось Жюлю Лафогру.

С размышлениями о трагическом, смысложизненной проблематикой в целом тесно связаны у Метерлинка темы *рока и судьбы*. Для него это два взаимосвязанных, но не сходных между собой начала: рок – не внеположная человеку предопределенность, но выражение его глубинной сущности, заложенных в нем судьбоносных интенций. Отличие современного ему театра от античного бельгийский драматург видит в том, что греки не вопрошали судьбу, ныне же таких вопросов множество: «Кто выяснит силу событий и связь их с нами? От нас ли они рождаются или мы от них? Мы ли притягиваем их или они нас? Кто на кого сильнее влияет? Ошибаются ли они когда-нибудь? Почему они льнут к нам, как пчела к улью, как голубь к голубятне, и куда укрываются те, которые не находят нас на месте свидания? Откуда идут они нам навстречу? И почему они похожи на нас, как родные братья? Действуют ли они в прошлом или в будущем? Те ли могущественнее, которые прошли, или те, которые не наступили? Кто из нас не проводит большую часть жизни под тенью еще не случившегося события?»³¹. Давая собственный ответ на эти вопросы, Метерлинк исходит из того, что внутренняя, духовная судьба, в отличие от внешней, связанной с жизненными перипетиями, никогда не ошибается; хотя она и закрывает иногда на время глаза, последнее слово всегда оказывается за нею. Судьба свидетельствует о присутствии невидимого, беспредельного, бесконечного, глубинах внутреннего моря человеческой души: «...нашими слезами часто говорит судьба, – они подступают к глазам из глубины будущего»³². Это море бессознательного, интуитивного. Но существуют и «темницы души», из которых она стремится вырваться – для Метерлинка это мысли, действия и слова, все то, что сопряжено с рациональным началом, «поддельным камнем разума»: «Нужно, чтобы плавающие на поверхности водоросли не отвлекали наших мыслей от чудес, скрытых в пучине»³³. Правда, замечает он, разум растет у корней мудрости; но мудрость не есть цветок разума, она – сестра любви, мудрость и любовь неразлучны.

Из подобного понимания внутренней судьбы вытекает мысль Метерлинка о том, что рок – не внешняя стихийная, неуправляемая сила, он заключен в нас самих: «Итак, стоит ли доказывать,

что счастье или горе, даже когда оно приходит извне, существует лишь в нас самих? Все, что нас окружает, становится ангелом или демоном, смотря по природе нашего сердца. Жанна д'Арк слышит голоса святых, а Макбет голоса ведьм, и оба слышат один и тот же голос. Рок, на который мы так охотно жалуемся, быть может, совсем не то, что мы думаем. У него нет другого оружия, кроме того, которым мы его сами снабжаем. Он не бывает ни справедлив, ни несправедлив, он никогда не произносит приговоров. То, что мы принимаем за божество, есть лишь переодетый вестник. Он лишь в известные дни нашей жизни предупреждает нас, что вскоре пробьет час, когда мы должны будем судить сами себя»³⁴. Не так ли судит сама себя совесть Йозефа К., «тот судия, которого он никогда не видел», «тот Высокий Суд, до которого он так и не смог дойти», в «Процессе» Франца Кафки?

Подобным пониманием соотношения судьбы и рока пронизаны все наиболее значительные пьесы Метерлинка. С необычайной пронзительностью эта тема звучит в драме «Там, внутри». Судьба здесь, действительно, стучится в дверь. Мирно коротающие время в своем доме отец, мать с младенцем на руках и две юные дочери еще не знают о смерти третьей, в бытовые причины которой автор не вдается. Они не подозревают о своей судьбе, по существу, слепы и друг к другу. Но наблюдающие за ними из сада старик и его спутник зрячи, они уже знают жуткую правду, а к дому приближаются жители деревни, несущие утопленницу. Персонажи почти неподвижны, действие внешне статично, но психологическая атмосфера на глазах сгущается, тревога нарастает. Возникает эффект почти кинематографического саспенса, леденящего душу напряженного ожидания страшной развязки, отсроченного ужаса, столь впечатляюще воплощенные впоследствии Альфредом Хичкоком в его фильме «Психо» и других лентах. Подобной атмосферой проникнуты и такие пьесы Метерлинка, как «Принцесса Мален», «Смерть Тентажиля», «Непрощенная».

Два перста судьбы – смерть и любовь – в драматургии Метерлинка неразлучны. Любовь Пелеаса и Мелисанды в одноименной драме – неодолимая, непостижимая разумом сила, которой, как и смерти, невозможно противостоять. Она непреложна, как и судьба, насилие над ней не властно. «Мы не знаем, как надо любить... Одни любят так, другие – иначе, любовь проявляется по-разному, но она

всегда прекрасна, ибо она – любовь... Она в твоём сердце точно коршун или орел в клетке... Клетка принадлежит тебе, но птица не принадлежит никому... Ты на нее смотришь с беспокойством, ухаживаешь за ней, кормишь ее, но ты никогда не знаешь, что с ней станет: улетит ли она, разобьется ли о прутья, или начнет петь»³⁵, говорит метерлинковская героиня Аглавена. Любовь в «Пелеасе и Мелисанде», «Аглавене и Селизетте» – поэтическое чувство, чистое и невинное влечение душ, символизирующее истинное предназначение человека. Это символические драмы идеальных влюбленных, которые идут на гибель в поисках совершенства.

Метерлинка волнует глубинная *мистическая сущность* как бытия, так и искусства. Он видит цель высокой поэзии в том, чтобы открывать великие пути, ведущие от видимого к невидимому, отворять двери другого мира, проветривать жизнь³⁶. Произведения искусства, полагает он, старятся лишь постольку, поскольку они антимистичны. «Нет ли в центре нашего существа прозрачного дерева, на котором все наши поступки и добродетели лишь эфемерные цветы и листья?»³⁷ – вопрошает он. И обращается за ответом к «скрытой от нас поверхности луны» – не к физиологической либо психической жизни, но к той мистической сфере, которая волновала до него Платона, Плотина, св. Дионисия Ареопагита, Порфирия, Рюисбрека Удивительного, Якова Бёме, Паскаля, Сведенборга, Новалиса, Кольриджа, а еще ранее была столь развита в суфизме, брахманизме, буддизме, у гностиков, в Каббале. Пространства мистики – теософия, трансцендентальная пневматология, метафизическая космология. Мистика, интуиция, сон, «сверхъестественная психология» мыслятся им как порождающий символы источник неведомого, неизреченного, непознаваемого, таинственного, чудесного, в котором парадоксальным образом и сокрыта полнота достоверности. В данном ракурсе он сравнивает творчество Рюисбрека Удивительного с судорожным полетом опьяненного орла, слепого и окровавленного, над снежными вершинами. И если Рюисбрека занимают далекие голубоватые вершины души, то Эмерсона – более скромные вершины сердечной жизни; Новалиса – острые, опасные хребты мысли, где вместе с тем есть и тенистые приюты. Такими видятся Метерлинку три пути души, стремящейся к недоступному, скрытой истине – ведь только мистическое слово может временами изобразить человеческую сущность. Новалиса он считает бессозна-

тельным мистиком, ибо «всякая мысль, которая известным образом соприкасается с бесконечным, становится мыслью мистической»³⁸. Если в творчестве Паскаля ощутимы ясная и глубокая сила, сдержанная мощь и «изумительные прыжки большого хищного зверя», то у Новалиса этого нет, он как бы кружится среди пустыни с открытыми глазами, говорит шепотом, в результате чего и возникает его «магический идеализм»³⁹.

Душа неподвижна, жизнь – сновидение, продолжает Метерлинк. И так как «мы существа незримые»⁴⁰, то и искусство должно тянуться к мистическим прозрениям, а не изображать внешнюю жизнь, памятуя, что прекраснейшее произведение искусства ничто в сравнении с сущностью человеческой души. С этой точки зрения страсти и ревность Отелло – внешние, не затрагивающие глубин души, они не глубже, чем тень прохожего, мелькнувшая на скале; это лишь «фальшивые камни» на том неисповедимом пути, которым следует душа, «подобно слепому, который бредет, не развлекаясь цветами, растущими вдоль дороги»⁴¹.

Размышления над проблемами рока, судьбы, мистицизма и мистической морали приводят бельгийского мыслителя к выводу о том, что есть нечто, возвышающееся над ними – это *мудрость*, бессознательное сознание на границе божественного. В книге «Мудрость и судьба» (1898) тесно переплетаются его *эстетические и этические* воззрения. Этот труд проникнут идеями гуманизма, веры в человека, исполняющего свой внутренний долг, приносящего незаметные повседневные, а не демонстративные жертвы, творящего добрые дела. Такой человек способен духовно возвыситься, обрести мудрость, стать мудрецом, наконец, и силою судьбы противостоять року. Человек, подчеркивает он, создан для того, чтобы работать в свете дня, а не для того, чтобы суетиться во мраке, хотя все, что делается в свете дня, и кажется менее величественным, чем малейший жест при наступлении ночи.

Стержневым для книги «Мудрость и судьба» является убеждение автора в том, что христианство в моральном плане выше язычества. Долг для христианина отнюдь не равен самопожертвованию. В этом контексте разворачивается его критика античного и шекспировского театра. Первый наш долг, говорит он, – это выяснить нашу идею о долге: ведь слово «долг» часто содержит в себе больше заблуждений и нравственной беспечности, чем истинной

добродетели. Так, Клитемнестра жертвует своей жизнью, чтобы отомстить Агамемнону за смерть Ифигении, а Орест приносит в жертву свою жизнь, чтобы отомстить Клитемнестре за смерть Агамемнона. «Но достаточно было бы, чтобы пришел мудрец и сказал: “Простите врагам вашим”, для того, чтобы всякий долг мести был вычеркнут из человеческого сознания»; представления об отречении, покорности и самопожертвовании «глубже истощают самые прекрасные моральные силы человечества, чем великие пороки и даже преступления»⁴².

Как драматург, Метерлинк знает цену роковых страстей на театре, но не приемлет их в этическом плане. Обращаясь к символической «Антигоне», он размышляет о том, что рок не всегда пребывает на дне своих сумерек – в известные часы ему нужны более чистые жертвы, которые он ловит, «просовывая свои огромные, ледяные руки в область света». Антигона сделалась трагической жертвой этого холодного божества, потому что душа ее была втрое сильнее, чем душа обыкновенной женщины. Она погибла потому, что выбрала священный долг сестры, сделала выбор между смертью и любовью к призраку брата. Ее душа – возвышенная, а у Исмены – слабая (у Офелии и Маргариты – бессильная). «В одно и то же время, когда обе они стоят у порога дворца, одни и те же голоса звучат вокруг них. Антигона прислушивается только к голосу, доносящемуся сверху, и вот почему она умирает. Исмена же даже не подозревает, что есть другие голоса, кроме того, что доносится снизу, и вот почему она избегает смерти»⁴³. Нападая на праведника, рок вынужден стать более прекрасным, чем его жертва, он настигает его посредством того, что всего прекраснее в мире, заключает Метерлинк. «Это и есть пылающий меч жертвы и долга. Повесть об Антигоне исчерпывает собой всю повесть о власти рока над мудрецом»⁴⁴.

Бельгийский мыслитель не устает подчеркивать, что связь между будничным добрым поступком и чем-то прекрасным, устойчивым и вечным сильнее, чем связь между мрачными размышлениями о смерти и роком, равнодушными силами, окружающими человеческое существование. Нужно спокойно принимать и вопрошать эти силы, а не проклинать и не ужасаться им. На примере анализа бальзаковских «Пьеретты» и «Турского священника» он показывает, что униженные и оскорбленные нравственнее, а по-

этому счастливее своих мучителей – ведь они наполнены внутренним светом. Этот свет, как и серые дни, бывает только в нас самих. И хотя внутренняя жизнь важнее внешней, полагает Метерлинк, это не означает отказа от жизненной активности, инициативы и энергии. Рассуждая о трагической жизни и творчестве английской поэтессы Эмили Бронте, автора романа «Грозовой перевал», он приходит к заключению о том, что «лучше неоконченное произведение, чем неполная жизнь»⁴⁵ – желательно, чтобы в жизни было поменьше горечи, побольше любви и доброй воли.

В общем контексте взаимопереплетений этических и эстетических воззрений Метерлинка темы *гуманизации* и *эстетизации* жизни также мыслятся им в неразрывном единстве. Он уповает в этом отношении на всепокоряющую силу искусства, в духе утопически-народнических иллюзий своего времени заостряя эту тему: «...наиболее признанный гений не рождает ни одной мысли, которая не преобразила бы чего-нибудь в душе последнего идиота в убежище для слабоумных»⁴⁶. Проблема эстетического восприятия занимает его и как теоретика, и как практика. На первый план здесь выходит тема *сопереживания* зрителей увиденному в театре. Как драматург, он исходит из того, что в сценических паузах и антрактах между действиями их чувства подрастают. И снова возникает тема художественно-эстетической действительности молчания: «...действие драмы и характеры с удивительной силой развиваются в молчании, и время, проходящее между сценами, так же плодотворно для драмы, как сами сцены. Акт кончается, но жизнь драмы продолжается, и страсть отсутствующих персонажей естественно растет в нас самих, так что неожиданные их превращения нас не удивляют»⁴⁷. Размышляя в этом ключе о драме Джон Форда «Жертва любви», он разбирает ту сцену, когда Бьянка, жена павского герцога, резко отвергнувшая сперва любовь Фернандо, в следующей сцене входит, с распущенными волосами и в открытом платье, в спальню своего возлюбленного, чтобы отдаться ему «во всем бессилию долго скрытой страсти». Почему же зрители не испытывают здесь никакого удивления, как можно было бы ожидать? – вопрошает он. Потому что «Бьянка, хотя отсутствующая и безмолвная, жила и говорила в нас самих, и мы ее понимаем»⁴⁸. Метерлинк без устали призывает довериться молчанию, тишине, а не рвать страсти в ключья: ведь в моменты самые трагические, отягощенные

страданиями героям драмы достаточно двух-трех простых слов, которые кажутся «тонким стеклом, сквозь которое мы, нагибаясь, можем на минуту заглянуть в бездну»⁴⁹.

Именно такие художественные приемы побуждают реципиентов, не нуждающихся в назидательных точках над *i*, к *сотворчеству*. Обращаясь к проблемам *эстетического восприятия*, *герменевтики* и *non finito* в связи с анализом «Макбета», Метерлинк говорит о том, что мы так и не знаем, трактует ли эта пьеса психологию убийства или же трагедию угрызений совести и отринутого правосудия, говорится ли в ней о судьбе или же об отравлении души собственными мыслями. Однако это означает не отсутствие точности в очертаниях, а изумительную жизненность драматургического рисунка, благодаря которой герои драмы действительно не перестали еще жить, не сказали своего последнего слова, не сделали последнего жеста, не отделились еще от общих корней всякого существования. Их нельзя судить, нельзя обозреть всю их жизнь, ибо целая область их существа обращена к будущему. «Они не завершены, если не со стороны драмы, то со стороны бесконечности. Характеры, которые вполне постигаешь и можешь анализировать с достоверностью, уже умерли. Но Макбет и его жена, кажется, не могли бы недвижно застыть в стихах и словах, которые их создали. Они переступают за их пределы, волнуют их своим дыханием. Они в них преследуют свою судьбу, видоизменяют их форму и смысл. Они в них развиваются, растут, как в жизненной, питательной среде, подвергаясь влиянию проходящих лет и веков, черпая в них непредвиденные мысли и чувства, новое величие и новую мощь»⁵⁰.

Сопереживание, сотворчество, эстетические эмоции способствуют пробуждению человеческой души, и *миссия художника*, обладающего особыми духовными «щупальцами», – анагогическая: вести человечество к более светлой эре, по существу, той, которую представители русской теургической эстетики называли эрой великой духовности. Подобно многим художникам Серебряного века в России и некоторым французским символистам, таким как Шарль Бодлер, считавший совершенствование художественной формы эстетическим соучастием, аналогичным божественному творению; Поль Клодель, для которого символизм – это духовный путь, причастие, помогающие творцу в сотворении все более гармоничного и духовного мира; Сен-Поль Ру, видевший в поэте

не только певца гармонии творения, но и помощника Бога, его посланника в мире, чья миссия продлить и усовершенствовать творение⁵¹, Метерлинка убежден в том, что человечество приближается к «духовному периоду» и все ближе время, когда «тяжелое бремя материи приподнимется» и души будут узнавать друг друга без посредства чувств: «Нет сомнения, что область духа с каждым днем все больше и больше расширяется»⁵². И в таком приближении одну из главных ролей играет искусство, пусть и не всегда совершенное, но обладающее вечно живым, чарующим могуществом, таинственной грацией благодаря тому, что рядом со следами обыкновенной жизни в нем светятся «мелькающие следы какой-то другой необъяснимой жизни».

Свидетельства существования одного из таких духовных периодов Метерлинка находит в искусстве Египта, Индии, Персии, Александрии, «двух мистических столетий Средних веков». В древних же Греции, Риме, XVII–XVIII вв. во Франции царствовали красота и образование, но душа, по его мнению, «совсем не показывалась»: нет тайны, «и красота закрывает глаза», душа спит⁵³. Если у Шекспира душа снизошла в период сна и может говорить только о сновидениях (хотя Гамлет и приближается к краю пробуждения, душа его все же окутана множеством покрывал), то в искусстве символизма ценятся не слова, поступки, мысли, а то, что за ними, и «это одно из великих знамений; по ним узнают духовные эпохи...»⁵⁴.

Метерлинка видит в символизме признак того, что «властно позитивное» подходит к концу; символизм возвещает пробуждение духовности в искусстве, тяготеющем к незримо присутствующему. В силу своей магической, сновидческой, трансцендентной природы искусство символизма непосредственно исследует отношение души к душе, «чувствительность и чудесную осязаемость нашей души»⁵⁵. Его сердцевина – не обычная игра страстей и внешних приключений, а предчувствие, бессознательное, необъяснимое, тайное, невысказанное. Символизм, по Метерлинку, свидетельствует о всеобщей тенденции духовного развития: «...человеческая душа – растение совершенного единства, и все ее ветви, если время наступило, расцветают одновременно»⁵⁶. Он убежден в том, что «сегодня волнуется весь океан души целиком», полагая в духе утопических идей своего времени, что наступление эры великой

духовности не за горами, и уже «сегодня душа крестьянина обладает тем, чем не обладала душа Расина». Он верит, что, следуя закону незримого, неизреченного, «скоро человек коснется человека, и духовная атмосфера переменится», восторжествует «единство всех существ»⁵⁷. Но времени этого следует ждать в молчании, чтобы «услышать шепот богов».

На волне такого рода ожиданий Метерлинк в зрелые годы, уже в конце XIX и в XX в. **создает произведения, проникнутые надеждами** на перемены к лучшему, свободолобивыми настроениями, навеянные историческими и сказочными сюжетами (философское эссе «Сокровенный храм» – 1902, призывающее к творческой и социальной активности; пьесы «Монна Ванна» – 1902, «Ариана и Синяя борода, или Тщетное избавление» – 1896). Идеями гуманизма, всепрощения и всеоправдания проникнута его «Сестра Бетриса» (1900). И подлинным гимном счастью стали знаменитая феерическая философская пьеса-притча «Синяя птица» (1905) и ее продолжение – пьеса «Обручение» (1918), посвященные вечному поиску человеком символа счастья – Синей птицы, проникнутые идеей о том, что счастье – в нас самих, в нашей душе; но оно и подле нас, рядом, у нас дома: его нужно не искать по всему свету, а увидеть. Сам драматург говорит о том, что решил сделать символическим центром этих произведений не смерть, а любовь, мудрость и счастье. Однако, не без лукавства ссылаясь на то, что эти пьесы предназначены для музыкального театра, он предостерегал от «недоразумения» тех, кто захотел бы увидеть в таком изменении акцентов «новые желания» самого автора, признаки эволюции его взглядов⁵⁸ (именно таким «недоразумением» отмечены некоторые работы советского периода о Метерлинке, в которых говорится о решительном повороте в его зрелом творчестве чуть ли не к материализму и социализму⁵⁹).

В обращении к жизнеутверждающим мотивам, но на прежней символистской основе, видимо, проявилась одна из ипостасей жизнелюбивой натуры Метерлинка – по воспоминаниям современников, человека очень красивого, здорового, энергичного, успешного, во всех отношениях благополучного, открытого новизне. Показательна в этом отношении сцена его встречи с К.С.Станиславским, приехавшим в июне 1908 г. в Нормандию, где в то время жил Метерлинк, чтобы обсудить с ним готовящуюся в Московском Ху-

дожественном театре постановку «Синей птицы». На вокзале его встретил импозантный, красивый мужчина в сером пальто и фуражке шофера. Он помог сложить вещи в автомобиль, сел за руль и на огромной скорости, рискуя раздавить на дороге кур и другую живность, помчался вперед. Станиславский спросил у него, как поживает господин Метерлинка. «Метерлинка? – воскликнул удивленно шофер. – Я и есть Метерлинка». Еще большей неожиданностью стало для Станиславского то, что в средневековом аббатстве Сент-Вандриль, где жил в то время писатель и куда он привез своего гостя, кельи монахов на втором этаже были превращены в спальни, кабинет хозяина, комнаты для секретаря и прислуги⁶⁰. Это побудило русского режиссера задуматься о парадоксальной ситуации въезда современного автомобиля в монастырь, – правда, отчасти модернизированный. Кстати, в то время, когда страстный автомобилист Метерлинка еще только учился водить машину, он написал очерк «В автомобиле» (1904), где восторженно характеризовал его как символ современного бытия.

Многогранное творчество Метерлинка вдохновляло многих художников конца XIX, XX и XXI вв. **Символистские пьесы**, которые и принесли ему мировую известность, ставились и продолжают идти во многих театрах мира в многообразных интерпретациях. Во Франции идеи его театральной эстетики первыми воплотили в конце XIX в. **П.Фор** (создатель символистского Théâtre d'Art), О.М.Люнье-По (основатель театра Euvge). В России театральная эстетика бельгийского драматурга была творчески воспринята К.С.Станиславским, В.Э.Мейерхольдом, Е.Б.Вахтанговым, А.Я.Таировым и применена в контексте их собственных театральных систем (первые переводы пьес Метерлинка принадлежат К.Бальмонту; «Пелеаса и Мелисанду» перевел В.Брюсов). Только «Синяя птица», впервые поставленная в Московском Художественном театре в 1908 г., была переведена на 25 языков и увидела свет ramпы во Франции, Англии, США, Японии и многих других странах мира. Одна из ее новых сценических версий была показана на Авиньонском фестивале 2012 г. труппой «Четырехкрылое сообщество». Известны и сценические композиции, синтезирующие основные мотивы метерлинковской драматургии – к ним принадлежит спектакль К.Марталера «Метерлинка» (2007).

Под сильным влиянием метерлинковского поэтического стиля («чистой хрустальной влаги искусства», по выражению А.Блока) находился Г.Аполлинер. М.Пруст в четвертом томе эпопеи «В поисках утраченного времени», романе «Содом и Гоморра», неоднократно приводит аналогии поведения влюбленных с кружением насекомого около цветка, навеянные ему книгой Метерлинка «Разум цветов». В своем предисловии к изданию «Двенадцати песен» (1923) А.Арто высоко оценил метерлинковскую поэтику, замешанную на его идеях символистского значения всего сущего, тайных взаимопереплетениях явлений, их перекличке; его проникновении в трагизм повседневности, умении придать художественную форму неуловимым состояниям духа; особый пиетет вызывал у него целостный характер творческого мира мыслителя, поэта и драматурга⁶¹. В своем собственном творчестве Арто во многом исходил из того понимания неосознаваемой психической деятельности, которым, по его мнению, Метерлинка первым обогатил литературу. Р.М.Рильке считал наиболее значимой чертой драматургии Метерлинка стремление автора к ансамблевости, вписанности персонажей в мир природы, его внимание к звуковому оформлению спектакля, аксессуарам, благодаря чему сцена обретает объем и масштаб, не ограничивающиеся узким полем зрения смотрящего в лорнетку.

Творчеством Метерлинка вдохновлялись многие композиторы конца XIX, XX и XXI вв. Так, по мотивам «Пелеаса и Мелисанды» Г.Форе, К.Дебюсси, А.Шёнбергом, Я.Сибелиусом были созданы подлинные музыкальные шедевры. В рамках данной статьи невозможно перечислить все музыкальные произведения, написанных на метерлинковские сюжеты. Упомянем лишь прелюд А.Оннегера, навеянный перипетиями «Аглаены и Селизетты», оперу Б.Фуррера «Слепые», оставшуюся незавершенной оперу С.Рахманинова «Монна Ванна», оперу А.Гречанинова «Сестра Беатриса», хоровую кантату А.Лядова по мотивам той же пьесы, музыку А.Александрова к спектаклю «Ариана и Синяя борода». Пьеса «Слепые» легла в основу одноименной оперы композитора Л.Ауэрбах, поставленной режиссером Д.Белянушкиным на сцене МАМТ им. К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко в 2012 г. в рамках фестиваля «Лаборатория Современной Оперы». Не прошли мимо творчества бельгийского драматурга и создатели

массовых музыкальных жанров: стихотворение из сборника «Пятнадцать песен» легло в основу песни «А если бы он» альбома «Дикие травы» фолк-рок-группы «Мельница».

Что же касается темы «Метерлинка и кино», то начиная с первого десятилетия XX в. в России, странах Европы, в США, Японии систематически экранизировались наиболее известные пьесы бельгийского драматурга – «Пелеас и Мелисанда», «Там, внутри», «Сестра Беатриса», «Монна Ванна». Упомянем хотя бы некоторые наиболее известные у нас в стране экранизации «Синей птицы» – фильм У.Лэнга (США, 1940), детский приключенческий фильм М.Ершова (СССР, Югославия, 1967), полнометражный мультипликационный фильм Д.Кьюкора (США, СССР, 1976). Существенный художественный интерес представляют эскизы М.Шемякина к нереализованной экранизации пьес Метерлинка.

В читальном зале Архивов литературного музея Королевской библиотеки Бельгии посетителей встречает полотно Ф.А.Оливиера «Приношение театру Мориса Метерлинка». Как мы могли убедиться, приношений таких за последнее столетие во многих видах и жанрах искусства было немало. Правда, век спустя после первых постановок «Синей птицы» в МХТ на современной отечественной сцене пьеса эта звучит «с точностью до наоборот». Так, ее радикально переделал в смысловом, тематическом и структурном отношении режиссер А.Могучий, приверженец «сочинительского» театра, в детском спектакле, поставленном им в 2011 г. на сцене Александринского театра. Незадолго до премьеры ему пришлось даже переименовать свое действо по пьесе Метерлинка, назвав его «Счастье» – ведь от Синей птицы здесь только перья летят, она превратилась в симулякр. Впрочем, и это название не вполне адекватно – спектакль не о счастье, а о смерти: птица у Могучего – это душа, перелетающая из тени в свет при рождении и обратно, когда умирает. Если легендарную постановку Художественного театра, и поныне сохраняющуюся в репертуаре МХАТ им. Горького и многих других театров России, многие поколения детей воспринимали как символическую сказку о мечтателях, по мере взросления воплощающих свои мечты в жизнь, то в спектакле Александринки акценты совершенно иные. В завязке у беременной матери Тильтиля и Митиль начинаются схватки, ее жизнь под угрозой (на сцену въезжает фанерный реанемобиль), и птица-душа вот-вот улетит в

царство Ночи. Ревнивая Митиль отнюдь не рада возможному пополнению семейства, и даже закатывает по этому поводу истерику. А дальше начинается нечто вроде компьютерной игры на тему взросления детей: чтобы спасти маму и неродившегося младенца, нужно поймать Синюю птицу. В квесте на фоне экранной видеопроекции участвуют клещающие зубами волки в инвалидных колясках; души Шкафа и Холодильника (а не Огня, Воды и Молока, символов, навеянных Метерлинку мистицизмом средневековых фавлю); дедушка – футбольный болельщик; фрекен Свет в лыжном костюме – «соседка сверху», спускающаяся на тросах из-под колосников; слепые из совсем другой пьесы, пафосно сообщающие о своей осведомленности о тайнах жизни и смерти; гробы игрушек, трясущиеся скелеты и распадающиеся на части старушки (привет от Т.Бертонa с его «Группом невесты») и множество других персонажей в «пластилиновых» объемных костюмах. В финале, когда птица наконец поймана, из «фабрики подготовки детей к рождению» в жилище Тильтиль и Митиль сбросят новенького братика-пупса. В этой жутковатой сказке-квесте, где, прямо по О.Мандельштаму, «сусальным золотом горят в лесах рождественские елки, в кустах игрушечные волки глазами страшными глядят», действие бессвязно, лишено психологизма, текст не имеет особого значения (он часто заменяется титрами типа «Мама с папой едут в больницу», «Кошка поймала птицу» и т. п.), главное место занимает современный визуальный ряд в диапазоне от оперы и цирка до анимации и видео (он весьма эффектен – сценограф А.Шишкин). Для спектакля характерны бытовые интонации: персонажей волнует не синяя птица счастья, а повседневное благополучие; окно у них выходит на запущенный питерский двор-колодец. Бал здесь правят пародийные Эрос и Танатос в духе мультсериала «Семейка Симпсонов». Сам А.Могучий сравнивает свой режиссерский метод с фотопшопом: классическая первооснова поэтапно адаптируется к современным вкусам и реалиям.

Спектакль «Счастье», внешне – зрелищный, изобретательный спектакль, увенчанный многими театральными наградами – одно из свидетельств того, что в медиа-эпоху символ обернулся симулякром и чуть ли не аватаром (водораздел между реальным и виртуальным размыт); натурализм, против которого выступали символисты, вышел на первый план; телесность вытеснила духовность;

позитивное, конструктивное начало сменилось негативизмом; на смену авторским надеждам пришло разочарование. Символистскому «театру исчезновения, ухода от зримого» в целом противопоставлено визуальное шоу, тот «театр развлечений», против которого в свое время и выступали символисты. Что это – актуальная интерпретация классики или ее вульгаризация, профанация? Есть о чем задуматься. Как ни вспомнить здесь слова Василия Розанова: «Но мы не хотим подсказывать читателю. Он на берегу моря, от него зависит: увидеть ли в нем только “мокрое и большое”, “холодное и пространное”, или найти в нем жемчуг и чудные создания, найти поэзию и “историю мореплавания” – зависит все от него, от этого читателя. И Метерлинка будет мудр только с мудрым, а глупому – он ни в чем не поможет»⁶².

Примечания

- ¹ Перевод *Н. Минского и Л. Вилькиной*.
- ² См., например: *Чуковский К.* Душа Метерлинка (по поводу новой книги о Морисе Метерлинке) // *Нива*. 1914. № 52; Морис Метерлинка. Биограф. очерк *Н. Минского* // *Метерлинка М.* Полн. собр. соч. Т. I, II. Пг., 1915; *Луначарский А.В.* О театре и драматургии. М., 1958; *Розанов В.* Метерлинка // *Метерлинка М.* Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. Самара, 2000; *Эткинд Е.* Театр Мориса Метерлинка // *Метерлинка М.* Пьесы. М., 1958; *Андреев Л.Г.* О двух знаменитых бельгийцах. М., 1972; *Шкунаева И.Д.* Ранний театр Мориса Метерлинка; Театр Метерлинка в начале XX века // *Шкунаева И.Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973; *Рагозина К.О.* «Смерть Тентажиля» на театре в России; За три сезона до «Синей птицы». Гл. кандидат. дис. М., 1998; *Профе О.Э.* Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка: Автореф. дис... кандидата филол. наук. СПб., 2005; *Марусяк Н.* Русский Метерлинка. Поэзия и сцена (www.russianparis.com/litterature/authors/maeterlinck.shtml); *Artaud A.* Préface aux Douze Chansons // *Maeterlinck M.* Douze Chansons. P., 1923; *Bodard R.* M.Maeterlinck. P., 1962; *Hanse P.J., Vivier R.* [et al.]. Maurice Maeterlinck 1862–1962. Bruxelles, 1962; *Gorceix P.* Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. P., 1975; *Он же:* Maeterlinck symboliste: Le Langage de l'obscur // *Textyles*. n°1–4, 1997; *Он же:* Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible. Bruxelles, 2005; *Dessons P.G.* Maeterlinck, le théâtre du poème. P., 2006; *Losco-Lena M.* La Scène symboiste (1890–1896): pour un théâtre spectral. Grenoble, 2010; *Chemin J.-P.* Notes sur les sources populaires des *Chansons* de Maeterlinck // *Textyles*. n° 1–4, 1997; *Salvador A.G.* La Pièce qui fait défaut – Lecture d'*Oñirologie* de M.Maeterlinck // *Textyles*. n°10. 1993; *Tchystiak D.* Gradation

- du symbolisme phonétique dans *Les Sept Princesses* de Maurice Maeterlinck // *Mélanges Francophones. Fascicule XXIII. n°3 (Actes de la Conférence «Formes textuelles de la communication. De la production à la réception» 27–29 mars 2009)*, Galați, 2009.
- 3 См. подробнее: *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007; *Маньковская Н.Б.* Эстетическое кредо французского символизма // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.* Вып. 5. М., 2012; *Она же.* Художественно-эстетические константы французского символизма // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.* Вып. 6. М., 2013.
 - 4 *Huret J.* Enquête sur l'évolution littéraire // *L'Echo de Paris.* Février 1891. Пер. *Н.Б.Маньковской.*
 - 5 *Метерлинк М.* Сокровище смиренных / Пер. *Н.Минского и Л.Вилькиной* // *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. Пг., 1915. Т. II. С. 95–96.
 - 6 См.: Предисловие Метерлинка // *Метерлинк М.* Драммы. Стихотворения. Песни. Самара, 2000. С. 9, 11, 12.
 - 7 *Метерлинк М.* Предисловие к переводу драмы Джона Форда «Аннабелла» / Пер. *Н.Минского и Л.Вилькиной* // *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. Т. II. С. 133.
 - 8 Предисловие Метерлинка. С. 11.
 - 9 *Метерлинк М.* Сокровище смиренных. С. 28.
 - 10 Там же. С. 39.
 - 11 Там же. С. 25.
 - 12 Там же. С. 26.
 - 13 *Метерлинк М.* Непрошенная / Пер. *Н.Минского и Л.Вилькиной* // *Метерлинк М.* Пьесы. М., 1958. С. 48.
 - 14 *Метерлинк М.* Смерть Тентажиля / Пер. *Н.Минского и Л.Вилькиной* // Там же. С. 171.
 - 15 *Метерлинк М.* Аглавена и Селизетта / Пер. *Н.Минского и Л.Вилькиной* // Там же. С. 185.
 - 16 *Метерлинк М.* Сокровище смиренных. С. 29–30.
 - 17 Там же. С. 71–72.
 - 18 Там же. С. 72.
 - 19 Там же. С. 41.
 - 20 Там же. С. 57.
 - 21 Там же. С. 39.
 - 22 Там же. С. 37.
 - 23 Там же. С. 63.
 - 24 *Метерлинк М.* Предисловие к переводу драмы Джона Форда «Аннабелла». С. 126.
 - 25 *Метерлинк М.* Предисловие к переводу «Макбета». С. 119–120.
 - 26 Там же. С. 120–121.
 - 27 Там же. С. 121.
 - 28 Там же. С. 121–122.
 - 29 Там же. С. 122.
 - 30 Там же.
 - 31 *Метерлинк М.* Сокровище смиренных. С. 37.

- 32 Метерлинка М. Аглавена и Селизетта. С. 198.
- 33 Метерлинка М. Сокровище смиренных. С. 45.
- 34 Метерлинка М. Мудрость и судьба / Пер. Н.Минского и Л.Вилькиной // Метерлинка М. Полн. собр. соч. Т. II. С. 174.
- 35 Метерлинка М. Аглавена и Селизетта. С. 195–196.
- 36 См.: Метерлинка М. Сокровище смиренных. С. 92.
- 37 Там же. С. 41.
- 38 Метерлинка М. Приложение к главе VIII / Пер. Н.Минского и Л.Вилькиной // Метерлинка М. Полн. собр. соч. Т. II. С. 104.
- 39 Там же. С. 105.
- 40 Метерлинка М. Сокровище смиренных. С. 66.
- 41 Метерлинка М. Приложение к главе VIII. С. 111.
- 42 Метерлинка М. Мудрость и судьба. С. 189, 190.
- 43 Там же. С. 175.
- 44 Там же. С. 176.
- 45 Там же. С. 236.
- 46 Метерлинка М. Предисловие к переводу драмы Джона Форда «Аннабелла». С. 129.
- 47 Там же. С. 131.
- 48 Там же.
- 49 Там же.
- 50 Метерлинка М. Предисловие к переводу «Макбета». С. 125.
- 51 См. подробнее: Бычков В.В. Русская теургическая эстетика; Маньковская Н.Б. Художественно-эстетические константы французского символизма. С. 18–21.
- 52 Метерлинка М. Сокровище смиренных. С. 30.
- 53 Там же. С. 31
- 54 Там же. С. 34.
- 55 Там же. С. 33.
- 56 Там же.
- 57 Там же. С. 35.
- 58 Предисловие Метерлинка. С. 12.
- 59 См., например: Эткин Э. Театр Мориса Метерлинка // Метерлинка М. Пьесы. М., 1958. С. 18–19.
- 60 См.: Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 1. М., 1954. С. 323–324.
- 61 См.: Artaud A. Préface aux Douze Chansons // Maeterlinck M. Douze Chansons. P., 1923.
- 62 Розанов В. Метерлинка // Метерлинка М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. Самара, 2000. С. 9.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

В.В. Бычков

К метафизике эстетического опыта

Какое-то время назад мы с Н.Б.Маньковской провели несколько бесед на тему *события* эстетического путешествия¹. И выяснилось много интересного, связанного с этой темой. Однако остался непроговоренным один существенный ее момент, который уже давно возникает в моем сознании, особенно же при восхождениях в горы, к ледяным вершинам Вечности. В Швейцарии, прежде всего. Тогда вдруг вспоминается неожиданно Николай Рерих с его восточными путешествиями в поисках Шамбалы, его путевые дневники и результаты этих духовно-эстетических странствий – его полотна на гималайско-тибетские мотивы. Рериху на земле не удалось найти географический вход в мистическую страну Шамбалу, но она открылась ему в сознании, о чем свидетельствуют и его дневниковые записи, и, главное, его картины. Шамбала жила в нем и через него явилась и нам. И читая его², созерцая его восточные работы, хотя бы в его музее, что рядом с Институтом философии на Волхонке, мы погружаемся в эстетическое *путешествие* по Шамбале, по тем духовным мирам, на путь к которым нацелены все основные религии мира, все высокое Искусство, вся Культура.

Ведь *путе-шествие*, особенно неутилитарное, – это и есть шествие по Пути, который всегда ведет ввысь (ана-!) – анагогическое путешествие к духовным вершинам, неприступно сияющим своей ослепительной белизной на фоне пронзительной голубизны неба. Всякое эстетическое путешествие, если оно действительно эстетическое, ведет по этому Пути. Поэтому люди и стремятся сознательно или неосознанно (чаще) к таким поискам, редко задумываясь о

конечной цели путешествия, но ощущая ее зов и наслаждаясь уже всеми ступенями этого пути, а затем и – Пути. И все ступени прекрасны по-своему, и на каждой из них открывается тот или иной смысл всего движения. Эстетическое путешествие – это один из аспектов *эстетического опыта*, который, как известно, сам является одной из высших форм духовного опыта. Это путешествие, говоря самыми общими словами, к прекрасному и возвышенному – к сущностным основаниям бытия человеческого.

Рерих в марте 1942 г., приведя в дневнике длинную цитату из Достоевского об искусстве и красоте, резюмирует: «Достоевский так сказал. Можно ли сейчас говорить о красоте, о прекрасном? И можно и должно. Через все бури человечество пристанет к этому берегу. В грозе и молнии оно научится почитать прекрасное. Без красоты не построятся новые оплоты и твердыни. “Красота спасет мир”»³. Почему спрашивал: «Можно ли сейчас?»? Потому что хорошо сознавал и видел мощную устрашающую поступь *пост-*культуры (об этом – тоже много в его дневниках и других текстах, понятно, что без употребления моего термина *пост-*культура, но в близком смысле; он писал об Армагеддоне Культуры, о кризисе подлинной культуры, за спасение которой активно и деятельно ратовал на протяжении всей жизни, к счастью, не понимая, что спасти Культуру нельзя; только – памятники Культуры, увы, да и то не все; мы знаем теперь, сколько их было уничтожено уже и после Рериха; после его Пакта). Поэтому спрашивал, поэтому обратился за поддержкой к Достоевскому, поэтому и сам давал постоянно утвердительные ответы на этот вопрос. А мог бы обратиться и к Алексею Константиновичу Толстому. К нему зывала Цветаева в подобной ситуации, остро ощущая то же, что и Рерих, что и Белый, Бердяев, что и... (да несть им числа в XX в., ощущавшим грандиозный слом высокой Культуры и высокого Искусства). Она видела, что уже и А.К.Толстой ощущал это *пост-*; понимал в далеком 1867 г., что оно – магистральное течение в культуре и идти *против* него – это идти «против течения»; и, тем не менее, призывал своих немногочисленных соратников к этому:

Други, вы слышите ль крик оглушительный:
Сдайтесь, певцы и художники! Кстати ли
Вымыслы ваши в наш век положительный?
Много ли вас остается, мечтатели?

Сдайтеся натиску нового времени!
 Мир отрезвился, прошли увлечения –
 Где ж устоять вам, отжившему племени,
 Против течения?

Други, не верьте! Всё та же единая
 Сила нас манит к себе неизвестная,
 Та же пленяет нас песнь соловьиная,
 Те же нас радуют звезды небесные!
 Правда всё та же! Средь мрака ненастного
 Верьте чудесной звезде вдохновения,
Дружно гребите во имя прекрасного
Против течения!

.....

Други, гребите! Напрасно хулители
 Мнят оскорбить нас своею гордынею –
 На берег вскоре мы, волн победители,
 Выйдем торжественно с нашей святынею!
 Верх над конечным возьмет бесконечное,
 Верю в наше святое значение
 Мы же возбудим течение встречное
 Против течения!

Против течения.
 (Курсив мой. – В.В.)

И эстетическое путешествие сегодня, как и эстетический опыт в целом, в своем глубинном, конечном смысле (хотя оно и не имеет конца) – это путешествие «против течения», против тех базельских пловцов с надувными подушками⁴, которые как символ приверженцев современного глобализационного процесса *пост-* сплавляются в жаркую пору вниз по Рейну, *вниз* по течению...

Против них! В горы – Тибета ли, Швейцарии, Кавказа или Норвегии; в горы высокого Искусства и Культуры. В горы!

Вот, назвал почему-то Норвегию и вспомнил, что горы там в общем-то не столь высоки, но путешествие ведь не к физическим высотам. И потянулась ниточка памяти: всплыло вдруг описание переезда на поезде норвежских гор Андреем Белым из Христиании (Осло) в Берген с Рудольфом Штейнером и целым вагоном антропософфов, которые прослушали в Христиании курс своего кумира из пяти лекций о «Пятом евангелии», так сильно потрясший

Андрея Белого. А ведь и мне довелось когда-то из Бергена немного прокатиться в горы на подобном старинном норвежском поезде (теперь они перевозят только туристов) к горным вершинам, а от них к живописнейшему фьорду и поплавать по нему на старинном парходике (тоже теперь для туристов). И пережить эстетически опыт, близкий к тому, что ощущал Белый в октябре 1913 г. (между прочим, ровно 100 лет назад! Удивительно). Попробую найти слова самого Белого (знаю, это в его «Воспоминаниях о Штейнере», читанных мною когда-то давно, но там должны быть мои отметки на полях), ибо они точнее того, что я сам мог бы сказать, да и весомее. Тем более что Белый-то тогда был потрясен открывшимися ему эзотерическими смыслами христианства, и путешествовал одновременно в двух измерениях: физически через горный перевал и метафизически – к духовным планам бытия.

«Невыразима природа между Христианией и Бергеном; тотчас за Христианией поезд забирает в горы; и 6 часов поднимается, достигая зоны льда, так что снежные пики кажутся маленькими; к часу дня он в точке перевала; и потом 6 часов слетает к Бергену; <...> В окнах солнечные ландшафты стали невыразимы; со всех четырех сторон горизонта сбежали остро-алмазные пики вечных льдов; мох кричал пурпуром. Мы, бросив еду, поспешили в свое отделение; высота давала знать радостно-ясным опьянением; муки Мюнхена, работа Льяна, удар Христиании⁵ – вдруг из души вырвались вскриком безумной, но дикой, необъяснимой радости; в эти минуты я понял впервые всем существом: инспирация – на горах; и карма ее нисхождение. Что-то переместилось в сознание; и думалось: в Христиании был показан момент Сошествия Духа – Крест Голгофы, как Крест Крестов; здесь понимаю из сущности Креста высвобождающую высоту Сошествия Святого Духа. Горы пели, как Бах. <...> Уже мы слетели к Бергену; каменные исполины стали расти из-под ног, а снежные пики за них присели; что-то теснило грудь: хотелось петь, хотелось выговаривать вслух что-то. Я выскочил из вагона и стоял на площадке, вперясь в кряжи, испещренные резцом Микель-Анджело...»⁶.

// О последнем предложении: нечто подобное я испытал на Монблане, когда, как я уже писал⁷, в одном из пространств вокруг самой вершины вдруг открылся нерукотворный град, подобный созданному каким-то неведомым архитектором или сверхчеловеческим скульптором.//

В целом же этот отрывок хорошо раскрывает метафизический аспект эстетического путешествия. При том, что Белый отнюдь в данном случае не стремился к такому путешествию сознатель-

но. Он просто передвигался из одной точки Норвегии в другую в контексте и атмосфере антропософской компании и под водительством самого Штейнера. Однако он, прежде всего, – поэт, т. е. эстетический субъект с обостренным эстетическим чувством, т. е. субъект, подсознательно находящийся в состоянии постоянного ожидания эстетического опыта. И эстетический объект (высокогорный пейзаж) сразу возбудил в нем мощный эстетический отклик – эстетическое восприятие, которое и является, как правило, целью осознанного эстетического путешествия, или шире – эстетического опыта. У Белого этот процесс начался спонтанно и сразу же от чувственно воспринимаемых образов переключился к глубинным, собственно метафизическим – в прямом смысле этого понятия – переживаниям и ассоциациям, которые сопровождают далеко не всякий эстетический опыт и, как правило, не в столь конкретной духовно-религиозной форме. В данном случае эти метафизические ассоциации явились прямым следствием только что пережитого духовного опыта (откровения) на лекциях Штейнера в Христиании. В общем случае они бывают не такими конкретными и отнюдь не религиозного или узко мистического характера, но у эстетически развитого человека не менее сильными и глубокими. И параллели с искусством – музыкой, живописью, архитектурой, – при созерцании природы очень часты, ибо именно в искусстве человек, стремящийся к эстетическому опыту, чаще всего имеет с ним дело в наиболее чистом, концентрированном виде.

Между тем опыт Белого антропософского периода в этом плане крайне показателен и интересен, коль скоро уж (и, вероятно, не случайно) он пришел мне на память. Белый – художник *par excellence*, т. е. человек не только обладающий высоко развитым чувством (воспринимающий эстетический субъект), но и творец, создатель художественных произведений, художественных образов. Он тонко чувствует эстетическую материю и умеет сам ее творить. Более того, он специфический и, своего рода, совершенно уникальный (или редкий) эстетический субъект: он символист до мозга костей с предельно обостренной духовно-религиозной ориентацией; субъект, находившийся всю свою жизнь в активном духовном поиске, т. е. человек, которому открывались многие метафизические планы сознания и бытия. В сфере искусства можно

назвать всего несколько имен подобного уровня, в первых рядах которых стоят Кандинский, Вяч. Иванов, Скрябин – все творцы Серебряного века русской культуры.

Весь духовный опыт антропософии Белый пропускал через призму своего эстетического восприятия и творческого преображения в художественные формы – литературно-поэтические образы. Об этом свидетельствует, в частности, и его книга «Воспоминания о Штейнере», написанная уже в России по какому-то духовному наитию на рубеже 1928–1929 гг. (хотя его опыт регулярного общения с крупнейшим антропософом приходится на 1912–1916 гг.) за 12 (!) дней. Между тем в книге не меньше 20 а.л.

На примере некоторых фрагментов из этой книги мне хотелось бы показать, что эстетическое путешествие может быть реализовано не только в форме реального перемещения в географическом пространстве, о чем было уже немало сказано в нашей с Н.Б. беседе, но и во внутреннем мире эстетического субъекта, в актах эстетического восприятия, творчества или восприятия-творчества. В частности, при восприятии конкретных произведений искусства – это ведь мощный духовный процесс, т. е. некий путь и его результат, как правило – уже метафизический⁸; но не только...

У Андрея Белого в указанной книге процесс чисто духовного восприятия духовного материала, как правило, на лекциях доктора Штейнера воплощается в крайне интересные образно-словесные формы, в которых он стремится *выразить* (т. е. дать эстетически) метафизический смысл воспринимаемого.

При созерцании гор, представших ему изваянными резцом Микеланджело, он вдруг видит, стоя на площадке своего вагона, в окне площадки соседнего вагона лицо Штейнера: «в середине его (окна. – В.Б.), только что пустого, как в раме, прильнув к стеклу, вырисовывалась голова доктора с таким лицом, которого я именно боялся увидеть все эти дни, чтобы не ослепнуть от яркости: с глазами, выстреливающими ИНТУИЦИЕЙ перед собой; но перед ним торчала моя голова; и взгляд его пронзил меня. <...> Я увидел “ЛИК” взгляда, а не лицо доктора; и на этом лике было написано: “не *их*, а – И.Х.”»⁹ Белый имеет здесь в виду, что было написано не «Я» (по-немецки – *ich* – *их*), а монограмма Иисуса Христа – по-немецки I.C.H. Это I.C.H. и I.C.H. Белый не раз обыгрывает в этой

книге и всегда применительно к Штейнеру. В нем, в его духовном «Я» он нередко видел образ, а скорее даже явление (презентацию) самого Иисуса Христа.

Это связано не только с повышенной духовно-эстетической экзальтацией самого Белого периода его четырехлетнего общения со Штейнером (шутка ли – прослушать 600 лекций помимо всего прочего!), но и, прежде всего, с особой одухотворенностью и подлинным артистизмом, насколько можно судить по книге Белого, да и другим откликам на устные выступления «доктора», с которыми он читал свои лекции-мистерии. Штейнер уделял большое внимание эстетическому опыту во всем: и в своих лекциях, и в их презентации, и в антропософской практике¹⁰. Само сооружение Гётеанума (не зря же – Гёте – один из его духовных кумиров) как места проведения духовно-эстетических мистерий свидетельствует об этом. И сам Штейнер был предельно артистичен. Как ехидно писал Эллис Белому, выйдя из ауры обаяния «доктора», «наш мейстер стал танцмейстером», имея в виду, что Штейнер уделял большое внимание эвритмии в походке и в декламации стихов нараспев во время медитативных сеансов, танцевальным движениям и т. п. эстетическим аспектам духовных практик.

Здесь мне хотелось бы привести один крайне интересный для нашей темы текст Белого, в котором он, подключая свой художественный опыт, пытается объяснить смысл того, о чем он пишет в главе своих воспоминаний под названием: «Рудольф Штейнер в теме “Христос”». Прошу прощения у читателей: цитата не маленькая, но она стоит того, чтобы быть процитированной, а не пересказанной:

«Когда он говорил о благах культуры, тайнах истории, мистерии, он казался порой облеченным в порфиры магом, владеющим тайнами; но вот подходит минута совокупить все дары, и – произносится: “Я”, “ИХ”, все в “Я”; но сейчас: “Я”, “ИХ” в свободно любовном поклоне исчезает из поля зрения: “ИХ” – И.Х.: Иисус Христос; силами свыше держится царь мира; “Царство” – не собственничество; первосвященство – прообраз; соедините все о КУЛЬТУРАХ, о “Я” человека, поставьте в свете сказанного о Христе; и – перерождения “царя” и “мага” в жест склонения; человек-маг, человек-царь отдает блеск собственничества младенцу, рожденному “Я”. Ясли, перед нами сложенные; и человек – пастух!

В словах о Христе, произносимых им, мы бывали свидетелями мистерии перерождения в пастуха “мага”; в словах о Христе – он – первый пастух; в словах о культуре мистерий, культуры соткавших, он –

первый “маг”. И если можно соблазниться о докторе – (кто сей, владеющий знамениями?) – в минуту поднятия слов о Христе выявлялся его последний, таймый облик: пастушечий; он, перед кем удивлялись, готовые короновать и его, он стоял перед нами [ними] БЕЗ ВСЯКОЙ ВЛАСТИ, сложив к ногам рожденной ПРАВДЫ... и... “Я”.

Так характеризовал бы я его тональность слов о Христе, растущих из молчания, сквозь слова о культуре; будучи на острие вершины “магической” линии всей истории, взрезая историю мистерий и магий с последней остротой, перед взрезом этим склонялся он как бы на колени; взрез истории, – разверстые ложесна Софии, Марии, души, являющей младенца; о беспомощности первых мигов этого младенца, обезоруживающей силы и власти и рвущей величие Аримана и Люцифера – непрерываемо он говорил в Берлине на Рождестве: в 1912 году.

Вспоминаю эти слова и вспоминаю лик доктора, произносящего эти слова: беспомощность пастуха, преодолевающего беспомощность лишь безмерной любовью к младенцу, и им озаренная – играла на этом лике: был сам, как младенец, уже непобедимый искусствами, потому что уже в последнем не борющийся. Никогда не забуду его, отданного младенцу мага, ставшего пастухом: простой и любящий! Не забуду его над кафедрой, над розами, – с белым, белым, белым лицом: не нашею белизною от павшего на него света, уже без КРАСОЧНЫХ отблесков. Если говорить не о физиологии ауры, а о моральном ее изжитии, то скажу: такой световой белизны, световой чистоты и не подозревал я в душевных подглядах; разумеется: нигде не видал! ПУРПУРНЫЙ жар исходил от его слов, пронизанных Христом; в эту минуту стоял и не проводник Импульса; проводник Импульса – еще символ: чаша, сосуд: то, в чем лежит Импульс, тот, по ком он бежит.

В стоявшем же перед нами в этот незабываемый вечер (26 декабря 12 года), в позе, в улыбке, в протянутости не к нам, а к невидимому центру, между нами возникшему, к яслям, – не было и силы передачи, потому что СИЛА, МОЩЬ, ВЛАСТЬ – неприменимые слова тут; то, что они должны означать, переродилось в нечто реально воплощенное, что даже не импульсирует, а стоит лишь в жесте удивления, радости и любви, образуя то, к чему все окружающее – несется и, вдвигаясь, пресуществляется; представленье о солнце – диск; и во все стороны – стрелы лучей: из центра к периферии; периферия – предметы и люди; но представьте – обратное; центра – нет, а точки периферии, предметы и люди, перестав быть самими собой, изливают лучи (сами – лучи!) в то, что абстрактно называется центром, что не центр, а – целое, в котором доктор и все мы – белое солнце любви к младенцу; а в другом внешнем разрезе – мы все, облеченные в ризы блеска, несем дары, а он, отдавший их нам,

чтобы МЫ отдали – он уже БЕЗ ВСЕГО: беспомощный пастух, склоненный, глядит беспомощно, сзывая поудивиться: “Вот, – посмотрите: ведь вот Кто подброшен нам, Кто беспомощен, беспомощность Кого – победа над Люцифером и Ариманом; ибо и борьба в тысячелетиях с Ариманом в этот миг любви к младенцу, уже прошлое; победа есть, когда есть “ТАКАЯ ЛЮБОВЬ”. Вот о чем говорил весь жест его, толкующего тексты Евангелия от Луки.

БЕЛОГО, СВЕТОВОГО оттенка, на нем опочившего, я не видал, но ПРОВИДЕЛ; применимы слова Апокалипсиса: “Побеждающему дам БЕЛЫЙ КАМЕНЬ и на нем написанное НОВОЕ ИМЯ, которого никто не знает, кроме того, кто получает». Новое имя даже не И.Х. в “ИХ”, а их новое соединение: И + Х = Ж: в слово “ЖИЗНЬ”. Такая опочившая, в себе воплощенная БЕЛИЗНА ТИШИНЫ! Лишь созерцая лик БЕЛОГО Саровского Старца, я имел вздох о ней; и тихо веяло в воздухе; веяло и тогда: НЕ ОТ ДОКТОРА, хотя он был тем, чьими молитвенными свершениями свершилась минута¹¹.

Показательный фрагмент из самой интересной, сущностной главы «Рудольф Штейнер в теме “Христос”» книги воспоминаний Белого о Штейнере. Белый пытается вербализовать в образно-художественной форме (и какой высокохудожественный образ Штейнера получился-то!) свое восприятие (эстетическое, как мы видим, в основном) «артистической» лекции «доктора» о Христе, а такими по большому счету ему виделись практически все духовные лекции своего кумира. Белый регулярно подчеркивает в воспоминаниях, что лекции Штейнера – это больше, чем просто текстовые сообщения о чем-то; скорее – это моноспектакли, мистериально-артистические представления, в которых сама риторика, голосовые интонации, эвритмия, жестикуляция говорили значительно больше воспринимающему (внимающему), чем слова, хотя и они были очень мудрыми, умными, значимыми, – неоднократно подчеркивает русский символист.

В своем восприятии этих лекций Белый предстает нам одухотворенным эстетическим путешественником по планам и уровням духовного бытия, о которых не просто рассказывает учитель антропософии, но образно и как бы реально являет их слушателям (поднимает их до них), представляя в их восприятии тем или иным персонажем почти мистериально напоминаемого (т. е. являемого) им события Священной Истории. В данном тексте, который Штейнер прочитал (скорее священнодейственно сыграл, ибо «прочитал»

здесь никак не подходит) на Рождество 1912 г. в Берлине, он в глазах Белого предстает то магом, являющим (воскрешающим) слушателям (скорее зрителям) древнюю мистерию, то пастухом (ибо маг на глазах превращается в него – беспомощного пастуха, передав свои Дары (магическую силу) слушателям-сопричастникам), с умилением и любовью склонившимся над яслями с Младенцем, то самим этим беспомощным Младенцем и одновременно – почти Христом Вседержителем, Импульсом, поразившим Люцифера. Не случайно в немецком ИСН («Я») самого Штейнера Белый склонен видеть монограмму I.C.H., а слова его, «с белым, белым, белым лицом», пышущие «пурпурным жаром», пронизанными самим Христом, его энергией.

Столь ярко, эмоционально, я бы сказал, высоко художественно написанная и мистически пережитая и истолкованная Белым картина своего восприятия образно и артистично представленного Штейнером события Рождества Христова может служить прекрасным (хотя и, понимаю, очень сложным, высшим – как высока в приведенном тексте концентрация эстетического!) примером для понимания метафизической сути эстетического опыта в целом, эстетического путешествия от чувственно воспринятого эстетического объекта к его духовным глубинам. При этом сам Белый ощущает за эстетической образностью (имагинацией) представления Штейнера еще и его *инспирацию*; он стремится показать, что сквозь словесную и артистическую образность родоначальника антропософии мощным потоком от сердца к сердцу струится вдохновение, воодушевление, внушение («суггестия» символистов): «Хочу сказать, чтобы твердо знали: говорил (Штейнер. – В.Б.) очень умные вещи о гнозисе и о Христе; это – известно; о том же, что делалось в сердцах, – не видевшие доктора не могут понять; я должен сказать: “Он был сердцем гораздо более, чем головою”... Он был – инспирация: не имагинация только! И слова о ХРИСТЕ – инспирации: сердечные мысли; перерождающие чувства еще больше, чем головы; как МЫСЛЬ живет в абстракциях, не будучи ими, так инспирация, будучи мыслью, – живет в чувствах; она менее всего – бесчувствица феноменологических мыслеплясок, способных угнать – куда Макар телят не гонял; и даже – мотивировать антропософски подобный угон. Доктор молчал о Христе – го-

ловой; и говорил СОЛНЦЕМ – СЕРДЦЕМ; слова его курсов о Христе, – выдох: не кислород, а лишь угольная кислота, намекающая на процесс тайны жизни»¹².

Сложной художественной (!) образностью Белый стремится передать то, что, как он хорошо понимает, не передается обычным философским дискурсом (бесчувствицей мысльеплясок). Центральным в этом образе для нас является «инспирация» – понятие, которым эстетика описывает глубинную сущность эстетического опыта. Метафизический смысл этого опыта и заключен во многом в понятии инспирации, обозначающем предельно высокое состояние творческого духа эстетического субъекта, в первую очередь творца, художника, но и субъекта восприятия – тоже – на высшей ступени эстетического восприятия, в созерцательно-экстатической фазе, характеризующейся понятиями эстетического наслаждения и катарсиса.

Белый как раз и пытается в данном образе передать это состояние – «от сердца к сердцу», минуя голову. В этом, собственно, и заключается высший смысл эстетической коммуникации как таковой, хотя Белый в данном случае размышляет не о ней. Тем не менее, и проповедник Штейнер предстает здесь талантливым драматургом и большим актером, и субъект его восприятия открыт именно такому (не головному, а эмоционально-эстетическому) восприятию. Сердце *понимает* знание о Христе. Важно, что о духовной инспирации с помощью художественных средств говорит здесь воспринимающий субъект, сам являющийся художником, творцом не головного, но «сердечного» знания, т. е. сам большой и талантливый инспиратор.

Более развернуто, пронзительно и точно об инспирации, уже своей, творческой, написал другой кумир Белого – Фридрих Ницше, хорошо сознавая, что в его время уже вряд ли кто-либо обладает *таким* опытом инспирации, хотя он был доступен, согласно Ницше, «поэтам сильных эпох».

«Понятие откровения в том смысле, что нечто внезапно с несказанной уверенностью и точностью становится *видимым*, слышимым и до самой глубины потрясает и опрокидывает человека, есть просто описание фактического состояния (инспирации. – В.Б.). Слышишь без поисков; берешь, не спрашивая, кто здесь дает; как молния, вспыхивает мысль, с необходимостью, в форме, не допускающей колебаний, – у меня никогда не было выбо-

ра. Восторг, огромное напряжение которого разрешается порою в потоках слез, при котором шаги невольно становятся то бурными, то медленными; частичная невменяемость с предельно ясным сознанием бесчисленного множества тонких дрожаний до самых пальцев ног; глубина счастья, где самое болезненное и самое жестокое действует не как противоречие, но как нечто вытекающее из поставленных условий, как необходимая окраска внутри такого избытка света; инстинкт ритмических отношений, охватывающий далекие пространства форм – продолжительность, потребность в *далеко напряженном* ритме, есть почти мера для силы вдохновения, своего рода возмещение за его давление и напряжение... Все происходит в высшей степени произвольно, но как бы в потоке чувства свободы, безусловности, силы, божественности... Произвольность образа, символа есть самое замечательное; не имеешь больше понятия о том, что образ, что сравнение; все приходит как самое близкое, самое правильное, самое простое выражение. Действительно, кажется, вспоминая слова Заратустры, будто вещи сами приходят и предлагают себя в символы. («Сюда приходят все вещи, ластясь к твоей речи и льстя тебе: ибо они хотят скакать верхом на твоей спине. Верхом на всех символах скачешь ты здесь ко всем истинам. Здесь раскрываются тебе слова и ларчики слов всякого бытия: здесь всякое бытие хочет стать словом, всякое становление хочет здесь научиться у тебя говорить»). Это *мой* опыт инспирации;...»¹³.

Сегодня, более чем через сто лет после Ницше, мы можем с горечью констатировать, что таким опытом инспирации уже действительно никто не обладает. Нигде не видно результатов ее, нигде не возникает ничего, равного «Заратустре» Ницше. Тем не менее, эстетически обостренному чувству и ныне еще очень понятно, о чем говорит Ницше (а вслед за ним и Белый). На вершинах эстетического опыта мы встречаемся с чем-то подобным, приближающимся к описанному Ницше опыту инспирации. Именно особое вдохновение в эстетическом созерцании открывает врата к метафизическим глубинам эстетического опыта, будь то опыт созерцания произведения искусства, природного объекта или эстетического путешествия в их высших формах проявления. Вершится полет нашего духа от чувственно воспринимаемого объекта или процесса к духовным высотам, доставляющим неопишуемое наслаждение от приобщения к ним, от переживания этого приобщения, от со-бытия с ними. Рудольф Штейнер называл подобное состояние души в процессе контакта ее с искусством «кастральной имагинацией». Я же, далекий от глубин антропософского опыта, убежден, что переживаемый

мною эстетический опыт, в том числе и в процессе эстетического путешествия, понимаемого во всех его смыслах, не менее важен и значим для человека, для его полной реализации в качестве человека, чем любой иной духовный опыт; эстетический опыт как приобщающий к полноте жизни, а внутри нее и к полноте бытия. Не случайно без эстетического опыта не обходился практически ни один духовный опыт в истории человечества.

Для подтверждения этого нет смысла ворошить заново всю историю культуры. Человек, знающий ее, согласится со мной, а не знающему, но интересующемуся поставленной проблемой, я рекомендовал бы зайти в православный храм, желательно в достаточно старый, с древнерусскими росписями и иконами, и понаблюдать за богослужением (понятно, что это рекомендация человеку, не исповедующему христианства в православном изводе). Там литургический «синтез искусств», пронизывающий культовое действо, о котором так убедительно писал в 1918 г. в небольшой заметке о Павел Флоренский, цветет до сих пор пышным цветом. Даже человек неверующий совершит в процессе православного богослужения полноценное эстетическое путешествие, переживет в той или иной форме эстетический переход в необыденную реальность. У человека верующего и обладающего развитым эстетическим чувством это путешествие будет более многомерным, переносимым на более глубокие уровни метафизической реальности. Если уж мистериальные моноспектакли Рудольфа Штейнера инспирировали в эстетически и духовно обостренном сознании Андрея Белого описанный выше мощный поток духовно-эстетической имажинации, то православное богослужение обладает в этом плане несравнимо более высоким потенциалом.

Между тем я не собирался (и не буду) здесь углубляться в эту очень сложную и трудно описуемую тему духовно-эстетического опыта культового действия. Текст Белого о Штейнере случайно всплыл в моей памяти при размышлении о собственно эстетическом опыте в чистом виде, с каким мы встречается при путешествии на природу, посещении художественных музеев, театров, на музыкальных концертах, да просто дома при чтении любого высоко художественного литературного текста. Он оказался хорошим образно данным примером того, что и как разворачивается в сознании эстетического субъекта, совершающего эстетическое

путешествие, равно участвующего в событии эстетического восприятия. Практически любой процесс подлинного эстетического восприятия – это событие перехода к тем или иным уровням иного, необыденного бытия – *ино-бытия*, т. е. путешествие к тем или иным уровням метафизической реальности.

Вот, открывается театральный занавес, и я уже не здесь, не в этом мире, но где-то там, даже непонятно где. Нет, не на сцене, не среди актеров, играющих пьесу, а за ними – в пространстве, которое они своей игрой помогают мне открыть в себе, в моем сознании, сливающимся в данный момент эстетического восприятия спектакля с каким-то иным, более высоким и глубоким сознанием. Его нет во мне, пока я не включился в восприятие спектакля, прослушивания симфонии или не погрузился в чтение романа. Это расширение моего сознания до каких-то космических размеров происходит только при моем полном погружении в произведение искусства (или природный объект – в любой эстетический объект), когда я перестаю ощущать себя в обыденном пространстве земного бывания, погружаюсь сначала в образный мир конкретного произведения искусства (сопереживаю тем или иным героям спектакля или читаемого произведения, слежу за движением музыкальной материи, изучаю сознанием то или иное живописное полотно), а затем и куда-то еще дальше, за него. Начинается если не та самая инспирация, о которой так точно и образно написал Ницше, но что-то приближающееся к ней. Все во мне трепещет, ужасается и восхищается, поет и ликует, я живу какой-то совершенно новой, высокой, предельно одухотворенной жизнью, с какой я практически никогда не встречаюсь в обычной жизни.

Я написал сначала эту фразу без «практически». Добавил потом, вспомнив еще одну сферу человеческой жизни, где вершится подобная инспирация, но сразу же понял, что она вряд ли может быть отнесена в разряд «обычной», т. е. обыденной жизни. Я имею в виду уникальное событие человеческой жизни, обозначаемое священным словом *любви*. Да, в любви, в подлинной высокой любви человек переживает высочайший духовно-эстетический опыт, который одновременно тесно сопряжен с опытом психофизическим (и даже физиологическим) и соотносим с самыми высокими полетами духа в опыте эстетическом или чисто духовном. Опыт любви несомненно является одной из высочайших форм духовно-эстети-

ческого опыта. Подлинная любовь – это сладчайшее эстетическое путешествие вдвоем, т. е. индивидуальное путешествие, возведенное в квадрат. Опыт этого путешествия движет всей лирической поэзией, ибо в ней любящий, обладающий творческим даром, пытается воспеть восторг состояния любви, радость этого путешествия вдвоем или его ожидания. Недостижимый объект любви часто сублимирует собственно событие любви в событие творения произведения искусства. Вся история искусства с древнейших времен наполнена произведениями высочайшего эстетического качества, явившимися следствиями сублимации любви. Меджнуны – самые высокие и пронзительные поэты. Однако и состоявшаяся подлинная любовь (хотя и значительно более редкое явление), ее мощный эстетико-эротический опыт движет искусством, поэзией. Художник, живущий ею, стремится выразить почти невыразимый опыт любви, восторг любви, мистику любви. Более того, даже у людей, не обладающих ярко выраженным творческим даром того или иного искусства, любовь пробуждает творческие потенции, особенно к поэзии. Кто в юности в пору первой влюбленности не писал стихи? Пусть невысокого художественного качества, но любящий, влюбленный интуитивно стремится выразить переполняющие его высокие чувства, высокий духовный порыв в художественных образах. Его эрао, креативный эрос знает, что адекватное воплощение он может обрести только в художественной материи, и стремится к этому. Когда-то и азъ, грешный, предпринимал неоднократные попытки подобного выражения¹⁴. И мне знакомы следы художественно-эротической инспирации, помимо моей воли и моего сознания рвущейся к эстетической материализации и иногда обретающей ее.

И все это по крупному счету – метафизические аспекты эстетического опыта. Именно здесь, на уровне метафизики мы ясно видим, что эстетический опыт теснейшим образом переплетен и с опытом собственно и чисто духовным, и с опытом эротическим, опытом любви. Более того, если мы вспомним Античность с ее художественно-поэтической, религиозной и философской культурой Эроса, религиозно-культовый опыт индуизма, вращающийся вокруг сферы Шива-лингама, мистику Средневековья, особенно западноевропейского, где эрос ко Христу имел особое значение, мистику мусульманскую, обретшую одну из высших форм в су-

физме, то увидим, что эротический опыт, чисто духовный опыт и опыт эстетический имеют один метафизический корень, исходят из одного метафизического пространства и тяготеют в конечном счете к одной метафизической реальности, словесно не выражаемой, но открывающейся в высших формах духовного, эротического и эстетического опыта. Здесь простирается слабо разработанное и трудно постигаемое исследовательское поле, влекущее к себе дух мыслителя.

Понятно, что в своем наиболее чистом виде метафизический аспект эстетического опыта выявляется при восприятии высокого искусства, в процессе эстетического путешествия по творчеству, например, какого-нибудь великого художника или даже – по одному произведению искусства. Перед моими глазами до сих пор стоит живопись Эль Греко, ради которого мы совершили, как я уже писал¹⁵, в этом году поездку в Испанию. Неделя, проведенная в Толедо и Мадриде, много дала для более глубокого проникновения в дух его творчества. Меня всегда, начиная с первого посещения Мадрида и Толедо в 1992 г., как-то магнетически влекли к себе огромные вытянутые вверх алтарные полотна Греко позднего периода и одновременно чем-то отторгали, ставили какую-то границу восприятию и приводили в некоторое замешательство мое понимание многих из этих картин. Вот в этом вроде бы противонаправленном воздействии великого испанца на мое эстетическое сознание я и ощущал всегда главную тайну его творчества, его метафизический смысл, но не мог словесно объяснить его себе.

Признанные классические шедевры Эль Греко «Эсполио» (Илл. 1), «Погребение графа Оргаса», «Мученичество св. Маврикия» практически не вызывают у меня подобной реакции. Они просто доставляют высочайшее эстетическое наслаждение, втягивая сознание сначала в образный мир созерцаемой картины, а затем и куда-то за него в пространства высокой радости и духовного ликования. Эти работы, как и многие другие, классически сгармонизированы во всем: композиции, колористическом решении, эмоциональном и духовно-содержательном настрое. Подобное можно сказать о многих портретах его современников, «Святом семействе» (особенно из толедского музея «Госпиталь Тавера» – Илл. 8). Высокое наслаждение доставляет его колорит, где он продолжает и развивает великие традиции любимой мною венецианской школы.

Однако уже и в этих работах мы ощущаем нечто, характерное практически для всего испанского периода творчества Доменика Теотокопулоса, критского грека, учившегося живописи у поствизантийских иконописцев на родном острове, затем у венецианских и римских живописцев XVI в. В Толедо, где он прожил практически всю испанскую, т. е. большую часть своей творческой жизни (1576–1614), его искусство впитало и какой-то неповторимый дух испанского мистико-экзальтированного маньеризма, характерного, например, для Луиса Моралеса (1509–1586) или Алонсо Берругете (1490–1561). Да и сам пряный аромат древней, только недавно оставленной королем испанской столицы, в которой во времена Греко одновременно господствовали аристократические кружки испанских интеллектуалов, не пожелавших переехать в Мадрид вслед за двором, и суровая католическая инквизиция, явно наложили на его сознание, изначально пропитанное духом свободного христианского неоплатонизма, особый отпечаток, нашедший яркое выражение в его живописи.

Мощным чисто художественным символом практически всего испанского, т. е. главного, зрелого и уникального периода творчества Эль Греко несомненно является его знаменитое полотно «Вид Толедо» (1597–1599; Метрополитен, Нью-Йорк) (Рис. 1), где любимый город изображен во время ночной грозы. Сегодня я вполне определенно могу сказать, что все творчество великого живописца пронизано духом ожидания метафизической грозы грядущего Апокалипсиса, выраженной здесь в экспрессивном символическом образе. Возможно, что именно выражение этого глобального апокалиптизма и притягивает меня к искусству Эль Греко, а своей слишком уж сильной, иногда мрачноватой экспрессией даже как-то настораживает, вызывает внутренний дискомфорт эстетического восприятия.

Уже в «Эсполио» (1577–1579) (Рис. 2), изображающем момент стаскивания (так!) каким-то уродцем багряницы с Христа перед самым распятием, взгляд Иисуса тщетно молит небо, чтобы сия, провиденная им гроза миновала человечество. Однако она в виде темной волны этого самого дикого, безумного человечества уже наваливается на Христа сверху и сзади, готовая вот-вот смыть и Его, и все живое (красные, желтые, золотистые – цветные – пятна первого плана картины) с лица земли. Понятно, что картина сра-



Рис. 1. Эль Греко. Вид Толедо. 1597–1599.
Музей Метрополитен. Нью-Йорк

зу не понравилась заказчику – капитулу Толедского собора, для алтарной части сакристии которого полотно было заказано, но в конце концов, не без сопротивления части толедского духовенства, заняло там свое место. Апогея художественной выразительности этот дух апокалиптизма достигает в последних гениальных полотнах художника «Лаокооне» (1610–1614) и «Снятии пятой печати» (1608–1614) (Рис. 3).

Между этими художественными шедеврами («Эсполио» – «Снятие...») начала работы в Испании и конца жизни и следует, на мой взгляд, рассматривать творчество великого живописца. Здесь ключ и к тем огромным алтарным образам, хранящимся сейчас в Мадриде (Прадо) и в Толедо, которые долгое время вызывали у меня какое-то двойственное отношение, но всегда производили



Рис. 2. Эль Греко. Эсполио. 1577–1579.
Собор. Сакристия. Толедо

сильное художественное впечатление. После летней поездки в Испанию специально к Эль Греко эта двойственность почти полностью снялась, разрешилась на эстетическом уровне. Что, собственно, смущало мое эстетическое чувство в этих работах? Прежде всего, перегруженность неба, т. е. образа духовной сферы бытия, излишне материализованными, нередко тяжеловатыми, предельно деформированными, иногда даже как-то неумело или небрежно написанными фигурами. Ничего подобного нет в «Лаокооне» и в «Снятии пятой печати». И как сильны в художественном отношении, выразительны и символичны (в смысле чисто художественной символизации) эти полотна. Более мощно и лаконично выраженного метафизического духа апокалиптизма в живописи я,



Рис. 3. Эль Греко. Снятие пятой печати. 1608–1614.
Музей Метрополитен. Нью-Йорк

пожалуй, и не встречал. Разве что «Герника» Пикассо восходит к этому, но только восходит, а здесь – уже явлено. И как! Однако эти картины – как бы мощный прощальный аккорд гения, прозревшего апокалипсизм человеческого бытия в его сущности и сумевшего, наконец, выразить его живописно в лаконичной, предельно ясной форме. В алтарных же картинах он только идет к этому, руководствуясь всем своим достаточно противоречивым духовно-художественным опытом. Отсюда, по-моему, и двойственное воздействие на мое (думаю, что не только) эстетическое чувств.

В творческом сознании великого живописца удивительным образом сочетались практически несочетаемые или трудно сочетаемые художественные традиции поствизантийской иконописи,

венецианской и римской (тоже – противоположности) живописных школ высокого и позднего Ренессанса и атмосфера экзальтированного мистицизма католической Испании, шедшей в искусстве каким-то своим путем. При этом все эти традиции были хорошо освоены и усвоены многомудрым греком на практике. До нас дошли и его прекрасное «Успение» (1567), написанное в лучших традициях критской иконописи, и его же добротные полотна как зрелого мастера венецианской школы (например, «Исцеление слепого» 1570–1575, Парма). Исследователи творчества Эль Греко особенно подчеркивают влияние на него Тинторетто и Микеланджело. Это очевидно, хотя сам великий испанец относился к живописи Микеланджело скептически, что тоже понятно. В своем творчестве, понимании цвета, колорита, цветовых отношений он и в Риме, и в Толедо оставался типичным представителем венецианской школы.

Между тем, как сочетать в себе, в своем художественном сознании главные принципы византийской иконописи, для которой характерен предельно условный канонизированный художественный язык, ориентированный на создание символических анагогических образов, как бы идеальных моделей видимого мира, его предвечных эйдосов в некоем идеальном вневременном сознании, с венецианским буйством ярких земных красок в изображениях исключительно земной, даже плотской жизни во всей ее материальной красе и почти избыточности? Все события Священной Истории, которые, кстати, стояли в итальянском искусстве зрелого Ренессанса в одном ряду с событиями античной мифологии и античной и всей последующей истории, изображались здесь исключительно как события земные, когда-то произошедшие с земными, плотскими людьми. И именно изображение земной материи – человеческих тел и вещей – пленяло тех же венецианцев и позволило им выработать потрясающий живописный язык.

Как совместить в одном творческом сознании эти противоположные по сути своей художественные тенденции? И нужно ли? И пытался ли сделать это Эль Греко? Проще ведь было остановиться на какой-то одной, на благо он хорошо владел и той, и другой традициями. Между тем уникальность его творческой манеры выросла и сложилась, – это хорошо показывает его живопись, –

именно скорее всего на внесознательном стремлении совместить, синтезировать освоенные им противоположные художественные традиции, включая, кстати, и некоторые изобразительные приемы Микеланджело.

Между тем не будем забывать, что это традиции из разных конфессиональных и культурных пространств. По рождению (т. е. генетически и архетипически), по крещению и по первому художественному образованию и опыту Доменик Теотокопулос – православный грек, т. е. прямой наследник византийских традиций. В Италии, но особенно в Испании он вступил и даже активно включился в чуждую православии католическую среду. А в Венеции и Риме он попал еще и в активно секуляризирующуюся и антикизирующуюся культуру высокого Ренессанса. Известно, что он привез с собой в Испанию большую библиотеку духовной и философской литературы на греческом, итальянском и латинском языках. А освоив испанский, пополнял ее еще и испанскими книгами. Он был дружен с некоторыми крупными представителя испанской духовной интеллигенции, поэтами, художниками.

И все это каким-то чудесным и уникальным образом сплывилось в его сознании в нечто целостное и выразилось в его живописи. Правда, целостность эта отнюдь не была непротиворечивой. И суть этого противоречия по крупному счету заключалась, как мне представляется, в художественном стремлении выразить некое сущностное единство небесного и земного миров, Града Божьего и града человеческого в их метафизических измерениях. Византийская и греческая иконопись давали незамутненные, столетиями отстоявшиеся художественные символы небесного града; Микеланджело в своем Страшном суде наполнил небо предельно человеческими, даже плотскими телами, фактически спустил его на землю, приземлил. Венецианцы изображали, как правило, библейские события как исключительно земные, чисто исторические, изредка помещая среди людей ангелов в предельно земном облики мифологических существ во плоти, только с крыльями, тоже вполне земными – птичьими. Хотя они умели изображать их и в качестве совершенно призрачных (почти прозрачных) существ (см. хотя бы «Тайную вечерю» позднего Тинторетто в венецианской церкви Сан Джорджо Маджоре).

И все это знал и умел делать своей кистью Эль Греко и попытался как-то синтезировать в испанский период творчества. Иногда ему удавалось решить эту задачу художественно очень целостно и корректно, но чаще небо и земля вступали в его произведениях в художественную схватку, и тогда мы слышим мощные апокалиптические трубы. Грядет Нечто!

Вывод этот основывается на результатах длительного чисто и собственно эстетического созерцания его больших алтарных картин, многие из которых собраны в Толедо и в Прадо. Все они написаны в последние два десятилетия жизни художника. Некоторые повторены в нескольких разных вариантах для разных заказчиков. Картины сильно вытянуты по вертикали (писались для высоких храмов), предельно динамичны, экспрессивны по форме и цвету (колористически развивают находки венецианцев XVI в. в направлении большей контрастности цветов и тонов), отличаются сильной деформацией человеческих фигур, иногда доходящей до гротеска¹⁶, сложными ракурсами фигур, большая часть из которых как бы парит в пространстве картины. Земли как таковой, как некоего устойчивого плацдарма для изображенных действий в большинстве из этих полотен нет вообще, а верхние небесные сферы заполнены множеством предельно материализованных и очень подвижных фигур небожителей. Сюжетно на этих картинах изображаются основные евангельские события из земной жизни Христа и Марии: Благовещение, Поклонение пастухов, Крещение, Распятие, Воскресение, Вознесение Марии и др. Однако происходят они у Эль Греко явно не на земле.

Фактически в этих изображениях нет ни земли, ни неба. Всей перечисленной выше совокупностью художественных средств живописцу удается создать некий особый (вне-)пространственно-временной континуум, специфический план (как сказали бы антропософы) бытия со своей тонкой материей, который располагается в каком-то своем измерении – между плотной материей земного мира и нематериальным духовным миром божественных сфер. Поэтому в этих полотнах явно земные и материальные по евангельскому сюжету фигуры Марии, Иисуса, Иоанна Крестителя, учеников Христа, пастухов имеют такую же живописную плотность, фактуру, деформированность тел, подвижность, как и небесные чины, музицирующие ангелы, сам Бог-Отец. И это отнюдь не по-

тому, что великий грек не умел изобразить чисто земные сюжеты на земле, а духовные сущности на небе в их собственных средах и соответствующем (скажем, в призрачно-прозрачном, светоносном) живописном облике.

Там, где он сознательно хотел это сделать, у него получалось великолепно. Например, в его выдающихся полотнах «Погребение графа Оргаса» или в «Мученичестве св. Маврикия». В первой картине он чисто живописными (композиционными и цветовыми) средствами выделяет два плана: земной, где жители Толедо присутствуют на погребении тела графа, и небесный, где парят небожители во главе с Иисусом Христом. Планы разделены между собой облачным слоем, на котором восседают живописно более материальные, чем остальные обитатели неба, Богоматерь и Иоанн Креститель. Они выступают здесь как бы стражами врат (некая воронка в облаках) Царства и одновременно ходатаями перед Господом за душу покойного, которую (в виде полупрозрачной [!] фигурки) живописно данный ангел пытается протолкнуть снизу, из земного мира в воронку небесного лона. Оба мира разделены очень четко.

При этом в земной мир для выражения большей торжественности события и особой святости погребаемого художником помещены и некоторые давно почившие к тому времени персонажи. Тело графа опускают в могилу не его современники, а св. Августин и св. Стефан, а среди живых толедских жителей (современников и знакомых Эль Греко, да и он сам просматривается здесь на заднем плане), присутствующих на обряде, в скорбной позе стоит и св. Франциск Ассизский. Все эти святые, спустившиеся по столь торжественному поводу с неба, изображены так же материально, как и толедские жители, отличаются только облачениями (священническими Августин и Стефан, монашеским – Франциск). Близким к этому образом решена и композиция в «Мученичестве св. Маврикия». Земная и небесная сферы здесь тоже четко разграничены чисто живописными средствами. Интересно, что в этих картинах фигуры изображенных персонажей даны практически без каких-либо заметных деформаций и более статично (особенно на земном плане), чем в интересующих нас алтарных работах.

Так что Эль Греко никак нельзя обвинить в каком-либо техническом неумении. Да его никто в этом и не обвинял. Он все умел. Более того, что особенно интересно, толедские современники,

даже заказчики из духовенства, почти единодушно отмечали высокое художественное достоинство его работ, хотя ничего подобного в живописи до этого они не видели. Пеняли же ему исключительно за свободное обращение с каноническими сюжетами. Тем не менее все картины принимались в храмы, для которых они были написаны, а художнику выплачивались (каждый раз не без препирательств и даже судебных тяжб) за них большие, иногда баснословные гонорары.

Сегодня, внимательно изучив основные алтарные картины Эль Греко, я понимаю, что на них представлены не единожды произошедшие значительные эпизоды Священной Истории, но вечно длящиеся события, ознаменованные этими историческими эпизодами. Особой системой художественных средств мастер вынес их в некие метафизические пространства, где небо и земля сходятся в единой мистерии того или иного события (Благовещения, Крещения, Воскресения и т. п.), которое длится вечно. Однако события эти представлены на полотнах Эль Греко отнюдь не благостно, как того казалось бы требуют данные сюжеты, но драматично и даже трагично.

Вот «Благовещение» (1596–1600) из Прадо (Рис. 4). Архангел несет Марии благую весть, на нее слетает из золотистой глубины неба Дух Святой в виде белого голубя, а на небе ангелы воспевают и славят событие на музыкальных инструментах. Однако картина несет не благодать (благодостны только лицо Гавриила, да жест его сложенных на груди рук). Все остальное – космологическая тревога и смятение. Тревожно завихряются смерчами темные облака, Гавриил в ярко-зеленом (почти ядовитого цвета) хитоне с черными крыльями, одно из которых уже складывается, тогда как другое как бы стремительно раскрывается. Одежды Марии раздувает какой-то вихрь, она сама в тревоге (ну, ее-то тревога здесь вполне объяснима). Беспokoйны позы музицирующих на небе ангелов и гамма их одежд. Вихрящиеся облака суть живые небесные силы, ибо они по краям наполнены младенческими головками ангелочков, что создает уже какой-то тревожный сюрреалистический эффект.

То же самое можно сказать и о «Вознесении Марии» (1607–1613) из музея Санта Крус в Толедо (Рис. 5). Здесь космическая тревога (а чего тревожиться-то? Мария посмертно забирается в



Рис. 4. Эль Греко. Благовещение.
1596–1600.
Прадо. Мадрид



Рис. 5. Эль Греко. Вознесение
Марии. 1607–1613.
Музей Санта Крус. Толедо

теле на небо, из его золотистых глубин к ней опять слетает все тот же белый голубь – Дух Святой – радость и ликование! Ан нет!) усиливается еще и сполохами ночной грозы над Толедо внизу картины – уже знакомым нам апокалиптическим символом. Почти в тех же словах можно описать и «Крещение Иисуса» (1608–1614) из госпиталя Тавера (кстати, тот же белый голубь из тех же золотистых глубин слетает здесь на Иисуса). Полное композиционное и цветковое единство небесной и земной сфер – как бы один хоровод тел (не совсем земных и совсем не небесных) вокруг голубя, но

атмосфера мрачная, почти трагическая, предельно напряженная. Апокалиптическая! Не случайно эта картина входила в один цикл со знаменитым «Снятием пятой печати». Обе с еще несколькими работами писались для храма госпиталя – вряд ли Эль Греко думал тогда об утешении пациентов госпиталя, да и самого себя – больного и старого. Вряд ли вообще думал о чем-то. Просто самозабвенно писал то, что через него выражалось, прорывалось наружу, в земной мир.

В «Крещении», например, и сейчас находящемся в храме госпиталя, превращенного в музей, изображение выдержано в такой колористически темной, мрачноватой, красновато-коричневой гамме, которая скорее погружает нас в хтонический мир Аида с его угрожающими отсветами пламени, сожигающего грешников, чем возвещает о великой радости таинства мистерии крещения самого Иисуса. В подобном же колористическом ключе решены «Распятие» (1590–1600, Прадо – и здесь это еще как-то можно понять) и «Воскресение Христово» (1590, Прадо – а вот это на рациональном уровне понять очень трудно). Эстетическое восприятие и углубленное созерцание, а затем и пострепцептивная герменевтика основных алтарных полотен Эль Греко приводят меня к убеждению, что все основные события евангельской истории художник в этот период своего творчества ощущает и понимает в апокалиптическом ключе, при этом осмысливая Апокалипсис в его катастрофически-карающем модусе, а не в эсхатолого-преображающем и спасающем человека. Для православного грека, попавшего в пространство католической инквизиции Испании, грядущий Апокалипсис – не надежда на рай, преобразование и Царство Божие, а ужас и страх перед вечной карой небесной. В этом, на мой взгляд, главный метафизический смысл поздних алтарных полотен Эль Греко.

И выражен он только и исключительно живописными средствами. В ряде случаев, как я отчасти показал, даже вопреки буквальному смыслу изображаемых евангельских событий. Думаю, что именно поэтому художник выносит их и из земного исторического пространства, где они происходили согласно Евангелию (и где их корректно и художественно выразительно изображали мастера итальянского Ренессанса), и из идеального символического пространства, куда их помещали византийские иконопис-

цы. Эль Греко вроде бы опирается на опыт ренессансных мастеров в изображении человеческих фигур, пейзажа, нематериальных объектов, облаков и т. п., но столь сильно трансформирует, деформирует, динамизирует формы и цветовые отношения, что его евангельские события как бы переносятся с земли совсем в особые, лично его пространственно-временные измерения, где в конечном счете на зрителя работает не столько изображение события, не его репрезентация, сколько способ и характер цветоформного выражения. А он-то во всех этих изображениях един, и именно – апокалиптичен.

Ангел несет благовест Мариин, а нам страшно. Иисус принимает крещение на Иордане, а мы содрогаемся от ужаса. Христос воскресает из мертвых, Богородица возносится на небо, а у нас мурашки по коже от страха и ужаса. И этим апокалиптизмом пронизаны не только огромные алтарные полотна позднего Эль Греко. Он ощущается во многих его картинах, но более всего после алтарных работ, пожалуй, в потрясающих циклах его «Апостоладос» – неоднократно повторенном изображении серии «портретов» или «икон» (точнее, в чем-то среднем между портретом и иконой) всех апостолов. В Толедо можно увидеть две из них: в соборе (около 1605) и в музее Греко (1610–1614). Эти серии создавались Эль Греко наподобие своеобразного деисиса, возможно в воспоминание о деисисах¹⁷ православных храмов на Крите его времени. В центре помещалось поясное изображение благословляющего Христа, а по обе стороны от него тоже поясные изображения двенадцати апостолов в достаточно свободных позах с вещественными символическими атрибутами, характеризующими каждого из них согласно христианскому иконографическому преданию.

При различном личностно-эмоциональном решении образа каждого из двенадцати апостолов художник наделяет их общей чертой – пророческой углубленностью в себя, где они прозревают, по-моему, одно и то же: грядущий апокалипсис в эльгрековском трагическом варианте. «Портреты» апостолов существенно отличаются от портретов современников Эль Греко, которых он так же написал немало. Если в них мы видим действительно прекрасные, выполненные на уровне высших достижений ренес-

санского портретного искусства образы живых людей со всеми их внутренними достоинствами и недостатками, то апостолы решены совсем в иной живописной манере (Рис. 6–7).



Рис. 6. Эль Греко. Апостол Иоанн. 1595–1604.
Прадо. Мадрид

В них, пишет исследователь творчества Эль Греко, «живопись теряет свою материальность, плотность красочного слоя; кажется, что некоторые картины написаны окрашенным светом. Основной живописный эффект серии апостолов построен на вариации тонов одежд – коричневато-зеленых и бледно-голубых, зеленоватых и серых, желтых и голубых, малиново-розовых и зеленых, голубых и розовых. Есть что-то отвлеченное, астральное в этих крупных цветовых пятнах, очерченных на темном фоне тающей линией контура»¹⁸. Перед нами действительно не пор-

треты в подлинном смысле слова «портрет» земных мало образованных и «нищих духом» учеников Иисуса, но яркие и индивидуализированные образы уже вознесенных на какой-то иной,



Рис. 7. Эль Греко. Апостол Павел. 1610–1614.
Музей Эль Греко. Толедо

неземной план бытия пророков, знающих судьбу человечества и каждый по-своему реагирующих на нее. И все это художнику удалось передать исключительно живописными средствами. Перед нами ряд потрясающих в живописном отношении картин, от каждой из которых трудно оторвать глаз, а переходить от одной к другой, наслаждаясь живописно-психологической симфонией в каком-то полумедитативном состоянии, можно бесконечно долго. В этом, т. е. в чисто живописном (равно художественном, т. е. доставляющем эстетическое наслаждение) выражении того,

что не передается никаким другим способом, заключается подлинный художественный символизм искусства и его глубинный метафизический смысл.

Я попытался описать здесь один из основных, на мой взгляд, духовных смыслов живописи Эль Греко, открывшийся мне в моем недавнем путешествии к нему в Толедо и Мадрид, особенно ярко и многомерно выраженном в его алтарных картинах и сериях апостоладос и давно не дававшийся моему пониманию, беспокоивший меня своей сокрытостью от моего эстетического сознания. Теперь, кажется, он открылся мне окончательно, успокоил ищущее сознание и доставил большое эстетическое удовольствие. Тот апокалипсис, о котором художественно достаточно беспомощно кричит практически все искусство XX – нач. XXI в., Эль Греко ощутил еще в конце XVI в. и громогласно протрубил о нем исключительно живописными средствами. При восприятии его полотен нередко возникает тот же мощный катарсис (и большое эстетическое наслаждение, соответственно), который характерен для эстетического восприятия трагедий великих трагиков Античности или Шекспира¹⁹.

Должен заметить в завершение этого разговора, что у Эль Греко есть несколько прекрасных полотен, решенных в более оптимистичном тоне, где указанный выше апокалиптизм или отсутствует вообще, или проявляется достаточно слабо. Это, прежде всего, его «Святое семейство» (оба варианта – из госпиталя Тавера и из музея Санта Крус) (Рис. 8), «Коронование Марии» (1591, Прадо) (Рис. 9), «Мученичество св. Маврикия» (основной мотив, живописно звучащий в небе и в главной группе действующих лиц на первом плане, – прославление мучеников, светлый гимн), в одной из последних картин «Вид и план Толедо» (1610–1614, Музей Эль Греко; здесь под весьма еще тревожным небом город Толедо изображен как сияющий белизной Небесный Иерусалим).

Эти заметки были инициированы нашими с Н.Б. беседами о *событии* эстетического путешествия, которое предстало при его теоретическом рассмотрении как со-бытие – проникновение (или приникновение) с помощью эстетического опыта на глубинные уровни бытия, соприкосновение с бытием, его метафизической реальностью, лежащей в основе любого подлинного эстетического опыта. Понятно, что мысль моя обратилась, пре-



Рис. 8. Эль Греко. Святое Семейство.
1590–1595. Музей Госпиталь Тавера. Толедо

жде всего, к символистам, которые одними из первых в Культуре достаточно четко сформулировали это (в максиме: всякое искусство символично) и которыми, как и самим духом символизма, мы достаточно подробно занимались последние годы, совершали увлекательные *путе-шествия* в страны символизма, французского и русского²⁰. А там Андрей Белый – символист, ясновидец, антропософ. За ним высветились фигуры Штейнера и Ницше. И все они в процессе своего духовного восхождения, в любом своем анагогическом опыте обращались к сфере искусства, к эстетическому опыту, высоко ценили его именно за его метафизические возможности реального приобщения к бытию как на гносеологическом уровне, так и на онтологическом. Что же тогда нам, эстетикам?



Рис. 9. Эль Греко. Коронование Марии.
1591. Прадо. Мадрид

Да нам-то это всегда было понятно. Мы этим жили и живем постоянно, но вот описать эти фундаментальные основы эстетического опыта трудно, настолько они неуловимы для рассудка и словесного выражения. Я пытаюсь это иногда делать в своих текстах, да, кажется, не очень убедительно. Здесь обратился для примера к живописи Эль Греко, любимого мною художника, но и вызывающего постоянные вопросы, иногда ставящего просто в тупик мой эстетический вкус, эстетическое сознание. Сегодня что-то прояснилось в результате последнего путешествия к нему и по его творчеству в Испании. Понятно, что завтра что-то может высветиться и в ином свете, ибо эстетический опыт тем и силен, что он многомерен, и те или иные его измерения открываются нам в зависимости от многих аспектов воспринимающего эстетического субъекта, ситуации восприятия и т. п. Очевидно одно: специальные, целенаправленные

эстетические путешествия к тем или иным эстетическим объектам дают, как правило, потрясающий результат – помогают наиболее полно и всесторонне реализовать эстетический опыт в оптимальной полноте, но также – и выявить, если для того есть желание, его метафизические глубины. А чтобы иметь фундаментальную философскую поддержку в этом нелегком деле, всегда напоминаю себе и своим друзьям: Читайте и перечитывайте Шеллинга!

Примечания

- ¹ См. стр. 124–202 данного сборника.
- ² Букет цитат из его дневников и заметок о его паломничестве на Восток см.: *Бычков В.* Художественный Апокалипсис Культуры. Кн. 2. М., 2008. С. 358–409.
- ³ *Рерих Н.* Листы дневника. Т. 3 (1942–1947). М., 1996. С. 29.
- ⁴ См.: С. 150 данного сборника.
- ⁵ Белый напоминает о последних лекциях и антропософских деяниях, в которых он постоянно на протяжении четырех лет сопровождал Штейнера, прослушав в общей сложности более 600, как он сам писал, его лекций, участвуя во многих антропософских акциях, включая работы по сооружению антропософского святилища – Гётеанума.
- ⁶ *Белый А.* Воспоминания о Штейнере. Подготовка текста, предисловие и примечания Фредерика Козлика. Р., 1982. С. 339–341. В цитатах из этого издания сохраняю грамматику, графические выделения и пунктуацию Белого.
- ⁷ См. С. 148 данного сборника.
- ⁸ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. М., 2010. С. 240–255.
- ⁹ *Белый А.* Указ. соч. С. 341.
- ¹⁰ Подробнее об отношении Штейнера к искусству и художественному опыту в структуре антропософского см.: *Kugler W.* **Rudolf Schteiner und die Anthroposophie: Wege zu einem neuen Menschenbild.** Köln, 1983. S. 73–155. См. также одну из лекций Штейнера об искусстве в русском переводе ученицы Штейнера (1917): *Штайнер Р.* Из области духовного знания, или антропософии. М., 1997. С. 336–351.
- ¹¹ *Белый А.* Указ. соч. С. 301–303.
- ¹² Там же. С. 299.
- ¹³ *Ницше Ф.* ЕССЕ НОМО. Как становятся сами собой // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 746–747.
- ¹⁴ См. наиболее удачное, по-моему, проявление в книге: *Бычков В.* Художественный Апокалипсис Культуры. Строматы XX века. Кн. 1. М., 2008. С. 671–698.
- ¹⁵ См.: С. 176 данного сборника.
- ¹⁶ Именно к работам этого периода относится прекрасная характеристика Т.П.Каптеревой, внимательно изучавшей творчество Греко в Толедо: «Чаше всего его персонажи некрасивы, в них нарушена гармония и симметрия черт; идеал живописца – это идеал неправильного: узкие, сходящиеся углом очер-

тания лиц, непомерно большие, асимметричные, разные глаза, у хрупких бесплотных женщин – крошечные рты, у мужчин – удлинённый череп, огромный лоб, резкие черты, а дети, лишённые обаяния своего возраста, – нередко маленькие уродцы. Тем не менее образам Эль Греко присуща высокая мера духовной красоты, и порой их странная привлекательность достигает редкой волнующей силы» (*Каптерева Т.П.* Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения. М., 1989. С. 315).

- ¹⁷ Напомню, деисис (на Руси – деисус), или деисисный чин (от греч. *deēsis* – моление) – это главный ряд икон православного иконостаса, в котором центральное место занимает икона Христа, а справа и слева ему предостоят в молитвенных позах Богоматерь, Иоанн Креститель, апостолы Петр и Павел, иногда некоторые другие апостолы и особо почитаемые в данном храме святые.

¹⁸ *Каптерева Т.П.* Указ. соч. С. 348.

- ¹⁹ Пояснение для неэстетиков и неискусствоведов: эстетическое удовольствие в искусстве доставляет не само репрезентируемое событие (в данном случае апокалиптическое или трагическое), но его *выражение* (художественное как), т. е. выведение его из обыденного пространства земной жизни человека и его земных переживаний в метафизическое пространство эстетического опыта.

²⁰ См.: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог plus. М., 2013. С. 171–374; *Маньковская Н.Б.* Эстетическое кредо французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 5. М., 2012. С. 20–39; *она же.* Художественно-эстетические константы французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 6. М., 2013. С. 3–29; *Бычков В.В., Иванов В.В.* Метафизический дух символизма // Там же. С. 80–136.

Н.А. Кормин

Эстетика и эпистемология

Познание требует как гносеологической фиксации, так и понимания. Само по себе оно вещь весьма таинственная, относится к «вещам недоказуемым» (А.Блок), которые трудно выразить только абстрагированным языком. Не только самой глубочайшей тайной, но и многими миражами сознания и лжеочевидностями окутана когнитивная реальность. Образ этой реальности создает и проектирует философия, целостность которой развернута и в ее эстетических структурах. Это не значит, что эстетика является лишь конкретизацией философии, уточнением общих метафизических положений. Философия проявляет саму себя в своеобразных чертах эстетического, воспроизводя его в его духовной полноте, и вся сила связи между ракурсами философского постижения, стечение их измерений и сплетений придают эстетике такие свойства, какими она не обладала бы вне метафизической целостности, да и как таковая была бы попросту невозможна.

Эстетическое – это Грааль сознания, в котором собрана вся палитра символических переживаний и созерцаний, из него причащаются прежде всего те, кто встает на путь выявления истины искусства. Эстетика в силу своей рефлексивной установки не только несет в мир откровение гармонии, осмысливает художественную реальность, но и обнаруживает ее предпосылки, выводя за ее пределы; она дает теоретическое измерение искусства, генерируя идеалы недостижимого совершенства, выстраивая метафизику гениальности; эстетика тем самым и оправдывает, и изменяет художественное мышление эпохи, ткань культуры вкуса, трансформирует существующие практики восприятия изящного

искусства, создавая «возможные миры» и образы творчества, предлагая новое понимание художественного события. Но относится ли эстетическое к тому нечто, что определяет выполнение акта познающего сознания, направленного на рациональное и иррациональное постижение мира? Этот вопрос по существу сводится к проблеме установления значения эстетической регуляции когнитивного действия, умного делания, понимания его специфики. Выносить суждение о таком значении можно лишь при условии понимания того, что эстетическое регулирует театр познания как бы из-за кулис. Будучи по природе интенциональным, оно прямо или косвенно выражает свое отношение к образам познания, к тому, что В.Гейзенберг называл изменением структуры мышления, оперируя с этими образами и изменяющимися структурами в горизонте всего необычного, неповторимого, парадоксального, завораживающего, вызывающего потрясение, состояние неиссякаемого энтузиазма, открывая перспективу для новой визуальности; ориентируя на реконструкцию переживаний красоты, соотношения интеллектуальности и креативности, возвышенности идеи, социальной искусственности чувственности, игровых практик, она передает личностный строй познания, стремится ухватить то, что ускользает от разума и существует в «научном инстинкте ученого» (А.Эйнштейн), измененных состояниях сознания, в бессознательном, найти тонкую структуру вразумления души. Именно таким образом эстетическое и интегрируется в творческий процесс познания, и описывает его.

Следовательно, интеллектуальный ландшафт не перестает быть глубоко эстетичным только оттого, что это пока в основном чисто гносеологически описываемая реальность. Ведь гносеология начинается с эстетики (понятно то, что эстетика одного корня с чувственностью, но не все чувственное является эстетическим), а эстетика заканчивается гносеологией, эпистемологической реконструкцией определения неопределимого. Эстетика – это не призыв теоретико-познавательного, не описание «чопорного стиля научной высокопарности» (Гегель), не то, что Ницше называл басней о познании, напротив, это обобщение его драматического опыта, трагедии «свободного ума», на статус которой не может, как считал немецкий философ, притязать даже гётевский «Фауст», который в будущем предстанет не более чем картиной вырожде-

ния человека познающего. В этом смысле эстетику можно рассматривать как абстрактную живопись познания. Задача эстетики не в том, чтобы придать познанию гармонию, а в том, чтобы соотнести его с вызывающими ее силами, уловить его музыкальные оттенки. Если в той или иной гносеологической теории эстетические структуры познания не очевидны, то тогда их можно идентифицировать по-другому: философски, метафизически. Когда читаешь философскую книгу, например, произведения Гуссерля, то местами возникает ощущение, что читаешь чисто эстетический трактат, в котором описывается чистая эстетика света, интуиция просветления, световой рисунок того, что открывается только самому сознанию, в этом трактате дается схематический набросок эстетически неизвестного как горизонта известного: вполне обозначены понятие совершенства, которое можно считать принципиальным основанием эстетического опыта, представления о неотмыслимых пока условиях ясности и совершенного усмотрения, абсолютной ясности рефлексивного усмотрения, совершенной сущностной данности, о сфумато сознания, упражнениях фантазии в достижении совершенного прояснения и так далее. «Дело феноменологии, – пишет Гуссерль, – в показательном виде предъявлять взору чистые события сознания, доводить их до полной ясности, упражняться в их анализе, в постижении их сущности в пределах такой ясности, преследовать доступные ясному усмотрению сущностные взаимосвязи, то, что было усмотрено, выражать в адекватных понятийных выражениях, смысл которых предписывается исключительно узренным, то есть тем, что вообще ясно усмотрено»¹.

Эстетическое проникает в самую сердцевину познания, подерживает его движение из глубины времени, взятого во всех его перспективах. Эстетика в чем-то напоминает позицию христианина – она живет в мире познания, но не только по законам этого мира. И когда мы говорим об эстетическом понимании познания, то вовсе не считаем, что дело здесь в том, чтобы расписать познавательное действие как быстро меняющее свой окрас, приукрашивать его красками из палитры эстетического опыта. Проблема явно более сложна: познавательные фигуры одухотворены свободным творческим жестом, безграничным воображением – последние претендуют на господство и над познанием, и над эстетическим впечатлением, и над искусством. Когнитивная эстетика рассматри-

вает познание как архитектора сущности, как произведение духа, которое станет линией нашего изумления перед мощью его творческого свершения, перед его «неведомым шедевром» и свободой личностного самовыражения, перед виртуозным владением знанием. Эстетическое исполняет смысл сокровенного знания духа, завершенная незавершенность которого состоит в том, чтобы «в совершенстве *знать* то, что он *есть*», оно создает галерею исторически емких образов теории изъясляющегося знания, *науки о являющемся знании*. Эстетика метафизически обращает в свое постоянное оркестровку абсолютного знания, является духовным иносказанием о нем, переживая, как мы читаем в поэтико-эстетическом завершении гегелевской «Феноменологии духа», «воспоминания абсолютного духа и его Голгофу, действительность, истину и достоверность его престола, без которого он был бы безжизненным и одиноким; лишь –

Из чаши этого царства духов
Пенится для него его бесконечность»².

Эстетический подход необходим в ситуации, когда мы пытаемся понять, как возможен порядок познания как пластичного, филигранного процесса, имеющего свою стилистику, как осуществляется его живое дыхание со свойственной ему свежестью взгляда на мир, когда стремимся продумать пути, на которых можно реконструировать ландшафт истории познания, колебания его светотени, выяснить, как формируется репертуар опыта, как можно обосновать познание посредством того, что собственно познанием не является, как можно мыслить такое начало познания, которые выходят за его пределы, как складывается контекст рождения автора познавательной деятельности, положившего на это дело жизнь (например, эстетические пристрастия эпистемического сообщества). При масштабном картографировании территории познания с помощью эстетического инструментария выявляется зависимость его результатов от отпечатков творческой деятельности исследователя, его личностных характеристик, от ситуации в культурном сообществе. Тем самым эстетика вносит изменения в саму культуру познания.

Рассмотреть эту территорию единым эстетическим взглядом – значит определить тембр познавательного инструментария, обертоновую окраску голоса познания, очарование скептицизма,

понять, как складывается весь пафос выполняемого в научном исследовании синтеза, как новое знание рождается на обломках старого, обрастая структурами авторизации для просмотра страниц сайта деятельности по его получению. Возможна даже пейзажная живопись самой гносеологии, и этот жанр нередко представляют в самых различных эстетических формах, например, в форме комического. Как писал Ф.Ницше, «наши философы требуют, чтобы философия начиналась с критики познавательной способности, и это чуть ли не смешно: разве не маловероятно в весьма высокой степени то, что орган познания в состоянии “критиковать” себя самого, раз в отношении достигнутых результатов познания возникло недоверие? *Сведение философии к “стремлению построить теорию познания”* выглядят комично. Как будто таким путем можно обеспечить себе *достоверность!*»³.

Реальность познания можно воспринимать и с каких-то других мест, расположенных не только в эпистемологическом партете, но и на ярусах философского театра. Издавна в зеркале сцены отражался более или менее расплывчатый сгусток представлений, связанных с человеческим измерением, которое как раз и рождает эстетическое свойство познающего разума – этой априорной пропорции, способы выстраивания необозримой пирамиды разумности, интеллигибельности, креативности, воплощенных в пантеоне наук, в глобальной культуре инноваций.

Характерный для XX века способ метафизического осмысления такой культуры мы находим в философии М.Хайдеггера. Ее становление он связывает с возникновением некоего опережающего эскиза бытия, или, как он говорит, наперед охватывающего наброска мира, соотнося его с вопросом об истоке искусства и предназначении мышления. Таким эскизом современного мира является метод, предельные возможности которого выявлены в облике кибернетики; она чертит реальность в виде упорядоченного круга, в котором завязываются обратные связи информационных процессов, возникает феномен универсальной исчислимости всего. Внутри этого присущего кибернетическому поставу единообразия, которое околдовывает дух нашего времени, и надлежит пребывать человеку. «Связь человека с миром, а также вся общественная экзистенция человека замкнуты в округу, где господствует кибернетическая наука»⁴. В нынешнем состоянии, важнейшей

чертой которого как раз и является кибернетически набрасываемый мир, сложившееся языковое многообразие, «ложью своей болтовни заливающее нашу землю, – это лишь однообразие все одного и того же языка, который, множась количественно, уравнивает любые формы говорения, – информационный язык компьютера. Для человека, который не разучился только еще считать, мера одна – квант»⁵. Если принять это положение, то правомерно поставить вопрос: разве лингвистическое многообразие современности сводится к языкам программирования, как это пытается представить Хайдеггер? Но здесь для нас важна не столько критика этих рассуждений, сколько то, как поставлены чисто эстетические вопросы, которые обступают мыслителя со всех сторон, как только он пытается выявить духовную структуру общества XX века, существующего на базе непознанных в своем существе новых технологий и стремящегося, как полагает Хайдеггер, превратить свою субъективность в безусловную меру всей объективности. Для эстетического знания на первый план выходит вопрос, что происходит с искусством, замкнутым в такую социальную рамку, которая делает заметным кибернетический постав. Становится ли текст современного искусства, находящегося рядом с исчисляющим мышлением, набором знаков информационного события, вписанных в заурядный круг регулирования, и не изменяет ли оно духу произведения, превращаясь в факт пресловутого «культурного производства»? Решение этого вопроса Хайдеггер ставит в более широкий культурно-исторический контекст, внутри которого новое отношение человека к миру создает образ, который ищет пристанища в античном мышлении. В нем задающее меру делание направлено разумением, и именно такая пропедевтика самой деятельности позволяет увиденное превратить в зримость творения, обнаружить такие структуры осмысления, которые позволяют в истине (ἀ-λήθεια) увидеть несокрытость самосокрывающегося. «Быть может, наш осторожный кивок в сторону не продуманной донине ἀ-λήθεια означает, что мы столь же осторожно указали на ту самую сферу, из которой идет исток искусства? Не из этой ли области идет и требовательный зов, обращенный к творениям – к тому, как их про-изводить, как им про-изводится? Не обязано ли творение как таковое указывать на то, что не отдается в распоряжение людей и не дает располагать собою, указывать внутрь са-

мосокрывающегося, – с тем чтобы творение не просто твердило известное, знакомое и привычное всем? Не обязано ли творение искусства непрестанно молчать – молчать о том, что укрывается, о том, что, сокрываясь, пробуждает в человеке робость перед всем тем, что не дает ни планировать себя, ни управлять собою, ни рассчитывать себя, ни исчислять?

Будет ли когда-нибудь суждено человеку сей Земли обрести, оставаясь на ней, свое местопребывание в мире, то есть такое жительство, которое определялось бы голосом сокрывающейся несокрытости?»⁶. Хайдеггер не знает ответа на эту череду вопросов, он уверен лишь в одном – что скрывающаяся в свете греков истина долговечнее всего, что сотворено руками человека. Что же касается кибернетического и компьютерного эскиза, то можно сказать, что он задает расхожую меру для такого мира, которому будет неприглядно гераклитовское изречение: φύσις κρύπτεισθαι φιλέει (В 123: «Свойственно скрываться тому, что распускается само собою»).

Сегодня эстетические свойства глобальной культуры инноваций соотносят прежде всего с областью, которая пока не получила четкого определения – в отечественной литературе ее называют иногда алгоритмической эстетикой, цифровым искусством, эстетической виртуалистикой⁷; в зарубежной – на смену работам, в которых рассматриваются отношения устройства эстетического сознания и непредсказуемого искусственного интеллекта (**Artificial Intelligence, хотя сам интеллект – это свойство человека как существа, появившегося на пределе естественного и искусственного**), современных устройств «для усиления человеческого разума» (С.Н.Корсаков), – приходят исследования интерфейса между эстетикой и когнитивными науками⁸, возможностей компьютерного моделирования творческих способностей человека. Сможет ли искусственный интеллект создавать эстетические структуры, станет ли он образованием, аффективно идентичным себе, или бездушным Големом, будет ли он способен на творчество? Этот исследовательский кластер можно назвать эстетической когнитивистикой. Правда, тут сразу возникает вопрос: достаточно ли оснащена современная эстетика тем, что суфии называют вдохновенным знанием, чтобы перевернуть старую и открыть новую страницу, на которой будет записан текст понимания этих интеллектуальных

нововведений? Вне эстетики и художественного переживания невозможно осуществить монтаж самой искусственности, включая и различные приложения квантовой теории информации. Но тут следует обнажить существенные для такого монтажа условия. Ведь различие между указанными структурами довольно радикально. Касаясь проблемы соотношения виртуального мозга и современного «актуального» искусства, В.А.Подорога рисует весьма унылую для начала XXI в. картину художественных практик: «Искусство не размечает “свою” территорию в едином социальном пространстве, но парит, а может, падает в безграничной пустоте церебральной симуляции; восприятие предстает в виде сети самоактивирующихся информационных потоков, так оно утрачивает субъективный смысл и единство»⁹.

С другой стороны, построение интеллектуальных устройств на основе нейроморфных сетей, создание квантовых битов (уже имеется чип, использующий квантово-механическую неопределенность для поиска решений) будет способствовать более глубокому пониманию природы эстетического сознания и восприятия, каких-то структур творческой самореализации и интерпретации, хотя вряд ли возможен феномен художественного мышления в виде формальной системы, феномен искусственной души. Правда, на эстетическом пространстве уже появился андроид, в котором, как полагает Хироши Ишигуро, достаточно строго кодифицированы все аспекты актерской игры, он прекрасно выступает в традиционном японском театре¹⁰. Для эстетического анализа представляют интерес также нейрокогнитивные технологии, модели нейроаниматов, сенсоры которых позволяют чувствовать окружающий мир, архитектура сети, осуществляющей концептуализацию феноменов умного восприятия и делания, распознавание образов, процедуры аналогического мышления. Не менее важно для эстетики и исследование соотношения логического и иконического, феномена «компьютерного художника», поиск смысла кибер-искусства. Форма, открываемая Интернетом, совершенствованием сети посредством внедрения концепции семантической паутины, в определенном смысле меняет онтологию личности, вне этой формы сегодня не может твориться бесконечная красота общения по существу; эта красота реализуется в духовном усилии человека, без которого ему не развить способности удерживать тождество себя

с собой. Зыбкая гуманитарная грань такого общения не сводится к коммуникационной диспозиции. Сеть – это предельная форма гармонии общения, скрепляющей внутренний и вынесенный вовне опыт социальной коннектомики, опыт формирования человеческого в стремительном потоке современной Интернет-культуры. Размышляя о перспективах создания всемирной информационной системы, А.Д.Сахаров в своей работе «Мир через полвека» предсказывал, что она окажет глубокое воздействие на жизнь человека, «на его интеллектуальное и художественное развитие»¹¹. Всемирная сеть – этот глобальный механизм интерпретации – позволяет личности испытать чувство обладания невыносимым даром свободы, опознать облик единства всей совокупности людей перед судьбой и историей. Она передает множащийся событийно-деятельностный контур мысли, контур хотя и неопределенный, но готовый принять любую форму, формирующий высокоточную систему свободно сочетающихся форм, не получившую пока в творчестве интенсивного развития. Интернет развивается, сохраняя черты загадочного сфинкса, поскольку не существует аналитики реальности, над природой и измерением которой впервые задумался Клод Шеннон. Но сами поиски в дигитальном художественном производстве весьма настораживают исследователей, поскольку пока они «представляются холодными, предельно отчужденными ото всего человеческого, механистическими, антигуманными, в массе своей почти отталкивающими (хотя многие из них – не парадоксально ли? – выполнены по математически выверенным принципам симметрии, соразмерности, цветовой и музыкальной гармонии, фрактальной прогрессии и т. п. – т. е. по вроде бы классическим эстетическим принципам) и даже угрожающими глубинной сущности человека»¹².

Стуток представлений, который связан с человеческим измерением, рождающим эстетический язык культуры познания, есть ни полуэпистемологическая, ни полуэстетическая целостность – ведь данные представления образуют тысячелетние наслоения метаязыка для интерпретации единства, духовного напряжения и противостояния истины, добра и красоты, воплощенных в метафизическом триптихе, отдельные части которого – наука, мораль и искусство переходят друг в друга, объединяясь в структуры духовной первозданности. Размышляя над вопросом о степени понимающе-

го проникновения искусства в сознание разума, Ницше говорит о драматизме отношений между мудростью и искусством: «Безудержное стремление к знанию, истине и мудрости в этом мире видимости казалось мне осквернением основного метафизического стремления, извращением естества: и только справедливо <думал я>, что мудрость своею острой вершиной оборачивается *против* мудреца. Мудрость обнаруживает свою противоестественность, враждебно выступая против искусства: желание познать там, где спасительна как раз видимость, – да ведь это извращение...»¹³. С этими суждениями вряд ли согласился бы М.Хайдеггер, который само искусство мыслил как событие истины, достигающее истока творения (*der Ursprung des Werkes*)¹⁴.

Сам эстетический дискурс оппонирует высказываниям, выражающим в довольно-таки жестких формах противостояние науки и искусства (оно ведь подчас сменялось редкими моментами их согласия и единства), упраздняющим пропорциональное отношение истинного и эстетического, концепта и эстетической формы, характерное, в том числе, и для нашего времени (а оно, согласно Р.Барту, способно превратить даже сарказм в условие бытия истины). Практики такого противостояния нивелировали представления об упоении смыслом, нестираемую данность эстетического в жизни познания. Указанное сценическое пространство осваивалось в мировой философии двумя ее ветвями – в гносеологии и в эстетике, которые создавали его продуманные композиции в одной картине. Сложность понимания процессов такого созидания связана с тем, что история познания и история искусства, всей культуры идут не одними и теми же путями, на что в свое обратил внимание еще В.И.Вернадский. Комментируя эту парадоксальную идею мыслителя, Н.И.Кузнецова пишет: «Получается, что история познания в отличие от всех других видов исторического изучения, постоянно меняется в зависимости от того, на каком этапе развития научных представлений находится исследователь-историк. В отличие от гражданской истории это изменение связано не с появлением нового эмпирического материала – обнаружения новых источников и иных свидетельств, совершенствования способов датировки и т. д. Реконструкция прошлого для историка науки вовсе не похожа на реконструкцию прошлого, как это видится в истории «других течений культуры». Надо признать, что это самая глубокая

загадка, которую оставил нам Вернадский. И это настоящий парадокс, ибо *будущее* в случае истории науки меняет ее *прошлое*! Как это может быть?!»¹⁵. Эстетика и искусство относятся к числу тех других течений культуры, о которых говорит Вернадский, и если следовать его методологии, то крайне важно, реконструируя историю художественно-эстетической культуры, выявить ее отличие от истории когнитивного мира, но не менее важно зафиксировать и их сходство друг с другом.

Традиция разделения этих двух ветвей знания настолько давняя, что уже, как иногда кажется, и думать забыли о том, чтобы посмотреть на них как на ответвления некоего целостного образования, испытывающего неутолимую жажду истинного, устремленного к скрытому знанию; те, кто приближается к этим высотам, уподобляются подлинно верующему: если он «устремляет взгляд за завесу скрытого на вершину красоты, чувствуя свою неспособность познать суть великолепия, и его сердце стремится к нему в зове, волнуется, трепещет перед ним, то такое беспокойное состояние называется тоской. Это тоска по скрытому»¹⁶. Эта тоска по истинному и скрытому характерна и для искусства, и для познания, и чтобы утолить ее, недостаточно сказать, что художник творит, а ученый познает. Отношение искусств и познания бесконечно богаче, они проходят через динамические всплески, логические превращения.

Соотношение искусства и разума, эстетики и познания, сравнение и сопоставление этих структур, меняющих наше понимание мира, – вопрос, который в истории мысли решался очень по-разному. И сейчас это столь же острая тема, как и тысячу лет назад. Судьба понятия «эстетика познания» выходит на уровень прикосновения к вещам, трудно передаваемым словами. Может ли эстетическое измерение конвертироваться в точность гносеологического позиционирования? Какая музыка лучше ложится на голос познания? Какая гносеологическая палитра запечатлена в эстетике? Ведут ли искусство и познание вечный духовный спор или совместный поиск, и если последний имеет место, то как он отражается на совокупности идей, возникающих в социальной сети различных умов, в гармоничной структуре, в рамках которой взаимодействуют представители различных областей культуры? При каких условиях может состояться их подлинное общение? Невоз-

можно прикоснуться к эстетическому впечатлению или к художественному творчеству, не постулируя существование познавательного отношения: как писал Гете, «впечатление от возвышенного, от прекрасного, как ни благотельно оно само по себе, тревожит нас, мы жаждем выразить в словах наши чувства, наши воззрения, но, чтобы это сделать, нам надо сперва познать, осмыслить; мы начинаем подразделять, различать, систематизировать <...> и мы, наконец, возвращаемся к чисто созерцательному, улаждающему душу восхищению»¹⁷.

В современной западной литературе иногда встречается термин *an aesthetics of knowledge*, но оперирующие им мыслители при этом считают, что само «знание не может быть эстетическим, но должно быть, скорее, чем-то противоположным эстетическому»¹⁸. Однако никакого приемлемого доказательства этого постулата мы здесь не находим. Эстетическое, реализованное в своей теоретической форме, является такой же формой знания, как и искусство, несмотря на принципиально произвольный характер всякой художественно-эстетической системы. В синтаксическом стиле эстетической мысли может быть создана и своего рода видеокарта познания. Эстетическое и познавательное – носители сходного видения мира, хотя отношение, лежащее в основе почти не поддающейся объяснению стихии творчества, в лоне которой порождается новое знание, с одной стороны, и самого познания, с другой, не может быть тождественным.

Мы сначала должны очертить хотя бы контуры этой необъятной проблематики. Представления о познании, идеи критики познания, о духовном разнообразии его состояний (от репрезентации и извлечения опыта, аподиктического познания до здравого смысла, *curiosity-driven research**, умозрения, вразумления души, самопознания и богопознания), о том, как познание развивать, спрессованы не только в теоретическом изображении этих процессов в гносеологии. Ведь познание с его упорядоченностью и сокровенными отношениями, – это лишь одна ветвь развития духовных сил, которую невозможно расположить только на гносеологической плоскости. Не менее важно, особенно в ситуации современной когнитивной революции, раскрыть тайну мышления, заключенное в познании человеческое отношение к миру, изучить дизайн технологического

* «исследование из любопытства» (анг.)

произведения, рассмотреть знание в контексте универсальных оснований творчества, разума и морали, преодолеть фанатизм знания. Эпистемология построена так, что своими собственными инструментами создания образа нужного нам познания, которое расширяется, умножается и совершенствуется, не может не судить о том, кто этот образ создает, т. е. о человеке: еще А. Камю подчеркивал, что в человеке есть что-то несводимое к познанию, ускользающее от него. Познание осуществляется людьми, оно есть нечто, делаемое человеком, а не суперинтеллектом, лишенным человеческих страстей, – как писал Ницше, «моя отрада – там, где я познаю: ведь именно там долее всего были в деле напряжение моих сил, моя тревога, моя страсть»¹⁹. Такое осуществление имеет необратимые последствия и для познаваемого объекта и для самого познающего субъекта. Они весьма ощутимы в современном научном познании. «Один из главных векторов, которым можно охарактеризовать направленность развития науки и технологий в последние десятилетия, – это ее неуклонное приближение к человеку, к его потребностям, устремлениям, чаяниям. В результате происходит все более основательное погружение человека в мир, проектируемый и устраиваемый для него наукой и технологиями. И дело при этом вовсе не ограничивается одним лишь “обслуживанием” человека – наука и технологии приближаются к нему не только извне, но и как бы изнутри, в известном смысле делая его своим произведением, проектируя не только для него, но и его самого. В самом буквальном смысле это делается в некоторых современных генетических, эмбриологических и т. п. биомедицинских исследованиях»²⁰. Как видим, сама методология науки начинает оперировать или чисто эстетическими категориями, как произведение, или понятиями, которые невозможно помыслить вне эстетики – конструирование как созидание идеально оформленного предмета, как его рисунок, образцовое исполнение которого мы находим в математике. Они дают знать себя в том, что весь процесс познания имеет какую-то особенность, пластичность, поразительность идей, какой-то неповторимый вид предмета с духовными предикатами, набросать который позволяет обострившееся чувство истины; эти последствия не проходят бесследно и для науки, побуждая ученого, прошедшего через искушение универсального сомнения, начинать новое знание не только с исследования познавательных схем, но и выходить

за очерченный ими круг, что обозначается как проявление гения и таланта, связанное с обретением смысловой интуиции, возбуждением интеллектуальной страсти, с горизонтом интенционального переживания, стремлением восстановить в своем воображении какие-то явления и обрести целостность, прибегая, например, к созерцанию по аналогии. Все эти откровения гения – черты эстетического способа мышления, позволяющего достигнуть единства непреходящего знания о вещах, черты изначальной эстетической очевидности, которая может быть источником всякой пропорциональности, и в особенности, в сфере познания.

Но являются ли эстетическое и эпистемологическое соизмеримыми явлениями?

Раз уж мы познаем, то это накладывает и на чистую действенность познания, и на нас самих какие-то ограничения – кто мы такие, чтобы считать человеческий образ познания абсолютно возможным, чтобы претендовать на роль тех, кто способен уразуметь реальность априорно существующего в сознании? Эту проблему можно развести в разные стороны. Возьмем одну нить, связанную с универсальным пониманием того, как возможно мыслить в ситуации стечения двух дополнительных измерений и сплетений: мыслить антропологически и мыслить гносеологически? Покинув себя, мы оставлены всем, забыты на гносеологическом месте. В полном одиночестве нам не до определений согласованных созерцаний как истока познания, вынесенных относительно единства сознания. Поэтому гносеологический тезис – это хотя и умозрительный тезис, но он имеет неотъемлемый антропологический смысл. Сама фактичность, спонтанность личностного существования вносит шум в гармонию познания (шум, напоминающий тот гул языка, вслушиваясь в который Ролан Барт вопрошал трепещущий в нем смысл) – и вполне закономерно, что Кант основывает его именно на фундаментальных структурах человечности, прежде всего на свободе. Характеризуя кантовское понимание суждения вкуса, современный исследователь показывает, что оно «таит в себе начало, или исток, как практического, так и теоретического мышления, что действия рассудка совершаются по принципу *als ob* (рассудок экспериментировать с предметами *как бы* свободно), что, далее, начало даже такой условной свободы коренится в эстетике... Эстетика в свою очередь раскрывает сущностные характеристики челове-

ской личности, о которой только и можно сказать, что она познает мир и совершает нравственные поступки»²¹. Свобода – это и свобода мысли, вытекающая из коренных прав разума, который, согласно классической формуле, всегда при нас и в котором, как сказано в «Критике чистого разума», «всякий имеет голос» (В 780)**. И тождественность свободы, символизированной познанием, пересоздает само чувство сознания, голос самосознания – отсюда понятно, почему в современной отечественной культуре возникает понимание философии как *сознания вслух*.

Задачу с двумя указанными дополнительными измерениями способна решить философская герменевтика познания, которая призвана истолковать изначально заложенное в человеческом мире понимание познания, изобразить его события и состояния как нечто понимаемое изнутри, понимаемое на своих собственных основаниях, описать путь от понимания к его применению. Если же мы говорим об искусстве, то разговор иногда идет на грани понимания того, что вообще можно или уже нельзя понимать. Хотя, как признают сами художники, в современном мире существует такое состояние сознания, которое уже находится за гранью способностей человека осознать что-либо. В зависимости от структуры понятности познания, его семантики гносеологические утверждения могут приобретать метафизический смысл. Преодолевая традиционное противопоставление понимания, которое ориентировано на индивидуальное, и объяснения, которое ориентировано на универсальное, противопоставление исследуемого и понимаемого, обоснованного и понятого, понимаемого и изображаемого, устанавливая требования человеческого устройства понимания, фиксируя структуры виртуального понимающего интеллекта, герменевтика ориентирует прежде всего на переосмысление самого поля понимания: чтобы понимать не только глубинные структуры мира, которые явно не рассчитаны на понимание, но и формы душевной жизни, глубоко скрытой от разума, нужно каждый раз снова и по-новому делать одно и то же – выяснять, что, собственно, значит свободное понимание, постижение, сущностное усмотрение, умозрение, знание, нужно найти ответ на вопрос: как мы мыслим, что значит мыслить?

** Здесь и далее в круглых скобках дана нумерация страниц по оригинальным изданиям «Критики чистого разума» (Кант И. Соч. на нем. и рус. яз. Т. 2. Ч. 1. М., 2006).

Ответ на эти вопросы как раз и дает философия, которая прокладывает путь к познанию, обладающему последним обоснованием, и проясняет соотношение эпистемологического и герменевтического осмысления. Герменевтика как пробная философская дисциплина, которую иногда отождествляют с философией культуры и философией жизни, тематизирует понимание как ситуацию личности, исследует условия интерпретации, собирая картину понимания в целом, задавая его предельную целостность. Картина эта, в общем, довольно-таки печальна: «Что бы ты ни понял и как бы ни глубоко, жизнь продолжается, идет своим чередом: все то же в новых или даже тех же одеяниях, и ум не отменяет глупость, и люди по-прежнему заняты тем, что на самом деле не существует (и ты знаешь это), и зло рождается по-прежнему из самых добрых “намерений” (что и есть абсурд), и лавина, сцепления которой ты видишь, с ясностью, даваемой за пределами надежды, все равно, – хотя ты и не обманут, – на тебя движется. Да и собственная твоя жизнь не так уж устраивается пропорционально затраченному усилию (был бы неясен мир, в котором все по заслугам, – он ведь скорее “играющее дитя”), и мысль может оказаться невозможной. Но нельзя на клочках этого раздирать душу себе, и нужно тогда “*relâch de sens*”»²², растворяя их в эстетических созерцаниях.

Прежде чем говорить о самом языке понимания, следует разобратся в устройстве герменевтической семантики, вникнуть в интенцию того стремления, которое характерно для нее, а для этого нужно, по словам Нильса Бора, «сначала узнать, что означает слово понимание»²³. Вопрос о природе интеллектуальных структур, о расширении идеи понимания особенно важен в ситуации формирования так называемой неклассической эпистемологии, поскольку понимание практик познания в ней внутренне связано с выявлением их культурных предпосылок. Правда, *неклассическая эпистемология* – это, как нам кажется, и не вполне удачный термин, поскольку классическим может стать любой тип эпистемологии, если он схватывает эталоны познавательной деятельности, сложившиеся в определенных исторических условиях, сочетает эпистемологические инновации с фиксацией высших образцов тисненого рисунка познания. Но именно такого сочетания мы и не находим в современной западной философии. В отечественной философии уже давно переосмыслен тот тип соотношения клас-

стики и неклассики, который продуман представителями целого ряда направлений западноевропейской философии. Она, как это показали в своих работах М.К.Мамардашвили, Э.Ю.Соловьев и В.С.Швырев, пошла по пути развязывания внутренних неувязок классики, от которых могла уйти, лишь обратившись к каким-то односторонним процедурам. «Классика в любой области – это выражение *условий культурной возможности* феномена. И поэтому все неклассическое – это выявление нового в познании как проблемы для классики, неразрывно связанной с определенным типом науки, сложившимся в Новое время. И даже если эти новые тенденции ведут к новому типу науки, то в любом случае здесь неизбежна преемственная связь... А это значит, что надо искать форму трансформации возможностей познания, искать философскую формулу познания, а не пытаться возводить в норму описание различного рода отклонений от нее»²⁴, а таким возведением как раз и занята неклассическая эпистемология.

Фундаментальность более высокого измерения, протянутого во внутрь культурно-антропологического описания, измерения, которому отворяет врата жизнь сознания и познания, может быть выявлена и посредством эстетических структур философской герменевтики как структур базовой настройки когнитивной системы человека. Ведь само понимание, как показывает испанский философ Х.Субири в своей работе «Чувствующий интеллект»²⁵, мыслимо как реальность смысла переживания, и поэтому его структуру можно рассматривать как родственную структуре эстетической. И хотя познание невозможно доказать из принципов эстетики (она вовсе не притязает на реальное знание вещей), а философские идеалы эпистемы невозможно вывести из их эстетического описания (конечно, чувства сыграли ключевую роль в появлении разума, но признавая это, важно осознавать, что именно разум *определяет* эстетическое состояние, но *не определяются* им), да и критерии красоты нельзя непосредственно внести в познание (как говорил в свое время Кант, напрасны и нелепы попытки изобразить мудреца в романе), тем не менее было бы неправомерно отрицать эстетическое суждение о познании на том основании, что его очевидность неаподиктична: это возможно лишь в том случае, если о нем рассуждать поверхностно, т. е. проходя мимо. Сами эстетика и искусство (а эстетика и есть наука для искусства, понимание его

оснований и основательности) чаще всего рассматриваются как когнитивно зависимый процесс – иногда даже выдвигается гипотеза, что, например, живопись обязана своим происхождением потребности в начертании наших мыслей. Но ведь, и это сегодня вполне очевидно, сама когнитивная деятельность нуждается в культурном оправдании, которое немислимо вне искусства – этого не просто созерцательного, но деятельного исихазма эстетической практики. Искусство, как и эстетика, являются литургической практикой души, совершаемой в публичном пространстве, – со всеми ее текстами и песнопениями, символикой, изобразительными решениями, онтологическими образами, с тем благолепием, благозвучием и умилением, которые, если говорить о нашей культуре, образуют структуры достаточно ясного и превосходно считываемого личностью языка эстетических переживаний, позволяющего сделать очевидными истины русско-православно метафизики, – и эта практика интерпретирует все, с чем соприкасается человек. Хореограф Дж. Ноймайер видит именно в интерпретации то, что притягивает в театре.

Сам человек как носитель высшего сознания рожден искусством, и теоретическое свидетельство о таком рождении как раз и зафиксировано в форме эстетической идеи, которая заполняет культурное пространство; она как бы свертывается, уходит вовнутрь, в захватывающее погружение в глубины души познающего субъекта, способствуя при этом постижению форм переживания эпистемологией различных интеллектуальных феноменов, пониманию того, в какой культуре родилась и развивалась сама теория познания, как выглядит познание – один из регионов культурой реальности, – если смотреть на него с различных ее возвышенностей. Эстетические структуры интеллектуальных образований выявляются лишь при условии их герменевтического прояснения, в этом смысле классической можно считать формулу академика Л.Д.Фаддеева: *математика – это красота, если ее понимаешь*. Современные математические построения объясняют даже возможность того, что пока понять невозможно.

Сам горизонт познавательной деятельности связан с творчеством, значение которого переосмыслиется при переходе от классической к неклассической эпистемологии. Анализируя процессы формирования новой онтологии науки, Л.А.Маркова отмечает, что «в классике творческие процессы по получению нового знания, не

выводного знания, оказались за пределами логики. В философии науки последних десятилетий получение результата не из прошлого знания, а из самого акта творчества, реализующего рождение нового научного знания, из того, что наукой не является, из *условий* научной деятельности, из *контекста* становится главным объектом внимания исследователей науки, формирующих её онтологию. Чтобы понять, что есть наука, каково её бытие, надо обратиться к её началам, к *ненауке*, где нет науки как таковой, но где мы сталкиваемся с противоположностью отсутствия науки»²⁶, с творческими свершениями, стоящими за технологиями, которые формируют и изменяют облик социального мира, с особым искусством, смысл которого заключается в точности мышления (даже божественный разум, согласно Лейбницу, прибегает к математическим операциям (вычислению), и именно в этот момент творится мир). Схватывая эту сторону научно-познавательной активности субъекта, знания которого основаны на феномене сознания, эстетические трансценденталии берут эти основания не от произведения искусства, не от мысли о чувстве или разуме, а от не чувствами рожденных перцепций, от фактов истории творения, связанных с высвобождением в человеке каких-то сил, от способности превратить состояние универсума в совокупность сигналов, образующих наряду с интеракцией и социальной перцепцией сеть проникновенного общения, от существования гения места, на котором разворачивается познание; при этом они оперируют с языковым пространством мира, запечатлеваемым в истории души, развивают способность видеть происходящие события в различных измерениях, дают смысловую интуицию, порождая, если можно так сказать, катарсис мышления, траекторию переживания и изменения сознания, своего рода фазовых переходов познания, когда сама познавательная система меняет свое состояние, в котором она движется к структурам культуры, обладающим меньшей симметрией, чем исходное когнитивное состояние: все поле усмотрения умом приводится в чрезвычайное волнение, вызывая смысловое обаяние, возбуждая такую страстную силу, как сознание (в этой связи важно понять, как сознание пишет цвет и другие эстетические свойства), настраивая его на возвышенный образ мыслей. Всякому эстетическому опыту с его всеобщими переменными модусами – дообразное созерцание, восприятие симметрии бесконечности, ощущение напряжения пре-

данной формы, понимание чего-то, что не нашей мерой создано, концепции трансцендентальной конституции искусства как такового, мимесис, – принадлежат также обусловленность человека его собственными творениями, теоретическая картина искусства для искусства, изоморфизм искусства и жизни; и в окрестности каждой точки этого тождества человек должен возрождаться заново (чтобы тонкая струйка выполненной человечности наполняла бы чашу, в которой «пенилась бы бесконечность»), удерживать себя в трагической позиции мужества невозможного, в точке сращения с сверхсознательным. Вместе с восхищением величием и возвышенностью внутреннего начала в человеке, а также с тем, что еще Декарт определял как «духовный пыл» (*ardor amoris*), происходит открытие структур опыта понимания, появляется некая эстетическая идея обоснования познания, которая показывает тот многообразный контекст творчества, в котором родился обосновываемый феномен. Эта идея философски очерчивается здесь как матрица фундаментальной схемы самой возможности познания – субъект-объектное отношение, симметричная структура, подспудная гармония и страстная сила этой матрицы не просто наносит «грим» на познание, надевает на него театральную маску, не просто переводит его состояния в знаки концептуальной игры, а меняет его онтологию, которая основывается теперь на феномене узнавания на себе и выводит самого субъекта познания из состояния имперсональности, вследствие чего создаются предпосылки для нового сознательного опыта, становится очевидным чудо рациональности, а сама дорога знания антропологически профилируется так, что оно ставится в зависимость от голоса формы, при этом возникает образ чистой картины или художественного произведения, в котором осуществляются какие-то герменевтические процедуры, воскрешаются жизненные формы и познавательные способности – по Канту, эстетическая идея дает рассудку богатый содержанием необработанный (*unentwickelten*) материал, который применяется «не столько объективно для познания, сколько субъективно для оживления познавательных сил, следовательно, косвенно для познания»²⁷, способствуя появлению всего многообразия сходных мыслей, восприятий и образов. Тот косвенный путь использования эстетической идеи, о котором говорит Кант, есть символизм – это основание всей культуры, включая и культуру познания. Эстети-

ческое как форма антропологического априори открывает и расширяет простор для мысли, проходя мимо состояний, за которые иногда справедливо критикуют Гюго – он-то как раз скорее мыслит, чем дает нам мыслить. Познание, взятое в единстве со структурами извлечения эстетического опыта, может сотворить и весь мир, если сумеет развернуть жизнь человеческой души по линиям, построенным в соответствии с мыслью или пропорцией, которые вышли из лона закона, предписываемого человеку его собственным разумом. Сама красота – один из случаев явления неделимого – в своих тайных формах вмещает все тона конкретного, все оттенки выполнения индивидуальных состояний, заполняя духовное пространство напряжением границ, которое производит внутри себя антропологическое и творческое «начало события» (Григорий Нисский). Это пространство включает такие переплетающиеся друг с другом явления, как понимательная предупорядоченность, предзнание, взгляд изнутри, практическое априори, которые оказывают свое воздействие на изображение знания, в результате чего оно может приобретать не только стройный, элегантный вид, но и какие-то размытые контуры, смутные выражения, его упорядоченность превращается в концептуальное облако. Так перед нами возникают характерные черты познания как производящего произведения, посредством которого не только понимается мир, но и усиливаются образы во впечатлившейся душе, и вся это образная ткань убедительно свидетельствует о том, насколько сам разум очарован очевидностью красоты. Рассмотреть образ познания можно с помощью различных эстетических категорий и понятий, например, понятия игры: выявляя соотношение смысла и игры, рассматривая первый как функцию игры, Ж.Деррида считал, что сам смысл «вписан в окрестность конфигурации игры, не имеющей никакого смысла»²⁸.

Гений сам нормирует интерпретацию своего творчества, за ним – чувство собственной правоты, конгениален ему лишь эстетически зримый мир, перед которым умолкает даже рассудок, теряющий всю силу своих абстрактных построений, этот мир может пленить даже логико-математическое мышление: он открывает нам, как писал Кант, столь неизмеримое поприще эстетического многообразия и целесообразности, что «даже при всех знаниях, которые мог приобрести о них наш слабый рассудок, всякая речь

перед столь многочисленными и необозримо великими чудесами становится бессильной, все числа теряют свою способность измерять и даже наша мысль утрачивает всякую определенность, так что наше суждение о целом неизбежно превращается в безмолвное, но зато тем более красноречивое изумление» (В 650), позволяющее эстетически тематизировать мир. Эстетика как раз и дает возможность анализировать историю творения того, что есть, а также культурный статус познания по аналогии с тем, как в математике применяется понятие групп симметрии, выявляя гармонирующий, или, как говорил Э.Гуссерль, согласующий синтез, принадлежащий порядку и связи познания, выяснить специфику деяний гения в различных духовных практиках: как известно, гений в искусстве является законодателем, но как обстоит дело в познании (вспомним строки из знаменитой комедии Грибоедова: «Конечно, нет в нем этого ума, / Что гений для иных, а для иных чума»)? Прав ли Кант в своем утверждении, что посредством познания и умственных занятий выполняющий их субъект только принимает вид творческого гения? И если талант в искусстве – это своего рода художественный администратор, функция которого – исполнять существующее законодательство, то в чем заключается талант в познании? Вместе с тем эстетика пробивается к нам через сложную форму эйдетических пропорций, описывающих историческую амплитуду понятийного сознания, которое формирует семантику целостного знания о мире. Она способствует установлению симметрий и инвариантов, составляющих «алфавит» одних явлений, с помощью которого можно читать и переживать другие явления. Более того, эстетика повлияла на процесс формирования самого принципа симметрии и гипотезы суперсимметрии как эвристического и методологического аппарата научного знания (даже обнаружение нарушения симметрии физических законов приводило к новым открытиям, например, открытию бозона Хиггса), перенаправила движение мысли в сторону бесконечного поля присутствующего творческому сознанию априори.

Без эстетики невозможно было бы взойти на выделяющиеся своей интеллектуальной окраской площадки умного делания, личностного выполнения, конструирования (с точки зрения В.Г.Шухова, что красиво смотрится, то прочно), критики, экспертизы, пленительной изобретательности (как говорят швейцарские

производители часов, хороший механизм – это как хорошая симфония), проектирования, несущего на себе печать его выдающегося начинателя, изготовления, программирования. В каждую культурно-историческую эпоху встает вопрос, насколько основателен характерный для эстетики взгляд на ту или иную сцену для интеллектуального человечества и какие духовные горизонты этот взгляд для нее открывает, а какие – закрывает.

Высшей познавательной способностью является разум, но поскольку он не подчинен никаким условиям чувственности, ничему содержащемуся в актуальных переживаниях, то вправе ли мы давать ему какие-то эстетические характеристики. Но к этому вопросу можно подойти и с другой стороны. Издавна существовали интерпретации открытых горизонтов возможных гармоний, присущих разуму, которые во многом определяются таким эстетическим качеством, как пропорциональность. И этот презумптивный горизонт объемлет то, что, собственно, еще не вполне освоено в метафизическом опыте, но сополагается в силу необходимости. Сначала идея разума как пропорции, проливающая свет на различные маршруты его применения, предстает перед нами в неопределенной всеобщности, в своего рода аффективном априори: по разным сочетаниям, по разным пропорциям, по *aurea mediocritas****, по чему-то, метафизически среднему между бытием и ничто, разумность приходила к трансцендентальным кривым. Поэтому стало ясно, что эстетическая очевидность и потенциальность имплицитно содержится в разуме, благодаря чему проясняется способность эстетики воспроизвести познание как творческий процесс, правда, тут надо иметь в виду, что некоторые трансцендентальные акты, например, трансцендентальная видимость, могут, с точки зрения Канта, произвести некоторые иллюзорные живописные произведения – нарисовать действительность там, где ее нет. Эстетическое знание о познании должно быть рассмотрено как его существенный момент, связанный с пониманием эстетически выполняющего восприятия, воспроизводящего сами его условия, с пониманием того, что еще Кант называл *совершенством познания*, *эстетическим совершенством логики*, с прояснением символики самого понимания и взаимопонимания, лоном которого является в области мысли теория, а в искусстве – произведение искусства, которое не

*** золотая середина (лат.)

есть то, что пишется автором (хотя мы так видим); в действительности произведение искусства есть текст, внутри которого создается человек, способный написать этот текст»²⁹.

В сущности, мысль и искусство, познание и творчество – тождественные понятия, познание бывает только творческим и никаким другим, хотя в самих актах творческого познания могут присутствовать как положительные, так и проблематические моменты, указывающие на неосновательность мыслительных операций. «Ведь человеческий разум столь склонен к созиданию, что уже много раз он возводил башню, а потом опять сносил ее, чтобы посмотреть, как можно было бы лучше заложить ее фундамент»³⁰. Творчество и познание родились в одно и то же время и в одном и том же месте (именно внутренняя возможность свободно действующей природы, согласно кантовской «Критике чистого разума», «единственно и делает возможным все искусство и, может быть, даже самый разум» (В 654)), и этим неоспоримым местом была не безмерно простирающаяся равнина, а, скорее, нечто, подобное шару. Сам шар есть невидимая единоразмерная сфера опыта, воспринимаемая нами только в плоскости взгляда, которую пересекает этот шар, его радиус метафизически вычисляется из природы априорных синтетических положений. В то же время радиусом опыта описывается круг самой метафизики, которая не может выходить за пределы опыта сознания, в том числе и эстетического опыта. Иначе она будет изображать лишь воображаемую реальность. Опыт противостояния реальности и мысли задает то напряжение, которое готово разразиться метафизическим взрывом. Отсюда понятно, сколь важен эстетический опыт для эпистемологии, особенно в современной ситуации, когда порой даже встает вопрос об оправдании знания. И вполне понятно, почему именно современный поэт пишет апологию разума. Характеризуя понимание рациональности в представлении С.С.Аверинцева, О.Седакова подчеркивает «...такая рациональность не только знает, но и распознает; вот в этой позиции, понимая вещи умом сердца, умом совести, умом воли (на библейском языке – умом утробы), мы можем позволить себе не сомневаться, различая истинное и ложное (поддельное). Как ни удивительно, этой различающей способностью обладает не “бесстрашный” или “дерзкий” ум, а ум почтительный – словами Аверинцева – “утихшего самолюбия”»³¹.

То, что импульсы к познанию идут из эстетической среды, вполне очевидно. Эстетика всегда играла какую-то таинственную, но весьма существенную роль в том, как решались вопросы философско-эпистемологического характера, хотя выдержать эту роль ей было нелегко: взгляд на нее как нечто стоящее в стороне от рационального познания, теоретической рефлексии являлся весьма распространенным. И эта напряженная ситуация ставила эстетику и гносеологию перед вопросом о собственной идентичности каждой из них. Действительно, присутствие эстетики на поле гносеологии до недавних пор оставалось малозаметным, эстетическое понимание находилось на обочине философского анализа фундаментальных проблем теории познания и практически не оказывало влияния на нее. Выводя эстетические суждения за рамки трансцендентальной философии, Кант уже в «Критике чистого разума» связывал их с областью специфических понятий, которые лишь косвенно «относятся к предметам нашего чувства. Но так как чувство не есть способность представлять себе вещи, а находится вне всей способности познания, то элементы наших суждений, поскольку они относятся к удовольствию или неудовольствию, принадлежат, стало быть, к практическим элементам наших суждений» (В 830). В лучшем случае эстетика рассматривалась как выражение чувства удовольствия от «свободной игры» познавательных способностей. Создавалось впечатление, что наступила какая-то концептуальная пауза в осмыслении нестираемой данности эстетических феноменов познания, тем не менее путь возвращения к отрезанным эстетическим корням древа познания оставался открытым. Ситуация начала меняться в современной философии, когда пришло осознание того, что эстетические пропозиции являются важным инструментом теоретического членения мира, без них трудно разобраться в том, как осуществляется монтаж познания, как выполняются упражнения в той сфере, которую Кант называл талантом разума, ограничивающим свои характерные порывы и свою страсть к спекулятивному расширению, строго надзирающим над способностью воображения. Эстетика способна показать, как текст познания движется сквозь ряд произведений культуры, как создается «пейзаж мышления» и изменяется формирующийся в нем образ бытия и антропологической реальности. Если познание трансформировало рождающиеся в этой реальности ценностные установки

в изображение мира как он есть сам по себе, выявляя в том числе и когнитивные истоки эстетического мира человека, то сама эстетика сосредоточивалась прежде всего на постижении теоретической схемы, логоса, «грамматологии» искусства, которое есть то место, где реальность принимает форму. Выявляя в той или иной форме познавательный статус искусства, она редко обращалась к предпосылкам и аксиомам мыслительной традиции, к феномену одержимости когнитивными состояниями, драматизма познавательных практик. Подчас она вообще предавала забвению то, что ее собственные суждения имеют герменевтическое обоснование, возможно, из-за этого и разорвалась духовная нить, связывающая эстетику с поиском логически разнородных моделей познания, с логическим разумом. Но, несмотря на это, эстетическая наука все же стремилась дать инструментовку различных интеллектуальных состояний, распространяя по аналогии действие собственного методологизированного аппарата на понимание того, как задаются нормативы знания, его вне-научные и «неявные» формы, как оно формируется в качестве бытийствующего сознания, как можно онтологически рассматривать в измерении жизни само сознание, крестоцеловальной записью движения которого как раз и является искусство, каким образом можно эксплицировать отношение знания, понимания и творчества. Являясь одной из площадок для построения эпистем, она возводилась в виде особого эстетического знания, в котором формировался метаязык культуры созидания, целая метафизическая школа созерцания, медитации, и прояснялось, что значит великодушные мысли, как складывались его судьбы, как формировалась «пластичная» рациональность художественных практик, реконструировались пиковые переживания и выстраивалась обратная перспектива взгляда, как происходит репрезентация мира в том, что В. фон Гумбольдт называл *интеллектуальным инстинктом разума*. Эстетический субъект изъясняется структурами артикулированного понимания, которое и есть язык, символы которого тоже «сочетают постоянство эстетического образа с движением смысла»³². Рефлектирующая способность суждения, понятая Кантом как эстетическая способность, апробирует новую форму существования философии, связанную со снятием базовых оппозиций рассудка и разума, основываясь на чувстве восхищения от обнаруживаемой совместимости разнородных за-

конов природы под одним охватывающим их принципом. При этом она выполняет важную роль в реализации архитектурного проекта разума – доведении дела рассудка до высшего единства – единства целей, неразрывно связанного с самой сущностью разума. «Предошущение» отношений между эстетическим и познавательным отсылает к сверхтонкой аналитике, схватывающей эпистемологический смысл эстетического опыта и избегающей нежелательных перекосов и крайностей – эстетические понятия могут принимать внушительный облик познавательных абсолютов, но это не что иное, как мираж: какой бы заманчивой ни была попытка проложить продуктивный путь проникновения в суть познавательной установки лишь на основе эстетического, она явно несостоятельна. Опасность такого рода перекосов особенно ощутима на современном этапе развития философии, в какой-то своей части отходящей от рационально-рефлексивных установок и устремляющейся к метафорическим регистрам языка познания, «в сторону воображения, жизненных энергий, пафоса спонтанно растущего, “ризоматического” и др. Общие процессы эстетизации подрывают вербальные составляющие культуры в пользу визуально-образных. В гносеологии это все больше приводит к вытеснению эпистемического эстетическим. Все это особенно характерно для постмодернистской мыслительной схематики, которая представляет собой не особую философию, но умонастроение переходной стадии, находящее различные формы выражения»³³. Описанный тип связи не специфичен для всей философии, например, Кант тоже вводил понятия воображения в теорию познания, но при этом он не допускал никакой подмены эпистемологии эстетикой. Поэтому сегодня так важен теоретический анализ, основанный на правилах контрапункта эпистемологического и эстетического, выявляющий хрупкость и проницаемость границы между ними и позволяющий уточнить эстетический схематизм познания с помощью обращения к достижениям соответствующих наук о человеке, мобилизовать «несистемные» ресурсы языка познания, высветить пластичность эпистемологических практик, но при изображении когнитивной реальности грамотно прочертить контуры эстетических форм и типов знания, эстетический язык мысли, показать, как «первый луч рефлексии озарил человечеству его собственные переживания»³⁴. Эстетика как разновидность релятивистской теории способствует

раскрытию возможностей эпистемологии, построенной в том числе и в виде структуры, поднимающей тяжелую глыбу художественного смысла.

Примечания

- ¹ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. Общее введение в чистую феноменологию. М., 1999. С. 140.
- ² Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М., 2000. С. 409–410.
- ³ Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 2006–2012. С. 24.
- ⁴ Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М., 2008. С. 450.
- ⁵ Там же. С. 464.
- ⁶ Там же. С. 453–454.
- ⁷ См.: Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // *Вопр. философии*. 2006. № 11. С. 47–59; Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.–СПб., 2009. С. 200–209; Ерохин С.В. Эстетика цифрового изобразительно-го искусства. СПб., 2010.
- ⁸ Одни из последних работ на эту тему: Stokes D. Aesthetics and Cognitive Science // *Philosophy Compass*. Vol. 4. September 2009. P. 715–733; Currie G. Aesthetics and Cognitive Science // *The Oxford Handbook of Aesthetics*. September 2009 (<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199279456.003.0042>).
- ⁹ Подорога В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М., 2013. С. 100.
- ¹⁰ http://robotics.com.ua/news/events/1575-transcript_of_the_lecture_hiroshi_ishiguro_robot_one_man.
- ¹¹ http://www.sakharov-archive.ru/Raboty/Rabot_31.html.
- ¹² Бычков В.В. Эстетика в глобализирующемся мире // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. Вып. 6. М., 2013. С. 50.
- ¹³ Ницше Ф. Цит. соч. С. 110.
- ¹⁴ Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit der «Einführung» von Hans-Georg Gadamer und der erneut an der Handschrift überprüften ersten Fassung des Textes von 1935 herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Klostermann. Frankfurt a/M., 2012. S. 203.
- ¹⁵ Кузнецова Н.И. В.И.Вернадский как историк науки: методологически находки и парадоксы // *Вопр. философии*. 2013. № 11. С. 107.
- ¹⁶ Абу Халид ал-Газали. Воскрешение наук о вере. М., 1980. С. 251.
- ¹⁷ Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1975–1980. С. 236–237.
- ¹⁸ Rancière J. Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge // *Parrhesia*. N.Y., 2006. Vol. 1. P. 6.
- ¹⁹ Ницше Ф. Цит. соч. С. 13.
- ²⁰ Юдин Б.Г. Наука в обществе знаний // *Вопр. философии*. 2010. № 8. С. 49–50.

-
- 21 *Длугач Т.Б.* Две философские рефлексии: от Гольбаха к Канту. Сравнительно-исторический анализ. М., 2011. С. 316.
- 22 *Мамардашвили М.К.* Под знаком Картезия // Встреча с Декартом. М., 1996. С. 386–387.
- 23 *Гейзенберг В.* Избранные философские работы. СПб., 2006. С. 318.
- 24 *Пружинин Б.* Неклассическая эпистемология: взгляд из классики // Постнеклассика: философия, наука, культура. СПб., 2009. С. 246.
- 25 См.: *Zubiri X.* Inteligencia Sentiente: Inteligencia y Realidad, Inteligencia y Logos, Inteligencia y Razón. Madrid, 1980–1984.
- 26 *Маркова Л.А.* На пути к новой онтологии науки в философии науки // Вопр. философии. 2013. № 11. С. 47.
- 27 *Кант И.* Соч. на нем. и рус. яз. Т. 4. М., 2001. С. 433.
- 28 *Derrida J.* L'écriture et l'adifférence. P., 1967. P. 382.
- 29 *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. М., 2000. С. 332–333.
- 30 *Кант И.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1994. С. 7.
- 31 *Седакова О.А.* Апология разума. 2-е изд., испр. М., 2013. С. 152.
- 32 *Бибихин В.В.* Язык // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2001. С. 505.
- 33 *Автономова Н.С.* «Статья трех авторов» в свете опыта пост-современности: сопоставительные заметки // На пути к неклассической эпистемологии. М., 2009. С. 36.
- 34 *Шнем Г.Г.* Philosophia Natalis. Избранные психолого-педагогические труды. М., 2006. С. 314.

О.В. Бычков

Миф, символ, художественная форма

В последнее время появились интересные фундаментальные разработки, касающиеся темы взаимосвязи мифа, символа и художественности, или художественной формы¹. Не вступая в полемику с уважаемыми мною авторами по этой значимой для эстетики теме, позволю себе предложить некоторый иной ракурс ее осмысления, опирающийся, с одной стороны, на феноменологическую эстетику, а с другой – на новейшие научно-экспериментальные исследования, активно вторгающиеся сегодня в гуманитарную сферу.

В частности, мне хотелось бы сконцентрироваться на данных научно-экспериментального анализа всех трех феноменов: мифа, символа, художественной формы. Начну с наиболее основательных, антрополого-структурных теорий мифа XX в. в их философских аспектах. Продолжу изложением научно-философских подходов к символу. Закончу научно-экспериментальным анализом понятия художественной формы. После этого можно будет попытаться найти нечто общее между ними. Конечно, будет интересно сравнить все наши выкладки и с системой А.Ф.Лосева, которая включает все три феномена-понятия и над анализом которой я несколько лет трудился.

Итак, начнем с мифа. Прежде всего, нужно оговорить, что большинство разговоров о «мифах», особенно развитых религий, таких как греко-римская или индуистско-буддистская, имеют в виду совсем не мифы, а их поздние литературно-философские разработки, т. е. уже интерпретации оригинальных мифов. И тут, конечно, чего только не напридумали и не добавили. О таких «ми-

фах» говорить бесполезно: это все равно, что говорить о литературе или философии, пытаясь понять, что это такое. Это и то, и се, и непонятно что. Поэтому мы о таких мифах и не говорим, и об их интерпретации тоже. Существует также лосевское понимание мифа (которое, конечно, и другие мыслители разделяют), именно что миф – это некоторая ступень сознания, или уровень «интеллигентной тетрактиды». Это, конечно, верно, но слишком расплывчато. Настоящий миф, когда он функционирует как миф (например, в еще существующих, но уже быстро исчезающих первобытных общинах), это прежде всего конкретная история с героями и событиями. И необязательно о богах, и необязательно с какими-то сверхъестественными событиями. Просто история, которая, прежде всего, воспринимается как правда, и более того, читается как важная и сокровенная история, которая играет важную роль в непосредственной практической жизни людей². Миф, когда он как положено функционирует в некоей общине, он вовсе и не «миф» (в одном из современных пониманий «мифа» как сказки или лжи), а священная правда. И интерпретируется он не аллегорически и не философски, а буквально.

Вот, Намбиррирма (из северо-австралийской мифологии района Арnhem) рассказал, что его племя живет на такой-то территории, охотится на такой-то, а в жены берет женщин из того-то племени в этом поколении, и из другого племени в следующем поколении: и так это и есть в действительной жизни этой общины. А обоснование тому: потому что Намбиррирма вот так вот сказал! То есть миф – это как бы устно передаваемый кодекс законов для данного племени. Все, что важно для данного племени – претензия на территорию, правила брака, важные обряды, торговля – все имеет свой миф. Это функциональная теория мифа, впервые описанная Брониславом Малиновским и подтвержденная многими антропологами, в том числе в недавнее время Дэйвидом Тернером из Торонтского университета на материале Австралийских аборигенов.

Есть ли какие-нибудь более глубокие, структурно-психолого-философские элементы в первобытных мифах? Тут переходим к структурализму Клода Леви-Стросса. Анализируя мифы североамериканских индейцев западного побережья, Леви-Стросс приходит к выводу, что в большинстве оригинальных мифов можно

выделить структуру медиации (посредничества или примирения) противоречий. Например, основные противоречия человеческой жизни, такие как небо и земля, жизнь и смерть, земля и вода и т. д. могут быть примирены в мифической истории с помощью особого персонажа-посредника, который, обладая некоторыми сверхъестественными способностями, может, например, подняться на небо и спуститься под землю, или преодолеть океан, или даже смерть. В результате противоречие стирается, сглаживается, воспринимается не так трагично, и жить становится легче, радостнее, тяжелая экзистенциальная тоска по поводу непреодолимости противоречий снимается и т. д.

Существенное наблюдение по поводу структуры мифов проделано Д.Тернером. Схема «примиренческого» посредничества, замеченная Леви-Строссом, которая приводит к иллюзии посредничества, в идеальной ситуации к *happy end*, противоречащему реальной действительности, типична для всех индоевропейских мифов и некоторых мифов первобытных обществ, например, североамериканских индейцев. Однако у австралийцев другая, обратная, мифо-логика (тернеровский термин). Там все начинается с идеальной ситуации, без противоречий. Затем в мифе моделируется противоречие, которое угрожает всей социальной системе. Приходит посредник и противоречие снимает, возвращая все не к идеальному *happy end*, а обратно к их реальной ситуации. Тернер анализировал это так: в то время как общество типа нашего видит себя несчастным и раздираемым противоречиями и потому находит убежище в мифологии, которая проецирует позитивные, но нереальные ситуации, австралийцы воспринимают свое общество как идеальное, и потому их мифология старается представить существующую ситуацию как идеальную и, следовательно, ее сохранить. Исторические сведения в некотором роде подтверждают такой анализ. В то время, как индоевропейские племена продолжают быть раздираемы войнами и в свое время постоянно перемещались с места на место; в то время, как никакая нация в этом ареале не выживала больше чем полторы тысячи лет, засорив на сегодня всю землю и поставив под угрозу всю жизнь на земле, австралийцы сидели на своей земле по некоторым оценкам почти 50 000 лет (!), рационально используя ресурсы и почти без войн (которые в большинстве случаев ритуальны).

Что же мы узнали о мифах? Прежде всего, что миф – это не тип сознания или мышления или еще что-то там (проявление архетипа или там нашего психоза), а конкретно-воспринимаемая и ощущаемая форма: история с героями и событиями. Эта форма, конечно, может функционировать только в сознании, но она не есть сознание, т. е. эта форма субъективно-объективна. Эта форма, как мудро прописал еще Шеллинг (а Лосев потом подхватил и развил), не создается и непосредственным волевым импульсом сознания: мифы появляются сами по себе, иногда даже *помимо* нашей воли, как самодостаточные и самовозникающие явления, которые продолжают жить и функционировать в нашем сознании и даже направляют наши действия, тоже иногда против нашей воли. Не каждая история с героями и событиями становится мифом: тут происходит некоторый «культурный отбор» Докинса (в параллель к естественному отбору Дарвина). В параллель к биологическим генам естественного отбора, мифы – это «мемы» (Докинс), или культурные гены, которые подчиняются похожим законам. Выживают только «жизнеспособные» мемы, именно те, которые выполняют какую-то важную функцию или в обществе (Малиновский) или в сознании (Леви-Стросс, Тернер). И появляются они не по желанию, а в результате культурного отбора. Отсюда вывод: поскольку мифы являются продуктами не частного сознания, а естественного отбора и эволюции, они, как и биологические гены, совершенно адекватны своей функции!

С символом ситуация гораздо сложнее. Прежде всего, непонятно вообще, что понимают под символом разные теоретики, не говоря уже о художниках и литераторах. Например, Лосев приравнивает символ к выражению. На различных ступенях тетрактиды, в зависимости от их «интеллигентности», это выражение может функционировать и как миф, и как художественная форма, и как имя, и как личность. Но выражение ли символ? Я предпочитаю в тонкости современных теорий не входить, а пойти прямо к источнику: *σύμβολον* – это половинка тессеры-костяшки, которая оставлена на память о друге. Она напоминает о друге, вызывает память и представление о друге и дружбе, но не является ни другом, ни дружбой. Выражением же дружбы может быть, например, подарок или похлопывание по плечу. Ясно, что символ у греков – это не выражение, а форма репрезентации (*representation, Darstellung*), но не

прямой или изоморфной, а через что-то иное. Например, если две палки репрезентируются как две палки, или вообще два чего-то через два чего-то, например два толчка, или две вспышки фонаря, или два звука, то это прямая или изоморфная репрезентация. Если же эти два репрезентируются с помощью одной закорючки – цифры 2 или буквенного сочетания закорюк «два», или звуком «два», то это символическая репрезентация, поскольку «2» ничего общего с двойственностью предметов не имеет.

Это-то всем понятно. Понятно и то, что символическая репрезентация в человеческом уме есть (например, в языковых структурах) и что прямая репрезентация тоже вроде бы есть (например, два предмета или два звука так и представляются как два феноменологических явления). Непонятно следующее, и даже современные ученые-нейробиологи и психологи, исследующие когнитивные механизмы, не могут по этому поводу прийти к согласию (Гэри Хэтфилд): вся ли репрезентация в нашем уме символична, начиная от самых начальных бессознательных процессов восприятия, или только самые сложные его формы символичны (такие, как лингвистические структуры), а начальные формы – это «прямая» репрезентация. Например, как воспринимается визуальная информация: сразу кодируется в символы или сначала идет «напрямую» (т. е. два обозначается через два чего-то, круглое через что-то круглое и т. д.) и только потом упрощается и кодируется для высших стадий репрезентации? Есть две школы исследователей: символисты и коннективисты (соединительщики). Символисты естественно считают, что вся переработка информации в человеческом мозгу идет через символы, как в компьютере, а коннективисты убеждены, что информация на определенном этапе напрямую и «естественно» (т. е. изоморфно) передается по некоторым сетям, просто следуя конфигурации сетей, пока не обработается в достаточной мере. Процесс обработки определяется самой естественной конфигурацией сети нейронов, которая задается частично генетически, частично через тренировку ума. Здесь можно полемизировать до бесконечности, т. к. экспериментальных данных пока нет. Но можно и сразу проблему поставить так: не спорим ли мы опять, бросаясь грудью на амбразуру, ни о чем, как и в случае спора об «объективном» и «субъективном»? Давно уже стало понятно, что нет ни чисто субъективного, ни чисто объективного, а есть нечто

(«в-мире-бытие» там или еще что), процесс взаимодействия между сущностями: так что и под пули-то лезли зря два столетия, и молодые жизни свои погубили ни за что. Может, так и здесь?

Вот Лосев, особенно где он заодно с Флоренским в теории имяславия, считает, что нет жесткого раздела на символическое и прямое (несимволическое). (Возможно, он так прямо и не говорит нигде, но импликация такова.) Все формы коммуникации между «вещами» и сознанием, вплоть до феномена «имени» (т. е. слова), это прямой контакт между ними. Даже «имя» (самый что ни на есть символ) – это последняя стадия прямого и естественного контакта вещей с нами (читайте *«Философию Имени»*), т. е. все как бы и не символ, а прямой контакт. А можно представить ту же ситуацию, как у символистов (психологов-символистов), что все символ. А можно, что что-то символ, а что-то и не символ. Похоже на спор между субъективистами и позитивистами? Так что давайте-ка лучше отбросим весь этот спор и примем такую позицию. Раз символизация точно есть (по опыту), значит, она возможна по природе вещей и так же естественна, как и прямая репрезентация. Так же ясно, что при контакте с вещами происходит репрезентация. Можно, конечно, спорить до бесконечности, что в этой репрезентации является символизацией, а что нет, и до какой степени. Но ясно одно: если вообще есть такая вещь как «прямая» репрезентация, символизация в любом случае идет очень глубоко, до начальных уровней (или, если следовать Лосеву, она никогда не кончается, а просто вся репрезентация прямая, или вся символическая, и в таком случае нет разницы, как ее называть, и нет смысла спорить).

Вот пример наиболее простой (с точки зрения психологов восприятия) репрезентации, доказывающий или что символическая репрезентация присутствует и на начальных уровнях контакта-восприятия, или что вся репрезентация имеет более или менее одну и ту же природу, и бесполезно их различать по дуалистическому принципу. Я говорю о репрезентации «цвета» поверхности объекта. Всем известно, что «цвет» существует только в процессе репрезентации объекта. Физически есть отражение или излучение электромагнитных волн определенной частоты. Определенная часть спектра репрезентируется, например, как красный цвет. Красный цвет, это, понятно, не электромагнитная частота в 400 терагерц, а фиолетовый – не частота в 800 терагерц. И разница

между красным и фиолетовым, это не разница между 400 и 800. Ясно, что репрезентация электромагнитных волн здесь символическая, даже на этом «примитивном» уровне. Поэтому, похоже, и любая репрезентация одного в другом, даже самая что ни на есть «прямая», все равно будет в какой-то мере символична.

Но довольно об общих вещах, перейдем конкретно к художественной символизации, о которой В.В. так вдохновенно и прекрасно пишет. Почему она обладает особенной силой и почему вообще она возможна? Самый простой факт, который вдалбливается студентам, начинающим изучать литературу или искусства, это то, что во многих произведениях искусства, таких как поэзия или комбинированные жанры (предметная живопись с содержанием, музыка со словами, не говоря уже о видео), сила воздействия как раз и зависит от комбинации разных типов информации: вербальная информация совмещается с визуальной (даже если это метафоры или яркие словесные описания) или со звуковой. Почему же совмещение различных носителей информации усиливает художественное воздействие, и вообще когнитивное воздействие, например, запоминание, узнавание, понимание и т. д.? Нейробиологи объясняют это тем (тоже всем известные факты), что человеческий мозг разделен на две половины: левая отвечает за правую сторону тела, а также за логические и лингвистические операции; правая отвечает за левую половину тела и традиционно «художественно-творческие» операции, такие как визуальные и звуковые. Вовлекая обе половины мозга при совмещении, например, вербальной информации с визуальной или звуковой, мы получаем и более сильное впечатление, и более активную работу мозга, которая приводит к улучшенному пониманию или запоминанию.

Далее идут менее известные данные. Информация сохраняется и перерабатывается в мозге в виде специфических «карт»; определенные области мозга сохраняют и перерабатывают только определенную информацию: например, только цвет, или только слова, или только звуки определенной частоты. Этот тип работы мозга называется «картированием». Мозг также обладает некоторой «нейропластичностью»: участки мозга не навечно закреплены за определенного рода информацией или операциями, но различные операции могут постепенно занять другие области, если какие-то области недозагружены. Это объясняет, например, улучшенный

слух у слепых, у которых участки коры мозга, которые обычно используются для переработки визуальных карт, стали использоваться для переработки звуковой информации. Нейропластичность приводит и еще к одному интересному феномену, называемому синестезией: когда, например, звуки или слова воспринимаются как имеющие цвет или форму и т. д. В таких случаях одна из областей мозга не полностью отдается для определенного типа картирования, а только частично, и таким образом два типа картирования, например лингвистического и цветового, или звукового и цветового, производятся в одной области мозга, что приводит к «чтению» одной карты двумя способами: как звука и как цвета или как слов и как цвета и т. д.

Можно привести компьютерный пример. Все типы файлов, – текстовые, звуковые, визуальные – записываются с помощью одних и тех же бинарных значков. Однако для их правильного чтения нужны специальные части компьютера: для текста, текстовый процессор; для звука, звуковая карта; для визуальной информации, видеокarta. Во времена ранних компьютеров многие делали такую ошибку: открывали звуковой или видео-файл в текстовом процессоре. При просмотре получался «мусор» (garbage). Так почему же в человеческом уме не получается garbage? Потому что все сети головного мозга построены одинаково и в принципе позволяют чтение одного типа информации другим отделом мозга.

У большинства людей такие карты и области мозга строго разделены, поэтому и «ошибочного» чтения обычно не случается. В экстремальных случаях синестезии такие карты полностью слиты, что, понятно, существенно осложняет жизнь. У некоторых людей такая способность «перекрещивания» карт особенно развита, а почти у всех людей она потенциально присутствует и осуществляется при определенных условиях. Мои мудрые собеседники уже, наверное, уловили, что первая категория людей (с повышенной способностью к перекрестному картированию), это люди творческие, особенно художники, поэты, музыканты и т. д. Вторая категория людей – это мы с вами. Сами по себе мы не можем с легкостью перекрещивать карты, но с помощью людей творческих, т. е. созданных ими произведений искусства, мы можем «форсированно» и временно приобрести такую способность.

Как же все это помогает разобраться с проблемой символа? Ну, я думаю, мои интеллектуальные собеседники и тут уже догадались: сама возможность символа, т. е. передачи какой-то вроде бы вербальной информации зрительными образами или музыкальными звуками, основана на способности к перекрестному картированию. А все символическое художественное творчество как раз и заключается в том, чтобы создать такие образы, звуки или комбинации слов, которые не позволяли бы нам просто картировать их на «правильную» область коры мозга (т. е. слова на лингвистическую, звуки на звуковую и т. п.), а форсировали картирование на альтернативные области, т. е. слово или звук на визуальную, визуальную на вербальную и т. п. В этом-то и состоит вся сила и «мистичность» талантливых символов и символических произведений искусства: в том, что информация, в них заключенная, позволяет себя картировать на разные области мозга, и таким образом погружаться из одной области восприятия в другую, по пути обогащаясь «таинственным», «мистическим», «ускользающим» знанием: поскольку она полностью не подходит не под один тип картирования, но каким-то образом подходит под несколько. Интересно, конечно, и то, что, как и мифы, символы, которые успешно или продолжительно функционируют, возникают вполне естественно и вполне независимо от воли или замысла их создателей (скорее, проводников!).

В нашем рассмотрении феномена художественной формы обратимся к ее фундаментальной разработке в ранней работе А.Ф.Лосева «Диалектика художественной формы» (далее – ДХВ), в которой он предвосхитил многие черты более поздней эстетической теории XX в. Есть много параллелей между ДХФ и современными достижениями эстетики: особенно в области диалектической эстетики, феноменологической эстетики и научных подходов к эстетике, таких как нейробиологический и эволюционный, а также общих математических научных моделей, описывающих развитие форм, которые применимы к эстетике.

Мы остановимся на двух наиболее ярких идеях ранней эстетики Лосева. Первая заключается в том, что художественная форма – это самодостаточная, сама-по-себе существующая структура интеллигентного уровня тетрактиды, которая возникает независимо как от воспринимающего сознания, так и от «материи», из которой она со-

стоит (хотя для существования ей нужны оба этих элемента). Иными словами, художественная форма – это нечто объективное, независимое и само-по-себе функционирующее, а не «субъективный» продукт человеческого сознания, который существует только в нем и является просто его волевым созданием. Эта позиция противостоит большинству теорий искусства XIX и XX вв., которые выступают под флагом субъективности. Вторая идея сводится к тому, что художественная форма – это такой тип выражения, который *адекватен* тому, что он выражает (его сущности или прототипу). Такое понимание направлено против большинства культурно-социальных теорий XX в., которые провозглашают, что художественные формы контекстуальны и культурно-специфичны и что не существует универсальных или объективных критериев адекватности.

Следующие диалектические дедукции описывают лосевское представление о художественной форме, которое удивило бы современного читателя, получившего западное образование:

«Относительно же художественной формы, хотя она фактически не существовала до определенной суммы творческих актов художника в качестве формы именно данного произведения, нужно необходимо думать, что сама она совершенно не была никем создана и к смыслу ее отнюдь не относится ее созданность»³.

«И вот оказывается, что она никак не творима, что художник не есть ее автор, что она – в смысловом отношении сама для себя первосила и первопричина, и роль художника сводится только к приобретению максимума пассивности, для того чтобы быть проводником первообраза в состоянии образа. Сущность творчества художественной формы заключается в максимуме пассивности автора ее, чтобы художественная форма потерпела минимальное количество нарушений себя со стороны автора и авторов, чтобы она осталась нетронутой и чистой в своей самодовлеющей и самодовольной стихии. Сущность творчества – уметь вовремя быть максимально пассивным. Творческая воля художника – великая пассивность и бесконечное самоотдание»⁴.

«...мы созерцаем *автаркию* первообраза, а вместе с тем и самой художественной формы и даже автаркию нас самих, если мы всецело отдадимся ему... Поэтому в результате мы получаем изолированную и самодовлеющую автаркию и игру первообраза с самим собою в его проявлениях в окружающей и воспринимающей его действительности»⁵.

Обе обозначенные выше идеи Лосева предвосхищают некоторые более поздние исследования XX в. в области диалектической и феноменологической эстетики. Краткий взгляд на трех теоре-

тиков в этих областях показывает замечательное сближение в их взглядах на природу художественной формы с позицией Лосева. Естественной параллелью к лосевскому диалектическому подходу является «диалектическая феноменология современного искусства»⁶ Т.В.Адорно, которая близка диалектике художественной формы Лосева, Шеллинга и Гегеля. Адорно усматривает диалектику художественного процесса между задачей и усилием художника (субъективный элемент) и сопротивлением материала (объективный). Художественная форма, или выражение, таким образом, и субъективна и объективна: материал представляет барьер для субъекта, но также и отражает субъект в «шатком балансе»⁷. Процесс создания произведения искусства – далеко не выражение чего-то субъективного. «Именно объективная сторона этого процесса составляет предусловие реализации внутренней логики его развития»⁸. По Адорно, – здесь он близок к Шеллингу и Лосеву, – работа художника направляется некими принципами, которые заключены в объективной реальности. Субъективность произведения заключается просто в том, что работа над произведением проделана определенным субъектом, а не в том, что данное произведение якобы отражает какие-то субъективные мысли или желания художника. Художественное произведение нацелено на динамический баланс между субъектом и объектом без гарантии того, что он будет успешным. «В процессе творчества перед [художником] стоит задача, которая была перед ним поставлена, а не та, которую он сам перед собой ставит». Художественные формы, «похоже, ждут освобождения» из материала. Действия самого художника неважны. «Он является посредником между проблемой, которая поставлена перед ним как нечто данное, и ее решением, как оно потенциально содержится в его материале. Если инструмент можно назвать продолжением человеческой руки, тогда художник – это продолжение инструмента»⁹.

Фундаментальный феноменологический анализ эстетического опыта, проделанный М.Дюфренном, также сближается с позицией Лосева. Дюфренн независимо от Лосева приходит к диалектической природе художественной формы, занимая позицию, которая напоминает как лосевскую, так и шеллинговскую. По Дюфренну, эстетический опыт инициируется не художником и не реципиентом, а самими природой и бытием, которые хотят

выразить себя. Между произведением искусства и реальностью происходит взаимное диалектическое движение¹⁰. Реципиент – это всего лишь «эпизод в этой диалектике [бытия], а не создатель смысла». Художник движим «самой реальностью», представляя всего лишь инструмент природы¹¹. Сам Дюфренн видит параллель между этой позицией и «гегелевской диалектикой жизни и обретения сознания жизнью»¹².

При анализе динамики между произведением искусства и его эстетическим восприятием, которая приводит к единству объекта и субъекта, Дюфренн, как и Лосев, приходит к выводу, что смысл эстетического объекта не субъективен или идеален, но имманентен в его объективной формальной структуре¹³. Хотя эстетический объект существует только в восприятии, его смысл и истина объективны и независимы от восприятия и предшествуют и самому объекту, и воспринимающему сознанию. Однако для того, чтобы реализоваться, этот смысл нуждается в единстве субъекта и объекта¹⁴. Диалектика субъективности и объективности, связанная с процессами создания и восприятия художественной формы, также подводит Дюфренна очень близко к лосевской идее прототипичной художественной формы, которая существует только в определенном произведении искусства и в то же время каким-то образом предшествует ему.

Еще один момент сближения с персоналистским взглядом Лосева на художественную форму как интеллигентную самознательную монаду – это истолкование Дюфренном эстетического объекта как «квази-субъекта»¹⁵, на котором основывается мир смысла и который обладает своей собственной выразительной силой¹⁶. Построение смысла – «это не человеческая деятельность, но скорее деятельность бытия через человека. В результате эстетического опыта нечто человеческое выявляется в реальности, некоторое качество, через которое вещи единосущны человеку: не потому что их можно познать, но потому что они представляют человеку, который способен их созерцать, знакомое лицо, в котором он может узнать себя»¹⁷. Только искусство «признает человеческие свойства в вещах»¹⁸.

Еще один философ, который выразил эстетические взгляды, близкие к Лосеву, это М.Мерло-Понти. Он разрабатывает что-то вроде диалектики восприятия, которая похожа на лосевскую идея-

лавскую модель энергии или выражения, согласно которой вещи постоянно эмануруют свои энергии (с которыми мы находимся в прямом контакте) из некоего скрытого центра, который для нас недостижим. «Парадокс имманентности и трансцендентности восприятия», пишет Мерло-Понти, состоит в том, что вещи «никогда полностью мне не даны»; они «всегда уходят за пределы своих непосредственных аспектов». Вещи и имманентны нам, «поскольку воспринятый объект не может быть чужд тому, кто его воспринимает», – и трансцендентны, «потому что он всегда содержит нечто большее того, что действительно дано»; «тот тип очевидности, который присущ объекту восприятия, явление *чего-то*, требует и этого присутствия, и этого отсутствия»¹⁹. Мерло-Понти также приближается к лосевской философии «жизни». Он «пытается определить метод приближения к настоящей и живой реальности» «на основе восприятия, взятого как привилегированная область опыта, поскольку воспринимаемый объект по определению является присутствующим и живым»²⁰.

Существуют параллели и между мыслью Лосева и работами Мерло-Понти специально об искусстве²¹. Как и в лосевской имяславской модели «энергии», художественное и эстетическое видение представляет собой прямой контакт с вещами²², которые являются себя в диалектике присутствия и отсутствия²³. Это видение не является концептуализацией вещей, но составляет часть жизни²⁴. Мерло-Понти также сближается с Лосевым, когда он анализирует онтологический статус художественной формы и ее отношение к вопросу субъективности и объективности. Произведение искусства и его художественная форма находятся в процессе диалектики «внутреннего» и «внешнего», не являясь ни тем, ни другим, но располагаясь точно на границе между ними²⁵. Как Лосев, Шеллинг, и некоторые современные эволюционные биологи (см. ниже), Мерло-Понти понимает художественное видение и творение не как субъективную деятельность художника, но как независимый объективный процесс, который происходит через посредство художника²⁶. Художественные формы, похоже, само-формируются, действуя через художника: модель, которая напоминает лосевский «прототип» художественной формы, служит основанием процесса самосоздания художественной формы²⁷. Художественная форма, как ее описывает Мерло-Понти, похожа на лосевскую самосозна-

тельную монаду («квази-субъект» Дюфренна или «мемы» Докинса)²⁸. Она позволяет «внешней» реальности жить за счет и через воспринимающего субъекта, смазывая границы между ними²⁹.

Далее, существуют очевидные сближения между двумя вышеописанными принципами художественной формы Лосева и недавними естественнонаучными моделями в эстетике (или областях науки, которые неким образом связаны с эстетикой). Наиболее общая естественнонаучная модель, которая может быть использована для описания лосевской концепции художественной формы, это теория «мемов», или интеллектуально-культурных «вирусов» Докинса³⁰. Из нее, в частности, следует, что такие сущности, как интеллектуально или культурно важные идеи, строго говоря, и не субъективны, и не объективны, и довольно независимы от сознания, где они появляются и живут. Столь значимые мемы, обладающие жизнеспособностью и способностью «размножения», в действительности не зависят от индивидуальных намерений или умов, но возникают независимо от них в результате некоего «интеллектуально-культурного» отбора и успешно размножаются просто в силу того, **что** они сами собой представляют, а не только потому, что кто-то этого желает (скорее, это они заставляют кого-то желать их размножения, даже против его воли). Однако саморазмножающиеся мемы – это не только мыслительные структуры, архетипы или истории, которые напрямую важны для функционирования и выживания человечества, но также и формы, которые доставляют удовольствие, являются развлекательными, интригующими и т. д., т. е. формы, которые возбуждают позитивные эмоции различного типа и которые, похоже, эксплуатируют культурно или когнитивно важные механизмы. Например, легко запоминающийся мотив или зрительная форма могут быть такими «вирусами интеллигентного уровня», которые саморазмножаются по той простой причине, что они приносят удовольствие. Именно здесь можно говорить и о художественной форме: художественная форма – это мем, который возникает и размножается ради удовольствия, которое он доставляет. Конечно же, причиной удовольствия от художественной формы являются различные поощрительные нейро-механизмы, которые встроены в человеческие когнитивно-сенсорные системы и поощряют эффективное использование механизмов распознавания, или даже сам процесс распознавания некоторых важных форм и струк-

тур. Общая черта, которой обладают и художественные формы, и интеллектуально-культурные мемы, это их независимость от индивидуальных сознаний. Однако художественная форма отличается от других мемов, поскольку она не просто структура сознания, но использует «материю», т. е. некий художественный носитель. Выживание художественной формы зависит и от физических, и от умственных реальностей, а не только от нашего мозга и сознания. Конечно же, функция художественной формы не сводится только к удовольствию: поскольку причин того, что она доставляет удовольствие, много. Среди них можно указать на биологические, психологические, когнитивные, социальные, этические или личные. Функционирование художественных форм также связано со всеми этими областями. В качестве отличительной черты такого мема, как художественная форма, следует указать на то, что, функционируя в сознании, он является самосознающим. Художественная форма также распространяется за пределы и чисто концептуальных конструкций (поскольку она включает физические формы и объекты), и чисто сенсорных реакций, которые могут быть подсознательными. Можно сказать, следуя Шеллингу и Лосеву, что искусство – это сознательная интуиция самих вещей, т. е. оно и сознательно, и бессознательно.

Лосевский философский подход к искусству и эстетике как «жизни» также гармонирует с современной квантовой теорией. Многие современные нейробиологи³¹ описывают работу человеческого мозга на языке квантовых процессов. В согласии с моделью «квантового мозга» они описывают мозговые процессы, такие, как волевое решение или понимание чего-либо, как особо сложные случаи «коллапса волновой функции», или «квантовой волны», которые включают многие уровни квантовых взаимодействий при прохождении многочисленных нейропроцессов. Прежде всего, подобный волновой коллапс не является чем-то «субъективным» в плане существования только в некой неуловимой «ментальной реальности», но есть реальный физический процесс. Далее, он не субъективен в том смысле, что не вызывается только волевым агентом (в действительности сама концепция свободной воли в настоящее время находится под сомнением у нейробиологов), а основывается на неких «объективных» квантовых принципах, которые действуют «объективно» при присутствии некой структуры взаимодействия.

Художественная форма может быть рассмотрена как раз как такой механизм или структура, которая вызывает некий сложный коллапс волновой функции в человеческом сознании. Так, произведение визуального искусства, например, картина, вызывает подобный коллапс с помощью соотношения или совмещения таких элементов реальности, которые до этого никогда не соотносились; на языке квантовой теории картина – это «механизм коллапса», который заставляет нас коллапсировать реальность каким-то определенным образом. Квантовая модель художественной формы содержит много черт, которые Лосев усматривал в художественной форме, подходя к ней диалектически. Так, художественная форма – это нечто третье: это ни сам художественный объект, ни воспринимающий субъект. В моменты восприятия или творения художественного объекта она возникает как самодостаточная интеллигентная сущность, которая управляет как воспринимающим сознанием (при восприятии искусства), так и процессом создания и формирования «материи» этого объекта (в процессе художественного творчества). Подобный «механизм коллапса волновой функции» не является ни чисто объективным, ни чисто субъективным, но совершенно точно чем-то вполне реальным. Он не сознателен и не бессознателен, потому что, хотя он сознательно воспринимаем, он управляет процессами восприятия и творения бессознательно. И он вполне независим ни от зрителя, ни от создателя, несмотря на то, что или тот, или другой (так же как и «материальный» субстрат) нужен для его функционирования.

Однако обе вышеуказанные модели чисто теоретические. Наиболее мощным подтверждением лосевского диалектического таланта и остроты его феноменологического зрения являются недавние экспериментальные нейробиологические исследования напрямую того, как художественная форма функционирует в нашем мозгу и сознании. Результатом этих исследований стала так называемая «нейро-узловая» модель искусства³². Эта экспериментально проверенная модель подтверждает и то, что художественные формы – это независимо функционирующие мемы, и то, что художественные формы адекватны их теоретическим прототипам.

Давайте вспомним ключевые характеристики художественной формы по Лосеву: художественная форма – это нечто независимо функционирующее в своем окружении (таком, как человеческое со-

знание); это не что-то субъективное, т. е. полностью зависимое от воли и устремлений сознания, в котором она находится; она базируется на прототипе, который, однако, не имеет никакого независимого существования вне этой художественной формы; в то же время этот прототип «объективен», т. е. художественная форма не создает свой прототип, но всего лишь выявляет его как его выражение или энергию; художественная форма как выражение или энергия является *адекватной* своему прототипу.

Нейро-узловая модель искусства может быть кратко описана следующим образом. Человеческий мозг построен из нейро-узлов, или сгустков нейронов, которые отвечают за различные типы нейро-процессов; эти узлы соединены в сеть. Каждый узел может быть возбужден до определенной степени вводом различной нейро-информации, подобной той, какую мы получаем при созерцании или слушании произведений искусства. Если количество таких возбужденных нейро-узлов недостаточно, возбуждение угасает, и сильной реакции не следует: объект восприятия «скучен». Если возбуждается слишком много узлов, и возбуждение слишком сильно, система перегружается, и никакой позитивной реакции не следует: объект вызывает стресс или неприязнь. Однако если подобная сеть узлов возбуждается определенным оптимальным образом, так что возбуждение не угасает и не перегружает систему, а поддерживается на определенном уровне, объект воспринимается как «интересный», «стимулирующий», «привлекательный», а при определенных условиях «прекрасный». Исследователи, на которых опирается Мартиндэйл в своей работе, экспериментировали с визуальными геометрическими фигурами, измеряли уровень возбуждения мозга и, действительно, нашли, что только определенные конфигурации (углы, пропорции и т. д.) вызывали продолжительное возбуждение и помогали избежать как скуку, так и стресс. Можно сказать, что это были объективные законы или критерии красоты или эстетического в визуальных формах.

Что можно взять из этих научных наблюдений и самой модели? Прежде всего, что природа художественной формы (по крайней мере, визуальной, как в этих экспериментах, но можно легко представить, как этот механизм будет работать и при восприятии музыкальной формы) не «субъективна». Некоторые конфигурации и формы приведут к продолжительному состоянию возбуждения

нейро-узловых сетей в большинстве, если не у всех, человеческих субъектов, и они имеют объективное и реальное существование, хотя в какие-то определенные моменты времени эти структуры могут и не существовать нигде материально, а только теоретически. Можно сказать, что эти конфигурации имплицитно присутствуют в параметрах нейро-узловых систем, которые являются чем-то объективным и реальным. Нейро-узловая модель также согласуется как с теорией мемов, так и с квантовой моделью коллапса волновой функции: подобные формы или структуры вызывают определенного вида коллапс квантовой волны, и в то же время саморазмножаются в нашем сознании в связи с удовольствием, которое они вызывают.

Далее, данная художественная форма (с ее «материей») – это, действительно, адекватное воплощение указанной теоретической структуры: она «заработает» только тогда, когда художественный объект достигнет точной конфигурации, которая обеспечит непрерывное возбуждение нейро-узловых сетей мозга. Именно поэтому нейро-узловая модель, по-моему, убедительно объясняет характерную черту художественно-творческого процесса, которая была известна и описана с древних времен. Речь идет о том, что форма, которую художник пытается воспроизвести, «уже находится там» (например, в камне), и художник просто пытается ее «высвободить»; он работает и не бывает удовлетворен до тех пор, пока не достигнет адекватности прототипу, т. е., на языке нейробиологии, пока структура не станет оптимальной для непрерывного возбуждения нейро-узловых сетей. Оценка эстетических свойств художественного произведения реципиентом более пассивна, но она все равно основана на том же принципе: работа тем более «эстетична», чем более она раскрывает свой прототип, т. е. структуру, которая является оптимальной с точки зрения нейробиологических процессов. Таким образом, принципы, которые управляют художественными формами и созданием объектов искусства (конечно же, теми, которые достигают признания и пользуются успехом) не зависят от индивидуальной воли или устремлений художника: они основаны на физических принципах и нейробиологическом аппарате мозга, которые независимы от человеческого сознания. Эта модель, таким образом, хорошо согласуется с мнением Лосева и некоторых немецких идеалистов (таких, как Шеллинг), которое

было под сомнением у современных эстетиков, о том, что художник не является автором, а только пассивным проводником художественных форм, так же как и человеческое сознание является просто пассивным проводником для мифов.

Конечно, нейро-узловая модель пока была экспериментально доказана только для простых геометрических форм и звуковых структур в музыке³³. А как насчет сложнейших художественных форм, которые включают словесный символизм и вообще визуальное и словесное содержание? И как насчет таких художественных форм, которые, что очевидно, специфичны для различных культур? На самом деле, содержание, сложность и культурная специфичность не изменяют общего принципа, а только модифицируют и расширяют параметры системы, или, заимствуя термин Лосева, «окружения», в котором данная художественная форма функционирует. Система или окружение в данном случае будет включать или более сложные элементы (такие, как символические смыслы), или культурно специфические элементы. Иными словами, нейро-узловые системы индивида, воспринимающего визуальную или вербальную информацию, в дополнение к формальным элементам, также будут находиться под влиянием содержания, что приведет к вовлечению дополнительных уровней сложности: например, эмоциональная и интеллектуальная реакция на содержание, ассоциации или воспоминания. Однако независимо от того, насколько сложно и культурно-специфично данное окружение, принцип остается тем же самым: выживут и успешно разовьются такие художественные формы, которые естественным образом соответствуют параметрам, оптимальным (лосевская «адекватация»!) для успешного возбуждения системы.

Другое важное научное открытие, которое одновременно и подтверждает, что не только сознательные или волевые структуры могут быть самоформируемы, и позволяет нам представить более точно, как этот процесс происходит в сознании, это экспериментально проверенная теория синхронизации в системах с обратной связью, например, описанная С.Строгатсом³⁴. По этой экспериментально подтвержденной теории, любой объект, который представляет из себя систему с обратной связью, которая может самовозбуждаться, т. е. позволяет элементам системы взаимно влиять друг на друга, при определенных условиях может самосинхронизи-

зираться и таким образом самоупорядочиться и самосбалансироваться без присутствия волевого агента. Это объясняет, в том числе, феномен резонанса, или спонтанной синхронизации даже неодушевленных предметов. Самосинхронизирующиеся системы, таким образом, являются самоорганизующимися, даже если не существует никакого разума, который управлял бы ими.

Художественную форму в лосевском понимании можно интерпретировать как раз как такую регулярную структуру, которая сама по себе появляется из самоорганизующейся системы с обратным возбуждением, с тем отличием, что в данном случае система эта будет невероятно сложна и будет возбуждаться более сложными структурами. Ясно, что человеческий мозг, и следовательно сознание, есть такая самоорганизующаяся система, которая основана на множестве уровней обратной связи. При определенных условиях, как было продемонстрировано нейро-узловой моделью, т. е. когда форма определенной конфигурации присутствует в мозгу-сознании, такая форма будет «резонировать» с тонко настроенной нейро-узловой сетью через посредство возбуждения, вызванного обратной связью, и таким образом приводить к эстетическому опыту. Художественная или высоко эстетическая форма – это некая идеальная форма, которая позволяет достичь оптимального состояния возбуждения, т. е. она действительно «адекватна» тому эффекту, который она производит. Таковая форма также в прямом смысле является самоформирующейся и самодостаточной, поскольку она появилась динамически (и можно даже сказать «диалектически») из самих характеристик сложной системы самовозбуждения с обратной связью. Она также «объективна», поскольку она имплицитно содержится в параметрах объективно и реально существующей системы. В случае художественной формы эта система включает не только человеческий мозг или сознание, и не только неодушевленный физический объект, но и мозг-сознание, и «материю» произведения искусства (какой бы ни был носитель), которая в данный момент взаимодействует с мозгом-сознанием и является частью системы. Исходя из конфигурации системы, конкретная художественная форма самоформирует себя, давая себе бытие, и затем, если она действительно адекватна, т. е. действительно основана на гениальном произведении искусства, продолжает возбуждать нейро-узловые сети многих поколений реципиентов.

Представление об эстетических и художественных формах как о структурах, которые имплицитно присутствуют в чрезвычайно сложных системах самовозбуждения с обратной связью, таких как живые организмы с чувственным восприятием, поддерживается недавними исследованиями по эволюционной биологии эстетики, многие из которых суммированы Д.Ротенбергом³⁵. Уже Ч.Дарвин заметил, что не все эволюционные формы могут быть объяснены адаптацией, и ввел термин «сексуальный отбор», который в данное время переинтерпретируется как «эстетический отбор». Эволюционные биологи, которые изучают эстетику, рассматривают человеческие художественные формы наряду с естественно эволюционировавшими красивыми, интересными, и причудливыми формами или действиями животных, такими как хвост павлина, «танцы» райских птиц, песни птиц и китов, или «искусство» австралийской птицы-беседочника. Хотя сами биологи используют разнообразную терминологию, их утверждения можно свести к тому, что все эти формы являются оптимальными структурами самовозбуждения, которые отражают характеристики соответствующих систем самовозбуждения с обратной связью, сформированных живыми организмами, обладающими чувственным восприятием³⁶. Например, они пишут о механизме «корреляции между генами, определяющими предпочтение, и генами, определяющими черты» (Р.А.Фишер)³⁷, или о «совместной эволюции оценки и ее раздражителя» (Р.Прам)³⁸, или даже об «обратной связи между предпочтением и чертами» (Р.Прам)³⁹, которые могут включать как культурные, так и генетические механизмы⁴⁰.

Эволюционная модель очень похожа на нейро-узловую, поскольку черты, которые подвержены эстетическому отбору, это как раз те черты, которые создают возбуждение по схеме обратной связи в механизме чувственного восприятия мозга особой женского пола (Зеки)⁴¹. Эстетические формы, которые возникают таким образом, действительно, появляются сами по себе, не требуют никакого волевого агента и не зависят от него. Высказывания эволюционных биологов фактически начинают напоминать эстетические теории Шеллинга и Лосева⁴². Они оперируют концепциями «возникающего порядка», самоорганизации в течение времени, которая выводит на поверхность скрытые возможности⁴³. В дополнение к этому, что также напоминает теории Лосева, эти художественные

или эстетические формы не являются ни чисто субъективными, ни чисто объективными: они эволюционируют в петле обратной связи между, с одной стороны, объективно существующими формами и механизмами и, с другой стороны, их субъективным восприятием особями женского пола⁴⁴.

Еще один важный вывод здесь – это то, что возможности возникновения эстетических черт и художественных форм, по крайней мере устойчивых и способных к «выживанию», не бесконечны, а ограничены рамками вовлеченных систем, т. е. некими «эстетическими законами». Так, при эстетическом отборе или возникновении художественных форм возможны только определенные структуры: можно выбрать ту или иную модель, но не произвольную комбинацию элементов. Или, можно сказать вслед за Лосевым, возможности здесь основаны на имплицитных «прототипах» эстетических и художественных форм. Даже если каждый прототип может потенциально породить множество художественных форм (возможно, даже бесконечное множество), эти формы будут ограничены тем окружением, где этот прототип будет реализован. Так, Ротенберг поправляет Прама, указывая на то, что «природа позволит случиться только определенным вещам, потому что это мир, который развился чисто произвольно, но по определенным правилам»⁴⁵. Правила в данном случае являются правилами формы⁴⁶. Несмотря на многочисленные возможности, можно сказать, следуя Лосеву, что каждая развивающаяся эстетическая или художественная форма является «адекватной» своему «прототипу». Любая петля обратной связи в процессе эстетического отбора приводит к образованию оптимальной саморегулирующейся системы, которая ограничена конфигурацией данной петли.

Сравнение эстетической системы Лосева с современными естественнонаучными моделями из области физики, нейробиологии и эволюционной биологии приводит к очень целостному и гармоничному описанию путей функционирования форм, включая эстетические и художественные формы. Исходя из моделей квантового взаимодействия и самосинхронизации в системах самовозбуждения с обратной связью, можно представить все формы в действительной реальности как самоформирующиеся: начиная с естественных физических форм, таких как кристаллы, из которых некоторые также могут иметь эстетический эффект.

Эстетические и художественные формы являются одними из самых сложных продуктов самоформирования через посредство петель обратной связи, которые включают невероятно сложные системы самовозбуждения с обратной связью. И все же они не менее естественны, объективны и самовозникающи, чем формы в менее сложных системах. Как только возникает подходящее (т. е. самовозбуждающееся) окружение, начиная от самых простых физических до более сложных интеллектуальных, психологических и социальных окружений, сразу же начинают появляться подобные самоформирующиеся формы. Самые сложные системы, связанные как с выживанием, так и с эстетическим восприятием, это словесно-лингвистические, – но даже эти системы возникают так же естественно⁴⁷ и являются такими же саморегулирующимися, как и более простые формы. Таким образом, динамические самоформирующиеся системы самовозбуждения, которые приводят к возникновению неких сбалансированных структур равновесия, характерны для жизни форм как таковых, – не только эстетических форм, – и даже для самой жизни, и, более того, для самой реальной действительности от физических форм до самых высоких форм сознания и, таким образом, эстетического восприятия. Художественные и эстетические формы представляют особый случай просто потому, что системы с обратной связью, где они развиваются, включают как окружающую среду воспринимающего сознания, так и художественную «материю» (часто материальные объекты).

Подводя итоги, спросим: исходя из философии и эстетики Лосева, что такое художественная форма и где она находится? Нужно начать с позиций философии тождества и персонализма, которые говорят нам, что такие оппозиции, как мозг/разум или реальное/идеальное, только воображаемы. Ни феноменологическая реальность (соотношение мыслей, обозреваемое «изнутри»), ни нейронные сети (обозреваемые «снаружи») отдельно и сами по себе не могут объяснить мыслительную деятельность, которая является неким саморегулирующимся тождеством. Феноменологические процессы, обозреваемые изнутри, конечно же, действуют по некоторым законам, по которым эйдетические структуры могут быть соотнесены. Нейронные сети, обозреваемые снаружи, также действуют по неким законам. Однако обе стороны развились в обоюд-

ном тождестве и взаимодействии друг с другом (возможно, законы квантового взаимодействия в конечном счете объединяют обе эти стороны).

Переходя к художественной форме, можно утверждать, что она точно не находится только в физическом произведении искусства. Но не находится она и только в структуре нейронной сети, поскольку тогда не требовалось бы реального произведения искусства для того, чтобы ее воспринимать, т. е. не требовалось бы «эстетического» (от αἰσθητικός) аспекта. Остается признать, что художественные формы – это некие теоретические структуры, подобные законам физики или грамматическим структурам, которые в принципе могут не находиться нигде: они имплицитно заключены в параметрах системы. В действительности они могут проявляться в конкретных реальных формах артефакта в процессе его восприятия или создания, но в принципе они не ограничены ни конкретными формами артефакта, ни конкретными реципиентами.

Это во многом объясняет лосевскую диалектику прототипа: прототип не находится только в конкретной художественной форме, и все же он не может реализоваться нигде, кроме как именно в данной конкретной художественной форме, и вне этой формы он может быть только теоретически постулирован. Практически говоря, прототип неуловим: это лосевский «скрытый центр» художественной формы, который имплицитно присутствует в субстрате. Конкретная художественная форма, таким образом, существует только в процессе восприятия, где этот теоретический эйдос-конфигурация (прототип) получает свое осознанное существование в тот момент, когда художественная «материя», организованная определенным образом, оказывает воздействие (как воспринимаемая) на нейронную сеть. Художественная форма всегда является чем-то сознательным, самосознающим, или интеллигентным, чем-то динамическим и чем-то становящимся: тут можно легко повторить всю лосевскую диалектику художественной формы, которая точно совпадает с представленным здесь современным взглядом на художественную форму. А создается она в ходе саморегулирующегося процесса (через посредство самовозбуждения с обратной связью) манипулирования художественной «материей» с одновременным обзорением ее влияния на нейронные сети. Действительно, центр формы, или ее прототип, всегда скрыт от нас, и в то

же время он оказывает вполне реальное и чувствительное воздействие и на материал произведения искусства, и на нейронные сети, которые воспринимают это произведение искусства.

Таким образом, лосевская теория художественной формы, так же как и шеллинговская до него, ставит много интересных вопросов о природе художественной формы, которые только теперь начинают серьезно исследоваться и естественными науками, и философией: например, такие как постановка под сомнение дихотомии субъективности/объективности, или идеи авторства произведения искусства и других культурных форм. Ставит она и более общий вопрос о природе человека: являемся ли мы действительно самосознающими индивидами или просто полусознательными окружающими средами для распространения вечных художественных и иных форм, которые, по Гегелю, постепенно пытаются познать себя?

В результате вырисовывается интересная картина. Миф, символ и художественная форма, оказываются, обладают общими чертами в плане того, как они функционируют в человеческом мозгу/сознании. В данном случае лосевская диалектическая модель, которая основана на диалектике философии тождества и впоследствии развита феноменологами и диалектиками XX в., подтверждается и данными естественных наук. Все три структуры, прежде всего, возникают и развиваются по общим «диалектическим» законам квантового взаимодействия, или естественного самопроизводства форм в реальности. Эти формы не объективны и не субъективны, а являются структурами взаимодействия. Эти структуры взаимодействия могут быть в общем описаны с помощью модели системы с обратной связью. Однако, поскольку они возникают в самом сложном окружении, которое нам известно, т. е. в человеческом мозгу и сознании, то они являются не просто структурами, а формами жизни, и даже интеллигентной жизни, культурными, психологическими, и ментальными «мемами», которые самовозникают, саморазвиваются и обеспечивают продолжение своего существования. Будучи интеллигентными формами, они также самосознательны. Таким образом, многие выкладки диалектико-феноменологических систем по поводу мифа, символа и художественной формы, которые обыденным сознанием воспринимаются как обскурантистская заумь, на самом деле очень точно отражают сущность и жизнь этих форм.

Примечания

- 1 См.: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог plus. М., 2013 С. 277–374; *Бычков В.В.* Миф в пространстве художественной символизации (пролегомены к современной философии искусства) // *Вопр. философии.* 2013. № 9. С. 125–135.
- 2 Вероятно, нечто близкое имеет в виду и В.Бычков, когда пишет: «Миф, таким образом, это древняя форма сакрализованного знания о реальности, сформировавшегося на определенном историческом этапе на основе соборно-мистического опыта и укорененного в социальной среде на основе веры в его истинность» (*Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог plus. С. 285).
- 3 *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // *Лосев А.Ф.* Форма, Стиль, Выражение. М., 1995. С. 67.
- 4 Там же. С. 88–89.
- 5 Там же. С. 111–112. Необходимо заметить, что Шеллинг уже выражал похожий взгляд на природу художественной формы, полагая, что, как и миф, она существует каким-то образом объективно и независимо от ее автора (*Философия искусства*, § 42), так же как он выразил и идею адекватности художественной формы; Лосев развил обе позиции детально.
- 6 *Zuidervaart L.* Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion. Cambridge (Mass.), 1991. P. 45.
- 7 *Adorno T.W.* Aesthetic Theory. L.–N.Y., 1986. P. 238.
- 8 Ibidem.
- 9 Ibid. P. 239.
- 10 См.: *Dufrenne M.* The Phenomenology of Aesthetic Experience. Evanston, 1973. P. 543.
- 11 Ibid. P. 539; 546–547.
- 12 Ibid. P. 551.
- 13 Ibid. P. 121ff, 326ff.
- 14 Ibid. P. 550–551.
- 15 Ibid. P. 190; 248
- 16 Ibid. P. 146.
- 17 Ibid. P. 548.
- 18 Ibid. P. 549.
- 19 Ср. *Merleau-Ponty M.* The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences // The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics. Evanston (Ill.), 1964. P. 16.
- 20 Ibid. P. 25.
- 21 См.: Ibid. P. 159–190.
- 22 См.: Ibid. P. 166.
- 23 См.: Ibid. P. 187.
- 24 См.: Ibid. P. 176.
- 25 См.: Ibid. P. 164.
- 26 См.: Ibid. P. 167.
- 27 См.: Ibid. P. 181.

- ²⁸ См. ниже.
- ²⁹ См.: *Merleau-Ponty M.* Eye and Mind. P. 186.
- ³⁰ Ср. *Dawkins R.* The Selfish Gene. Oxford, N.Y., 2009. P. 189 и далее.
- ³¹ Ср.: *Schwartz J.M., Begley S.* The Mind and the Brain. Neuroplasticity and the Power of Mental Force. N. Y., 2003, особенно глава 8. *The Quantum Brain; Zohar D.* The Quantum Self. Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics. N.Y., 1990.
- ³² См.: *Martindale C.* A Neural-Network Theory of Beauty // Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics, Creativity and the Arts. Amityville (N.Y.), 2007. P. 181–194.
- ³³ См.: *Delège I.* Emergence, Anticipation, and Schematization Processes in Listening to a Piece of Music: A Re-Reading of the Cue Abstraction Model // New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. Amityville (N. Y.), 2006. P. 153–74.
- ³⁴ *Strogatz S.* Sync. How Order Emerges from Chaos in the Universe, Nature, and Daily Life. N.Y., 2003.
- ³⁵ См.: *Rothenberg D.* Survival of the Beautiful: Art, Science and Evolution. N.Y., 2011. Ср. также: *Zeki S.* Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain. N.Y., 1999.
- ³⁶ См.: *Ibid.* P. 276.
- ³⁷ Цит. по: *Rothenberg D.* P. 68.
- ³⁸ Цит. по: *Rothenberg D.* P. 84.
- ³⁹ *Ibidem.*
- ⁴⁰ См.: *Ibid.* P. 79, 84.
- ⁴¹ См.: *Ibid.* P. 246, 249.
- ⁴² См.: *Ibid.* P. 26, 244.
- ⁴³ См.: *Ibid.* P. 255.
- ⁴⁴ См.: *Ibid.* P. 69.
- ⁴⁵ См.: *Ibid.* P. 103, ср.: P. 275–276.
- ⁴⁶ См.: *Ibid.* P. 104.
- ⁴⁷ Ср. философию имени у А.Ф.Лосева.

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская

Событие эстетического путешествия (Фрагменты новых материалов для Триалога¹)

Мир – книга,
и тот, кто не путешествовал,
прочел лишь одну ее страницу

Блаженный Августин

Виктор Бычков: Присутствие по вторникам в институте нередко превращается для нас с Вами, Надежда Борисовна, в интересные беседы на эстетические темы, которые затем при некоторой обработке превращаются в значимые, я надеюсь, для эстетически чутких личностей тексты. Прекрасный пример тому, по-моему, наша «Беседа длиною в год», которая практически завтра покинет стены типографии в составе книги «Триалог plus». Это радостное для нас событие, которое побуждает меня призвать Вас и в дальнейшем проводить под запись наши наиболее существенные разговоры.

Надежда Маньковская: Я и сама уже думала об этом. Замечательная идея. А выход в свет нового «Триалога» активно стимулирует нас. О чем же начнем беседовать сегодня? Полагаю, Вы не без определенного замысла начали этот разговор.

В.Б.: Да, конечно. Ну, тем для разговора у нас немало. Особенно учитывая, что летний опыт путешествий дал новую пищу для размышлений. Кое о чем мы уже успели поделиться со всей триаложной братией в письмах, но многое еще осталось за кадром. Вот, например, в скоростном экспрессе «Мадрид-Малага» этим летом (точнее 2 сентября), созерцая достаточно пустынные и однообразные равнины, мелькавшие за окном, и наслаждаясь, тем не менее,

¹ Опубликованные материалы этого проекта см.: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М., 2012; *Они же.* Триалог plus. М., 2013; *Бычков В.В., Иванов В.В.* Метафизический дух символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 6. М., 2013. С. 80–154.

их какой-то минималистской красотой, я подумал, что неплохо было бы когда-нибудь заняться темой «эстетика путешествия», которая несомненно является существенной частью *эстетического опыта*, и изучение ее может открыть новые ракурсы понимания большой и многомерной темы эстетического опыта в целом. Как Вы знаете, я страстный путешественник. При том путешествую с ранней юности, со школьных лет и вот до сего дня. И практически все мои поездки имели исключительно эстетический характер, всегда за редким исключением были неутилитарными, направленными на актуализацию эстетического опыта, т. е. *эстетическими путешествиями*. Полагаю, что и Вы именно за этим регулярно разбегаете по свету. Так не поговорить ли об этом?

Н.М.: Замечательно! И я большую часть своих путешествий провожу именно с эстетической целью: увидеть новые места, насладиться незнакомыми природными ландшафтами, посетить музеи, театры, изучить памятники архитектуры и т. п. С радостью готова поддержать этот разговор. И он действительно может иметь существенное теоретическое значение для эстетики.

В.Б.: Совершенно верно. Ведь любое наше путешествие – это большое *эстетическое событие*. Именно – *со-бытиё*, извлекающее нас из обыденного существования, или бывания, в пространство подлинного бытия. Наши поездки – это не просто перемещения в географическом пространстве (иногда это пространство может ограничиваться только Москвой или Подмосковьем, а то и одной выставкой или одним музеем), но скачок в иное измерение, где как бы исчезают привычные пространственно-временные координаты и реализуется со-бытие в эстетическом измерении, мы перемещаемся в сферу эстетического опыта.

Н.М.: При этом начинается подобный опыт уже с момента подготовки, когда выбираешь маршрут или конкретную цель путешествия, его время, способ перемещения в пространстве, одежду и другое необходимое снаряжение. И все это освящается самой эстетической целью путешествия, эстетизируется.

В.Б.: Последнее скорее относится к моей персоне, т. к. у Вас-то и так все вещи и предметы вроде бы утилитарного назначения обладают высоким эстетическим качеством, изначально эстетизированы. В этом я мог лично убедиться в некоторых наших совместных путешествиях на международные конгрессы, когда утилитарная

часть работы на конгрессе (утилитарность, правда, относительная, т. к. мы бывали с Вами только на эстетических конгрессах) органично совмещалась с личным эстетическим опытом. Вы всегда и везде выглядите весьма элегантно и эстетически выразительно. Как Вы готовитесь к этому, собираясь в путешествие? Это ведь тоже эстетический опыт протопутешественной подготовки.

Н.М.: Мне кажется, само решение о новой поездке и ее главной цели, выбор сроков, маршрута и способов передвижения, изучение карт и путеводителей по главным природным и художественным достопримечательностям – уже неотъемлемая часть приключения, предвкушение которого тонизирует, доставляет радость, возбуждает эстетические эмоции (я не приемлю организованных коллективных туров с их неизбежной суетой и, главное, гипертрофированным акцентом на шопинге). Мир велик и прекрасен, и он, к счастью, теперь открыт для нас – хочется увидеть как можно больше. Я согласна с Вами в том, что путешествия, сам дух приключений расширяют и изменяют нашу жизнь в метафизическом плане – время в них неизмеримо растягивается, а новые эстетические впечатления придают ей больший объем, повышают качество, расширяют горизонты. Переживаешь своего рода катарсис и возвращаешься несколько иным человеком. Вместе с тем, как Вы знаете, путешествие для меня – отнюдь не способ вырваться из «обыденности» (самого этого слова нет в моем лексиконе): я полагаю, что и каждодневную жизнь можно и нужно максимально эстетизировать, культивируя при этом игровое начало, чувство юмора и самоиронию; расцветивать ее яркими красками, превращать в праздник (благо, наша творческая профессия этому максимально способствует; да и в доме прилагаю все усилия к тому, чтобы создать эстетизированную среду, оазис красоты, чистоты и порядка).

Что же касается практического аспекта подготовки, то я внимательно изучаю в Интернете прогноз погоды на время пребывания в той или иной стране и в зависимости от этого мысленно прикидываю, что нужно брать с собой. Иногда немного (когда ненадолго еду в Европу с чтением лекций), но чаще – очень даже многое: скажем, если в трескучий январский мороз под тридцать градусов едешь в Индию, в том числе на побережье океана, где стоит тридцатипятиградусная жара, то понятно, что приходится брать с собой довольно широкий ассортимент – от зимних вещей до бикини и

гелей для и от загара (последние необходимы при любимом мною катании на водных лыжах). Так что мой «бегемотик» – английский полосатый чемодан – порой раздувает бока.

А как Вы готовитесь к путешествию?

В.Б.: Подготовка, понятно, начинается с выбора цели путешествия, которая чаще всего у меня определяется на основе каких-то внутренних сначала неосознанных духовно-эстетических интенций или устремлений, хотя здесь есть и ряд сопутствующих внешних факторов, активно влияющих на окончательный выбор конкретной цели поездки. Так, в первые туристические походы в старших классах школы и в ранние студенческие годы я ходил исключительно из желания просто выключиться из обыденной жизни хотя бы на несколько дней и побыть на природе. Романтика палатки, рюкзака, костра, движения по азимуту напролом через леса и болота, некое туристическое братство с людьми, с которыми в обычное время, как правило, и не очень общаешься, а у костра в едином порыве поешь какие-то дурацкие песни, и душа радуется непонятно чему. А теперь уже понятно – выходу в иное, необыденное неутилитарное измерение, которое окутано элементарной эстетической аурой, тогда еще и не осознававшейся в качестве таковой. Цель похода тогда не играла для меня особой роли и определялась не мною, но продвинутыми в туризме руководителями походов или туристических слетов.

Я, собственно, никогда не был завзятым туристом коллективистского типа, но примыкающим к профессиональным путешественникам, хотя рано научился нехитрым туристическим премудростям: ставить палатку, ходить по азимуту, разжигать костер одной спичкой в любую погоду, готовить нехитрую туристскую пищу и т. п. В тот период для меня целью путешествия был сам его процесс. Все доставляло удовольствие – даже хождение по пояс в талой весенней воде, сушка потом мокрой одежды у костра и сон в полувывсохшей одежде в палатке, битком набитой туристами (чтобы теплее было), когда все спали на одном боку, тесно прижавшись друг к другу, а на другой бок поворачивались все разом по чьей-нибудь команде. И спали, как убитые; и не болели!

Позже, когда я уже сознательно углубился в изучение искусства, его истории, и в частности древнерусского и византийского, цели путешествий я стал выбирать сам, связывая их прежде всего с изучени-

ем памятников древнерусского искусства в оригинале, на местности, «в поле», как сказали бы археологи. Тогда один, с двумя-тремя друзьями единомышленниками, а несколько позже с женой, Людмилой Сергеевной, а еще позже мы стали брать с собой и сына Олега, я объехал и обошел почти всю Древнюю Русь от Киева до Соловков. Это уже были чисто эстетические путешествия, когда изучение древнерусских памятников было неотделимо от их эстетического созерцания в природном или городском контексте, да и созерцание самой природы играло большую роль. Тем более что древнерусские храмы на Руси, как правило, были прекрасно вписаны в окружающий пейзаж. Далеко не везде этот пейзаж сохранился до XX века (как и сами памятники, увы), но на Севере удалось тогда (в 60–70-е гг. прошлого века) многое увидеть почти в первозданной красе.

Другой тип путешествий, – когда эстетическая цель связывалась с конкретной командировкой, например, на научную конференцию, конгресс, для чтения лекций или на научную стажировку. После успеха первой книги («Византийской эстетики») у меня появилось имя в науке, что немаловажно для начинающего исследователя, ибо возникли и приглашения на научные мероприятия. Сами по себе, теперь уже можно признаться в этом, они не очень привлекали меня. По природе я – кабинетный ученый и созерцатель, а не публичный персонаж и не любитель даже научных тусовок. Я принимал приглашения только в те места (города, страны), где надеялся обогатить свой эстетический опыт, прежде всего в сфере восприятия и изучения искусства. И все свободное время на таких мероприятиях я отводил общению с искусством или природой. Особенно богатой в этом плане оказалась моя первая научная зарубежная стажировка в ГДР (1975 г.), когда я почти три месяца провел в Восточной Германии, штудировав необходимую для моей работы научную литературу в библиотеках Берлина, Лейпцига, Дрездена, а заодно изучил и большинство художественных музеев Германии и памятников романской и готической архитектуры, которые я там впервые увидел в оригинале. Потом были подобные стажировки в Болгарию за счет Болгарской академии наук, существенно обогатившие мой эстетический опыт.

Наконец, в постсоветский период, особенно уже в этом тысячелетии открылись неограниченные возможности выбора целей путешествий. И за последнее десятилетие, как Вы знаете, удалось целе-

направленно посетить практически все крупнейшие художественные музеи и главные архитектурные памятники Европы, а также много мест с прекрасными пейзажами, да и морское побережье Средиземноморья освоено достаточно хорошо. Умный отдых на море, не Вам мне об этом рассказывать, весь наполнен эстетическим опытом.

Н.М.: Добавлю, что и Вы, и я в этот период не ограничивались только Европой. Мы с Вами были на конгрессе в Бразилии, я побывала в Китае, Индии, Турции, Египте, Израиле, недалеко от Центральной Африки – на Канарских островах, не говоря почти обо всех европейских странах, да и Вы не довольствовались одной Европой. Даже в Марокко заплыли на несколько часов в сентябре этого года, как Вы писали в одном из писем, которое, я думаю, было бы уместно включить в наш разговор, если дело дойдет до его публикации, в качестве фрагмента, иллюстрирующего конкретное событие эстетического опыта. Да и другие письма хотя бы из Ваших недавних путешествий (Афон, Швейцария, Испания) могли бы украсить этот текст. Я с удовольствием их прочитала в свое время.

В.Б.: Как и я Ваше письмо о португальском опыте этого лета. По-моему, хорошая идея поместить эти в целом небольшие тексты в нашу беседу. Да и вспомнить заодно о некоторых других путешествиях. Сравнить, например, Ваш и мой опыт восприятия одних и тех же эстетических пространств.

Н.М.: Я думаю, здесь имеет смысл привести наши тексты о путешествиях этого лета, а затем продолжить беседу об общих принципах эстетического аспекта путешествия.

В.Б.: Согласен.

Вот фрагмент текста о поездке в Грецию и на Афон из письма, написанного уже в Москве для собеседников по Триалогу:

Дорогие друзья,

пару дней назад вернулся из небольшого путешествия в Грецию, страну, всеми нами любимую и как нашу прародину в культурно-духовном смысле, и за ее удивительный природно-климатический ландшафт, и за множество радующих дух и душу духовно и эстетически чуткого человека памятников эллинского и византийского искусства, да и за тот густой и пряный мифо-архетипический аромат, которым насыщены атмосфера и земля этой благодатной страны. Все там дышит и поет Культурой в ее высших достижениях, и радуется душа русича всему этому безмерно...

<< Здесь пропущен большой фрагмент письма, не касающийся темы этого путешествия >>

К моему, скромно говоря, зрелому возрасту у меня проявилась почти непреодолимая тяга к нескольким особо влекущим душу и тело местам (личная топо-графия) нашего уже мало уютного, постоянно апокалиптически вздрагивающего шарика – к Греции, Италии, Швейцарии и Индии. Всем нам понятно, по каким причинам, притягательные во многих отношениях страны. И по мере возможности я стараюсь эту тягу удовлетворять. При посещении Греции мой внутренний компас всегда тайно нацелен на Святую Гору, и последние несколько лет я предпринимал некоторые, достаточно слабые, сознаюсь, усилия для того, чтобы актуализировать эту нацеленность, но как-то не удавалось. Стучался, вероятно, не в те двери. За ними никого не было. Между тем тяга к Афону жила во мне с 78-го года, когда я впервые побывал там. Ну, о тех моих впечатлениях знает вся Москва (и не только). Я вещал тогда о них много и подробно с показом слайдов, отснятых на Горе, в самых разных кругах заинтересованных интеллектуалов. Более того, что особенно удивительно, мои яркие рассказы о том путешествии подвигли нескольких знакомых, как они сами позже признались, резко сменить свои жизненные пути – принять священство.

В этом я не вижу, конечно, никакой своей заслуги – есть высший Промысел, но тяга к Афону жила во мне всегда. Гора приковала меня к себе тайными и прекрасными энергиями. Воспоминания о ней всегда сопряжены у меня с комплексом самых приятных, духовно радостных переживаний. Между тем попасть туда снова никак не удавалось. Понятно, что есть бесчисленные паломнические поездки из Москвы, но я не хотел ехать в толпе паломников или туристов. Нужна была индивидуальная свободная поездка, подобная той, первой – я был тогда несколько дней полностью предоставлен самому себе на Горе. Шел, куда хотел, смотрел, что хотел, ночевал там (в том монастыре), куда добирался к закату. А это как-то не выстраивалось. И я решил уже, что не судьба. Да, честно говоря, стремиться-то стремился туда, но с некоторым опасением (внутренним стопором): как бы не потускнели от новой встречи с Горой давние яркие впечатления. И было чего опасаться.

Года два назад, не имея возможности попасть на Гору, я проплыл на экскурсионном теплоходе мимо нее. И увидел во многих монастырях огромные строительные краны, у нашего Пантелеймонова стояла на приколе гигантская баржа, а на берегу два мощных джипа и многотонные грузовики. Везде шли какие-то активные строительные работы. Что делали с Горой? Вспоминался Лермонтов: *Он (человек. – В.Б.) настроит дымных келий – По уступам гор; – В глубине твоих ущелий – Загремит топор – ...* Здесь-то уже речь не о кельях и топоре, а о современной мощной технике...

Решил, что не судьба, и успокоился. С этим и ехал в этом году в Грецию. И вдруг еще по дороге в отель узнал, что ныне на Афон есть паломнические поездки на 2 дня, в том числе и индивидуальные, которые можно оформить почти мгновенно. Забылись все сомнения – на Гору! Хотя бы на 2 дня. Оказалось, что Гора, как и все в этом мире, обросла со всех сторон полулегальным бизнесом. В том числе и паломнически-экскурсионно-туристическим. Есть фирмы, которые за немалые, вестимо, деньги оформят все (Димонитирион, прежде всего, – своеобразное визовое разрешение – их выдают всего по 120 или чуть больше ежедневно) буквально за несколько дней, и поезжай. Организовано все, правда, хорошо. У тебя заранее берут ксерокопию паспорта, а в день поездки ты уже в Уранополе (Небесном граде, на границе с Горой) получаешь Димонитирион и билет на паром. Здесь же тебя ждет и сопровождающий.

На мое счастье мне выделили гидом русского монаха, нелегально живущего на Горе, отца Георгия (имя вымышленное, чтобы не навлечь ненароком на него неприятности – сейчас, как мы знаем, вся электронная переписка всех жителей земли без исключения находится под контролем разных спецслужб и никогда не знаешь, кто и когда, кроме адресата, читает твои электронные письма – один из законов сетевой эры, увы: глобальный контроль за всеми и везде), с которым мы сразу нашли общий язык и дружески провели оба дня на Афоне. В том смысле, что он готов был показать мне практически все, что я желал и что можно было физически увидеть за это время.

Что такое нелегальные монахи? Как рассказал отец Георгий, на Горе обитает не менее 70 русских монахов, которые не имеют греческого вида на жительство, с просроченными греческими ви-

зами, т. е. не имеют права там жить. Однако какие-то внутренние мотивы привели их на Гору, официально устроиться в монастырях или скитах не удалось, и они живут на Горе, кто как и где может. Кто в заброшенных каливах и кельях, кто сооружает свои убогие кельи-сараюшки. Афонские власти смотрят на это пока сквозь пальцы. Понятно, что жизнь у них еще более суровая, чем у официально прописанных там монахов, но они подвизаются и, кажется, не ропщут на свою участь. Остались там все по своей воле и в любой момент, конечно, имея наши паспорта, могут вернуться в Россию, что затруднено для русских монахов, живущих в монастырях официально. У них греческие паспорта.

К таким нелегалам относился и мой сопровождающий. Он живет на Афоне уже более 6 лет. До этого подвизался в одном из российских монастырей, но душа потянула на Афон, и по благословению своего русского духовника отбыл на Гору. Его, как я понял, на Афоне многие знают, да и он хорошо знает и Афон, и многих его насельников. Поэтому фирма, устраивавшая мою поездку, приглашает его нередко выступить сопровождающим своих клиентов, полагая, что не бесплатно, но явно и не очень балует нелегала. Когда он узнал, сколько я заплатил за эту поездку, у него глаза полезли на лоб от удивления и, по-моему, от внутреннего возмущения на своего работодателя (судя по телефонным переговорам, которые постоянно вел мой гид, почти его друга, тоже, вестимо, русского).

Что отличает современный Афон от Афона 35-летней давности?

Отличия существенны и заметны уже в Уранополе. Если в 78-м году из этого пограничного городка на Гору вез маленький однопалубный катер значительно меньшего размера, чем речные трамвайчики, что ходили в советское время по Москве-реке, то теперь это огромный морской паром с тремя или четырьмя палубами, который помимо сотен пассажиров поднимает на борт несколько десятков автомобилей, в том числе большегрузных фур. Ходит он так же, как и раньше, один раз в сутки, в 9.45 из Уранополя, в 12 с чем-то обратно – из Дафни, главной пристани Афона. Так что уже по парому можно было понять, что Афон стал совсем не тем, чем был треть века назад. Тогда на Горе не было электричества, из транспорта был только один маленький автобусик, который забирал всех (хватало одной его ездки) приплывших на катере в Дафни и вез их в Карею (от *καρύα* – орех; там вокруг до сих пор растет

множество деревьев грецкого ореха) – столицу монашеской страны. Другого автотранспорта не было, как и дорог для него. Гора вся была испещрена живописными тропками, по которым неспешно брели монахи по своим делам или перевозили что-то на осликах и мулах. Расстояния там измерялись в часах (на указателях и до сих пор значится: до такого-то монастыря или скита столько-то часов – имелось в виду время в пути пешехода, идущего со средней скоростью). Паломники и туристы (этих всегда было больше – из западных стран в основном) передвигались только пешком. Сейчас вдоль всего полуострова (практически по гребню) идет хорошая грейдерная дорога, проложенная в 90-е гг. немецкими специалистами по инициативе ЮНЕСКО, которая взяла памятники Горы под свою опеку, и поэтому во всех монастырях идут серьезные ремонтно-реставрационные работы. Отсюда повсюду мощные башенные краны и почти все храмы монастырей в строительных лесах. От главной дороги есть хорошие подъезды практически к большинству монастырей. Так что по Горе и монахи, и паломники, и туристы уже редко ходят пешком, но ездят на мощных джипах или микроавтобусах. И в Дафни, и на центральной площади Карее особенно дежурит более десятка частных микроавтобусов-такси, которые за приличную сумму (200–300 евро) доставят вас к любому монастырю. У меня тоже был личный джип от фирмы, которым лихо управлял отец Георгий. Он был припаркован недалеко от причала в Дафни. Ключи были у отца, так что мы сразу двинулись в путь.

Все это, конечно, резко контрастировало с тем, что я застал здесь в 78-м году. Тогда на катере со мной приплыл какой-то десяток западных туристов, которые сразу же по получении Димонитириона (его тогда выдавали в Карее в Киноте) куда-то рассеялись по Горе. В Карее было тихо и пустынно, где-то мелькали редкие фигуры монахов, на небе сияло жаркое августовское солнце, какая-то особая афонская зелень, птицы, пара осликов на привязи, и надо всем этим вдали мощная и манящая вершина Афона – собственно Гора, которую я видел во все время моих хождений по полуострову. Она была единственным и очень точным компасом, ориентиром, путеводителем.

Конечно, и тогда, и сейчас я первым делом направился в Протат – главный храм Горы (храм Успения Богородицы), византийскую базилику, в которой хорошо сохранились фрески Мануила

Панселина, известного живописца македонской школы конца XIII – нач. XIV в., которому подражали позже многие афонские мастера. Это, без сомнения, наиболее интересные в художественном отношении росписи на Св. Горе. Сейчас они датируются 1290 г. Прошлый раз мне удалось изучить их более внимательно и комфортно, чем сейчас. Тогда был яркий солнечный день, а в афонских храмах днем нет никакого освещения, кроме естественного, да и вечером горят только свечи. Поэтому рассматривать настенную и иконную живопись там почти невозможно или очень трудно. Это доступно только отдельным специалистам, которые имели возможность подолгу жить на Горе и специально занимались этими памятниками, вроде Манолиса Хадзидакиса или Пауля Милонаса. В 78-м году я был знаком с ними и получил даже какие-то советы и напутствия перед поездкой на Афон. Эстетствующему паломнику вроде меня, знающему, что и где надо смотреть, приходится там очень трудно. Чаще удается довольствоваться только самим фактом визуального контакта с тем или иным памятником. Вот, эта замечательная икона или роспись сейчас передо мной, но рассмотреть ее в ее подлинных цветах практически не удается. Даже в бинокль. Света, как правило, не хватает. Спасает только яркий солнечный день. В 78-м были именно такие дни, и я многое, в том числе и росписи Панселина, мог разглядеть достаточно хорошо и получить особое духовно-эстетическое наслаждение. Сейчас с погодой не повезло. На солнце постоянно набегали тучи, а на второй день вообще почти с самого утра разразился страшный ливень.

Однако на этот раз я стремился на Афон не за памятниками искусства, которые уже достаточно хорошо знал и по литературе, и от 78-го года кое-что помнил. Духовно-эстетический опыт той поездки оставил неизгладимый след в моей душе, навсегда что-то изменил во мне. Внутренний позыв на этот раз был иной. Если тогда Греция (первая поездка!) и Афон влекли меня в большей мере именно как эстетические объекты, как средоточие древнегреческого и византийского (Афон и Салоники, прежде всего) искусства (а Афон – именно как искусства еще активно живущего в своей родной среде и стихии: живого и поныне византийского искусства), то теперь меня звало туда нечто иное. В первую поездку я стремился увидеть на Афоне фрагмент живой византийской культуры в ее эстетическом ракурсе, прежде всего (только что вышла моя

книга по византийской эстетике), и что-то действительно увидел, но наряду с этим и главное – ощутил и пережил столь высокий и совершенно мне неведомый до тех пор трудно описуемый духовно-эмоциональный подъем, который, как говорили древние отцы, глубоко и навсегда уязвил мою душу тем *иным*, которое и влекло меня туда все эти годы. Именно ради него я и ехал на этот раз.

В 78-м возвышенная духовно-эмоциональная эйфория охватила меня сразу, как только я вышел из Кинота с Димонитирионом в руке и двинулся к Протату, и не оставляла на протяжении всех дней пребывания на Горе. От Кареи я зашел в пустой и совершенно заброшенный тогда огромный (бывший русский) Андреевский скит, где трава и кустарник во дворе создали за многие годы запустения такие джунгли, через которые нельзя было продраться, хотя там по слухам жил один греческий монах, но тропинки к его келье я так и не отыскал. Обошел несколько близлежащих греческих монастырей и на ночлег устроился в Ставрениките, где увидел прекрасные росписи и иконы XVI в. и познакомился с многомудрым молодым монахом Василием Гролимундом, швейцарцем, закончившим институт Восточных языков в Париже и с группой таких же западных молодых выпускников разных европейских вузов, принявших православие, поселившимся в Ставрениките. Многого узнал от него и о монастыре, и об Афоне в целом. Мы весь вечер после службы и трапезы проговорили с ним. А с 4-х утра я уже был на утрене вместе с монахами и гостями монастыря. После скромной утренней трапезы, которую организовали только для гостей (монахи в этот день утром не ели, кажется, была среда), двинулся в Ивирон и по другим монастырям.

Спрашивается, какую византийскую жизнь я увидел на Афоне? Весьма специфическую, ее и собственно византийской-то в прямом смысле слова назвать нельзя. Только и исключительно апогей, квинтэссенцию монастырской жизни, характерной для Византии. Именно время соборного богослужения от вечерни до утрени и литургии. Основные службы суточного круга. И это произвело и тогда, и *особенно* сейчас сильнейшее духовно-катартическое переживание, привело к тому духовно-эмоциональному состоянию-событию, в котором я пребывал в 78-м году на Афоне. Возникло же оно, как я сказал, уже в Кареи и было, как я позже понял, инициировано целым рядом взаимосвязанных факторов, главным среди которых

является почти физическое ощущение особой позитивной энергии, излучаемой Горой, всем на ней находящимся в совокупности. Созерцанием самой вершины сквозь ветви деревьев и кустарника, среди которых выются афонские тропки, самим пейзажем, который при отстраненном взгляде на него в общем-то мало отличается от пейзажа многих других участков Халкидиков, но в 78-м я этого не знал, да и не мог и не стремился вставать на позицию стороннего наблюдателя и холодного аналитика. Я просто жил всем тем, что меня окружало, и жил во всей возможной полноте. Я был открыт Афону, и он какой-то своей стороной открылся мне.

Помимо хорошо ощутимой энергетики, одухотворяющей весь афонский пейзаж, включая виды постоянно чередующихся живописных морских бухточек и заливчиков, удивительную звуковую гамму и ароматические букеты знойного летнего юга, Афон поразил меня тогда метафизикой своих монастырей совершенно в духе де Кирико. Они, как известно, отличаются специфически афонским архитектурным стилем, который в большинстве монастырей и скитов поддерживался со Средних веков (прототипом был храм и стиль Великой Лавры) по XIX век включительно (за исключением, пожалуй, русских обителей). Он сохранился и поныне, хотя сегодняшняя новая покраска и побелка некоторых храмов, включая и Протат, как-то режет мне глаз (ярко белый византийский храм! Мы привыкли к благородному серому камню). В 78-м году этого не было. Все храмы выглядели древнее и духовнее, что ли. Однако ощущение метафизичности и потусторонности этих ярко и часто кичево раскрашенных монастырей возникло тогда не столько от их архитектуры и раскраски (в целом непривычной для русского глаза, привыкшего как раз к белизне храмов нашего Средневековья – такими многие из них были, как вы помните, в 60–70 годы, когда я активно изучал их по всей стране), сколько от полного визуального отсутствия в них людей.

Ритм афонской жизни (кстати, живут они по византийскому времени, которое, например, сейчас опережает общегреческое на 2 ч. 15 мин., а зимой этот разрыв достигает семи часов) организован так, что после 10 часов утра большинство насельников или отдыхает, или подвизается где-то внутри монастырских зданий. Примерно до 17.00 (по европейскому времени) на территории монастырей не встретишь ни души, за исключением редких наемных работни-

ков или одиноких туристов. Все храмы и другие помещения закрыты, и никто тебе ничего не откроет. Что-то увидеть в монастырях можно только в короткие моменты перед службами (между ними) или по особой специальной предварительной договоренности с наместником. Понятно, что у меня таких договоренностей не было ни тогда, ни сейчас. Увидеть храмы изнутри, реликварии, ризницы или библиотеки можно было только случайно или при особой настойчивости, которую я проявлял в 78-м году, не очень понимая, что вообще-то это не принято на Афоне.

Тем не менее в 78-м я увидел немало интерьеров храмов, чудотворных икон и святых реликвий, которые тогда меня особенно поразили. Конечно, я немало читал об Афоне и до его посещения, но все-таки такого обилия голов, рук, ног и других членов святых отцов Церкви, которых я штудировал до этого по их писаниям, других бесчисленных святых, остатков Древа Креста Христова и многих частиц одежд Христа и Богоматери, сосредоточенных в одном месте, я как-то не ожидал увидеть и был этим приятно поражен. Понятно, что далеко не все из них аутентичны, но сегодня это не так и существенно. На них почует аура многовекового поклонения как подлинным святыням, которая и сделала их таковыми к нашему времени.

Однако, по-моему, все-таки не они создавали метафизический дух Афона, но именно пустые монастыри, архитектура под знойным солнцем юга без людей. Когда сидишь внутри такого монастыря у источника (вода, к счастью, в каждом монастыре есть снаружи – фиалы, фонтанчики или как-либо оформленные источники, бьющие из скал, либо просто трубка из стены с краником), созерцаешь спящую, кажется, вечным сном архитектуру и слушаешь гомон птиц и жужжание насекомых у многочисленных цветов, полностью утрачивается чувство времени, возникает ощущение некоего совершенно ирреального бытия, состояния парения в каком-то совсем ином мире. Это ощущение трудно описать, но самое ближайшее сравнение, которое тогда пришло мне в голову, – это некоторые архитектурные пейзажи де Кирико без людей или с какими-то манекенами. Я бы назвал это ощущение духом метафизического сюрреализма. Нигде больше, кроме как в монастырях Афона знойным летним днем и на некоторых картинах Кирико, я, кажется, его не ощущал. На Афоне, конечно, во много раз сильнее, чем у Кирико. Это понятно.

Возможно, именно оно и влекло меня на Афон все эти годы. Пережил ли я его сейчас? Увы, нет. Для этого переживания необходимо именно совершенно одному попасть на Афон и затеряться в лабиринтах его тропинок, завершающихся метафизическими пространствами монастырей. Сейчас же я сразу от пристани Дафни был погружен в мощный внедорожник «тойота» с тонированными (зачем для паломников и туристов? или им самую Гору видеть не требуется?) стеклами и с лихим монахом за рулем покатил по проторенным дорогам когда-то мистически тихой Горы. Ни хорошая дорога, ни сам джип, ни постоянный сопровождающий никак не способствовали возникновению переживания того *иного*, что я испытал в 78-м. Конечно, без джипа и доброжелательно расположенного ко мне о. Георгия я не посетил бы тех монастырей, которые повидал на этот раз (Ватопед, Филофей, Св. Павел, Великая лавра св. Афанасия – до нее, скажем, 7 часов ходу от Кареи). За два дня это невозможно, а увидеть новые монастыри и особенно Лавру мне очень хотелось. Тем не менее в первые часы нашего путешествия я не испытал тех переживаний, за которыми стремился на Св. Гору.

Конечно, тонированное стекло с моей стороны было сразу опущено. Я часто останавливал джип и вырывался на волю, чтобы полюбоваться теми или иными видами Горы, монастырей и скитов и для фотосъемки. Какие-то сотни метров шел пешком, но за мной неотступно следовал огромный черный джип, в ветровом стекле которого виднелся черный монах, постоянно обсуждавший с кем-то что-то по мобильнику. Нет, не за этим я ехал на Гору. Пожалуй, мои самые худшие опасения оправдывались.

Все изменилось в небольшом, уютном Филофее, куда мы приехали к 17.00 греч. времени. Меня поселили во вполне пристойной келье одного, что как я узнал, для паломников редкость, и мой сопровождающий исчез вместе с джипом до 9.00 следующего дня. Как только я пришел в храм ко всенощной, я ощутил себя, – что удивительно, но в этом нет никакого преувеличения, – практически в родной стихии, на родине, хотя, понятно, никакой склонности к монастырской жизни у меня никогда не было, тем более в греческой среде. На монастырских службах я, конечно, бывал и любил бывать, но это случалось редко и всегда вне России (в Сербии, Македонии, той же Греции). Но это никогда не инициировало во мне никак мыслей о личной подвижнической жизни. Понятно,

что это не мое, но вот ощущение чего-то родного и близкого на самой службе и именно на афонской – это факт, хотя и мало объяснимый рационально.

Не менее трех десятков монахов и с десятков гостей принимали участие в службе. Огромные восковые (именно восковые, из настоящего пчелиного воска, очень ароматные, у меня дома хранится несколько таких с давних времен, по-моему, из Сербии) свечи у всех участников богослужения, полумрак, освещаемый только свечами и лампадами, слабо различимые, а поэтому наполненные каким-то таинственным духом древности росписи и явно не очень древние иконы, среди них несколько чудотворных, строгое греческое монастырское пение и т. п. И только здесь я почувствовал, что вот за этим я и ехал. Реальная духовная жизнь вершилась именно здесь и сейчас. Душа моя тихо ликовала, и всю ночь, а затем с 4.00 утреню и литургию я прожил на одном дыхании, ощущая абсолютную полноту бытия и радость необыкновенную. Передать все это словами не представляется возможным. Кто испытывал нечто подобное, поймет меня, кто не испытывал, пусть поверит, что это нечто действительно *иное* всему тому, с чем современный человек обычно имеет дело. Близкое к высокому эстетическому опыту (ибо с чем еще сравнить мне, всю жизнь проведшему в нем?), но чем-то и существенно отличное от него. Теперь я понимаю, что в 78-м году дух именно этого *иного* был разлит по всей Афонской горе, и я ощущал именно его в большей мере, может быть, в афонском пейзаже при странствии от монастыря к монастырю, в метафизике внешне пустых, но внутренне предельно наполненных могучей духовной энергией монастырей с непривычной для меня архитектурой, чем в самих службах, хотя и тогда они произвели на меня сильное впечатление. Сегодня же весь этот дух, может быть, в еще большей мере сконцентрировался только в самих монастырях и скитах, скрылся в них под напором туристической индустрии и бизнеса, активно «осваивающего», возможно, последний оплот подлинно духовной жизни на земле. Увы! Тем не менее мои духовные ожидания оправдались на богослужении и в самом очень кратком (но что значит наше время для духовной жизни?) проживании в нем (трапезы, краткий ночлег в келье, прогулки по монастырскому двору). Я был действительно счастлив.

После всенощной и вечерней трапезы еще гулял около монастыря (до захода солнца, т. е. до закрытия ворот монастыря, оставалось еще не менее часа), откуда открывается потрясающий вид на Гору и море. И в это время, в этом ракурсе, при этом предзакатном освещении Гора опять ожила в моей душе духовно. Я узнал ее, ту самую, которая поразила, восхитила и напитала меня в 78-м. Каким-то дальним заливом, искрящимся на солнце под затуманенным козырьком горного обрыва, она подмигивала мне, как бы убеждая: Не опасайся! Я еще жива и буду жить долго.

Ночь и весь следующий день на Горе прошли уже под этим новым впечатлением – сокровенной жизни Горы, которую ни толпы туристов на джипах и микроавтобусах, ни паразитически расцветший бизнес вокруг нее затоптать не могут. Чтобы показать мне, как она очищается от следов этих внешних потоптаний, Гора на следующий день практически с утра омыла и себя и нас мощным грозовым ливнем, которого, как сказал сильно перепуганный о. Георгий, он не видел за все 6 лет пребывания там. Утром мы двинулись к Св. Павлу и уже на подъезде к нему начался сильнейший дождь, а когда мы подъехали к самому монастырю, куда отец завез меня поклониться Дарам волхвов, частицы которых хранятся только в этом монастыре, хляби небесные разверзлись полностью и окончательно. Стена воды обрушилась на монастырь, залив, окрестности. Отец мой затосковал, ибо не знал, как мы сможем пробраться под таким ливнем в Лавру св. Афанасия. Местный батюшка предлагал нам остаться в монастыре до следующего утра, но у отца и без меня было достаточно хлопот, и машину надо было к вечеру доставить в Дафни, а меня в отель.

Меня же все это только радовало. Я сидел на балкончике монастырской приемной, попивал ракийку, которую усердно подливали мне сбежавшиеся откуда-то в этот тихий час монастыря русскоязычные монахи (они – русские, украинцы, молдаване – встречаются теперь и в греческих монастырях), созерцал стену дождя, сквозь которую с трудом просматривался залив, и на душе было как-то радостно, покойно, благодатно. Уже можно было и не ехать в Лавру, а погрузить автомобиль на паром (от этих монастырей ходит другой небольшой паром до Дафни, подвозит монахов, паломников, авто к большому парому) и плыть в Дафни, о чем я и сказал о. Георгию, ибо он постоянно молился и бормотал, что ему еще пожить

хочется, а не быть смытым вместе с авто в пропасть. Дело в том, что Св. Павел и Лавра находятся под самой Горой, но по разные стороны от нее (Павел на юго-западе, а Лавра – на северо-востоке) и дорога, соединяющая их, проходит через перевал (тысяча с небольшим метров). Отец опасался того, что по Горе теперь несутся сверху вниз реки воды и могут смыть машину вниз. Тем не менее он почему-то решил все-таки везти меня в Лавру, я, естественно, не возражал, ибо находился в каком-то ином пространственно-временном измерении, и никакие потоки воды меня не смущали. И мы двинулись в путь. Потоки, конечно, были, но не такой силы, чтобы смыть мощный джип с хорошей дороги. Немцы построили на совесть, хотя это и не асфальт, но, кажется, для такой местности более подходящее и надежное покрытие. К моменту приезда в Лавру дождь практически прекратился, так что я спокойно мог изучить во всех деталях совершенно внешне безлюдную Лавру, ее архитектурно-метафизическую сущность. Здесь мой сопровождающий даже и не пытался вступить в контакт с кем-либо, заявив, что это бесполезно. В неурочное время в Лавре никому не открывают и ничего не показывают. Да мне, собственно, это и не требовалось. То событие-состояние, ради которого я сюда приехал, состоялось, было со мной и во мне, и у меня не возникало уже нужды как-то его еще детализировать и размельчать некими количественными единицами реликвий или произведений искусства, хотя в Лавре было что посмотреть. Здесь и богатейшая библиотека рукописей, и интересные росписи, и много реликвий.

Целостность и полнота бытия, охватившие меня со вчерашнего вечера, жили во мне и ширились, и мне было важно просто пребывание в нем, чему и способствовала афонская атмосфера того пасмурного дня. Даже полное визуальное отсутствие Горы никак не огорчало меня. – Мы ведь немало часов находились у ее подножия, но ее совершенно не было видно. Тяжелые тучи и низкие облака плотно окутывали ее почти до подошвы. – Я знал, что она здесь, чувствовал ее присутствие везде, в том числе и во мне самом, что наполняло меня какой-то удивительной возвышающей энергией и силой.

По дороге в Дафни мы посмотрели еще некоторые монастыри и скиты, у меня было время побродить немного по мокрой дороге, созерцая омытые дождем причудливые очертания афонских оби-

телей, а когда приехали в Дафни, на небе объявилось солнце, небо заголубело, явилась и сама Гора и далее ее вид сопровождал меня практически до самого отеля. От Дафни в это время можно уехать на большую землю (т. е. в Уранополь) только на двух частных скоростных лодках, которые содержит здесь ушлый ташкентский грек, имеющий в Дафни небольшую таверну и отправляющий во второй половине дня всех желающих за кругленькую сумму во свояси. Лодка берет на борт 6 человек. В стоимость моего тура эта лодка тоже входила, так что за 25 минут она принесла нас в Небесный город, где меня уже поджидало такси до отеля.

Не уверен, что мне удалось хоть как-то более или менее вразумительно описать мой афонский опыт, но было какое-то почти непреодолимое желание поделиться им с вами, дорогие собеседники. Простите за все, что не так или слишком пафосно.

Ваш В.Б.

Н.М.: Вот я сейчас уже под новым углом зрения, в контексте нашего разговора, прочитала это вдохновенное письмо и вижу, что здесь эстетический опыт у Вас перерос в некий иной духовный опыт. Да Вы и сами пишете в нем, что на этот раз ехали на Афон не за ним, а за чем-то *иным*. И обрели его. То есть путешествие было не только эстетическим?

В.Б.: Трудно однозначно ответить на этот вопрос. Когда я писал это письмо летом, Вы видите, что я свой опыт 78-го года точно определил как эстетический, а нынешний как духовный более общего плана. Во всяком случае, очевидно одно, что *иное*, открывшееся мне на Св. Горе и тогда, и сейчас (а сейчас оно все-таки инициировано было прежним опытом! – об этом не следует забывать) возникло в большей мере на эстетической основе, чем на религиозной. Это духовное проникновение к метафизической реальности, погружение в полноту бытия я понимаю, как чисто метафизический опыт, возникший на основе эстетического, инициированный им, развившийся из него, и, как мне представляется, составляющий его сущность. Вообще сегодня я даже не стал бы очень резко разграничивать формы духовного опыта: они все – лишь различные входы в одно духовное пространство метафизического бытия. И какой кому ближе, тот тем и пользуется. А в древности они вообще были слабо дифференцированы, являли собой практически один вход в единый опыт. Вспомните древние мисте-

рии. Чего там было больше: искусства или религии? Эстетического опыта или религиозного? Нам с Вами ближе вход эстетического опыта, но он ведь так близок к другим формам духовного опыта, и все они – составляющие высокой Культуры. Поэтому, воспаряя сегодня на даже строгом монастырском богослужении Св. Горы к полноте бытия, я не могу сказать точно, на каких крыльях я это совершаю – эстетических или религиозных, да и бессмысленно в этом разбираться. Очевидно одно: на подлинно духовных.

Н.М.: На крыльях эстетического опыта более десяти раз парила над Грецией и я. Эта страна мощно влекла и влечет меня к себе выдающимися памятниками архитектуры и искусства, потрясающим разнообразием великолепных природных ландшафтов. Около двадцати лет назад мое первое путешествие началось с Афин, где я с жадностью неутоленного влечения к сокровищам европейской художественной культуры впитывала в себя величие Акрополя, неповторимый колорит Плаки, музейные свидетельства античной культуры. Городскую среду Афин многие почему-то недооценивают и даже отторгают, считая город в архитектурном отношении совершенно невзрачным, мне же она показалась весьма интересной – стоит только свернуть с центральных улиц в боковые улочки и переулки, как открывается много любопытного в эстетическом отношении. А уж по вечерам, особенно в выходные дни, улицы и площади полностью преобразуются, превращаясь в сплошное ресторанное пространство под открытым небом с его пряными ароматами жареной рыбы, невероятного разнообразия видов маслин и оливок, овощей и фруктов. В ту поездку я побывала в Дельфах, где на фоне горного ландшафта как бы ожили тени античных трагедий, слышались предсказания оракула, бормотание Кассандры. А еще я совершила однодневный круиз к трем островам – и это было радостное открытие типично греческих городков с их увитыми многоцветными гирляндами экзотических цветов белоснежными домиками, карабкающимися вверх извилистыми улочками, и, самое главное, величественными византийскими храмами.

А дальше – перелет на Корфу, совершенно иной по сравнению с Афинами мир, мир наших детских мечтаний о далеких путешествиях («Дети капитана Гранта» были одной из моих любимых книг) и романтических приключениях. Этот остров, ставший греческим лишь в 1864 г., – настоящий плавильный котел культур:

здесь оставили следы своего владычества венецианцы, французы, немцы. Старинное французское кладбище, напоминающее декорации ко второму акту «Жизели», соседствует здесь с готическими храмами и мавританскими постройками, а внушительная крепость навеивает мысли о графе Монте-Кристо, замке Иф... И все это на фоне великолепных горных и морских видов. Миниатюрная же столица Корфу показалась мне воплощением наших детски-наивных представлений о Европе – и в этом смысле более «европейской» в художественно-эстетическом отношении, чем реальная Европа (в отличие от столицы острова Родос – там аналогичное с Корфу смешение культур, включая римские катакомбы, но представленное в неизмеримо более грандиозном масштабе).

Совершенно иное, но не менее сильное впечатление на следующую год произвел на меня Крит, вернее, не столько он сам, сколько морское путешествие на фантастический мистический Санторин. Как я знаю, В.В., пару лет назад Вы тоже побывали там и говорили мне, что на остров теперь идут быстроходные ракеты, из иллюминаторов которых мало что увидишь. Я же плыла туда около пяти часов в один конец на многопалубном пароме, и это морское путешествие само по себе оказалось весьма увлекательным. И вот показалась голая отвесная скала невероятной высоты с каким-то кружевом на гребне – это и был сам город. Позже, прогуливаясь по этому гребню, с которого во все стороны открывается потрясающий панорамный вид на ярко-синее море и бело-синие сбегавшие к нему домики (крыши одних служат двориками других), белоснежные храмы, я всеми фибрами ощутила мистический магнетизм этого уникального пространства, чье сердце – и поныне на затухший зловеще-черный вулкан, извержение которого, спровоцировавшее мощнейшее цунами, в свое время по одной из версий уничтожило микенскую цивилизацию.

« Не могу не написать здесь о трех других знакомых мне вулканах – сицилийской Этне, неаполитанском Везувии и тене-рифском Тейде, совершенно непохожих на санторинское спящее чудовище. По контрасту с бело-розовой пеной цветущих плодовых деревьев жаркого средиземноморского Тоармино марсианский пейзаж Этны, незадолго до моей поездки исторгавшей языки пламени, лаву и град камней, произвел почти шоковое впечатление. На вершине горы шел снег с дождем, сильный порывистый ветер

сбивал с ног – туристам, рискнувшим выйти из приюта, выдавали куртки с капюшонами. И стоя у главного кратера, даже не верилось, что освещенное солнцем море далеко внизу – реальность, а не мираж. А по выжженным белесым склонам – множество более мелких кратеров и воронок, огромные валуны, глубокие следы от раскаленных потоков лавы, сметавших все живое...

На Везувий же я смотрела из Неаполя и Помпей снизу вверх, с подсознательной глухой тревогой наблюдая за подобным курящемуся дымку облачком над его вершиной. Но внимание мое, разумеется, было полностью занято помпеанскими фресками, гармоничностью и функциональностью градостроительного решения Помпей, всей завораживающей атмосферой этой древней культуры.

Что же касается Тейде, второго по величине в мире после вулкана Мауна-Лоа на Гавайских островах (этот щитовой вулкан, медленно росший веками благодаря лавовым наслоениям, – и самый активный), то именно с него, хотя я этого еще и не знала, началось мое знакомство с Канарами. Отвернув от материковой Европы, самолет четыре часа летит над Атлантикой. И вот на горизонте появляется черная точка – это и есть Тейде, венчающий Тенерифе: постепенно она укрупняется, и вырисовываются контуры одного из наиболее крупных островов Канарского архипелага. Поездка на Тейде произвела сильнейшее эстетическое впечатление. Путь к нему лежал по склонам горы, поросшим необычайно пышной темно-зеленой реликтовой канарской сосной: ее специфика – сдвоенные длинные иголки; стекающая по ним дождевая вода собирается в естественные резервуары, служащие на острове драгоценным источником пресной воды, которой хронически не хватает. А выше – еще более потрясающее зрелище: кратер Тейде как бы вложен в другой огромный многокилометровый кратер, вырастает из антрацитово-черных, изумрудно-зеленых, охристо-желтых, багрово-лиловых грунтовых разводов (добываемые здесь самоцветы – «канарский изумруд» оливин и сверкающий черный апсидиан высоко ценятся в ювелирном деле). Этому есть археологическое и сейсмологическое объяснение. В доисторические времена вулкан поднялся из океанических глубин; когда он полностью сформировался, произошло невероятной силы извержение, разрушившее и сам вулкан. В результате образовалась огромная воронка, из которой начал расти новый вулкан – современный Тейде. С тех пор

он извергается примерно раз в столетие, и скоро ожидается новая вспышка его активности. На острове множество свидетельств его вулканического происхождения – это и пляжи с совершенно черным песком, и живописнейшие скалы-великаны «Лос Гигантос» с обрывами всех цветов радуги, будто раскрашенными кистью наделенного буйным воображением художника (впрочем, они, несомненно, как раз и вдохновляли знаменитых испанцев – Гауди, Дали, Тапиеса). Отсюда начинается новое приключение: катер везет тебя на поиски китов. И я их, действительно, видела и даже сфотографировала; правда, по размерам они были похожи скорее на дельфинов, а не на тех гигантов, которые ассоциируются с этим видом млекопитающих >>.

Впрочем, справедливости ради следует сказать, что и на самом Крите есть что посмотреть – это и знаменитый Кносос, овеянный мифологическими сюжетами о лабиринте Минотавра и нити Ариадны, и музей в столице Ираклионе с его археологическими и художественными ценностями. Но моя подлинная греческая любовь – Халкидики, о главном достоянии которых – Афоне – так вдохновенно написал В.В. На Святой Горе я, разумеется, не была, только проплывала мимо на пароходе, а вот по двум другим «пальцам» – Кассандре и Ситонии – путешествовала не менее десяти раз: особенно притягательна неповторимая живописность среднего «пальца» – Ситонии, с его многочисленными бухтами, пиниевыми лесами, извилистыми горными тропами. К тому же от Халкидик не так уж далеко до Метеор с их фантастическим природным ландшафтом и великолепными храмами, кажется, чудом вознесенными на высоченные горные пики; а прекрасные византийские храмы и музеи в Салониках и того ближе.

Прочтем, между тем, и следующее письмо В.В., швейцарское, точнее фрагмент из него, касающийся нашей темы.

В.В.: Хорошо, вот этот фрагмент:

Не могу, однако, не поделиться кратко еще и новыми впечатлениями от поездки в Швейцарию. Она была полностью посвящена созерцанию гор и горно-озерных пейзажей, хотя и в базельский музей я тоже не мог не заехать. Не мне агитировать вас (и Н.Б., и Вл.Вл.), неоднократно бывавших в Швейцарии, за ее уникальные потрясающие пейзажи. Вот и я уже в третий раз имел счастье поэстетствовать в швейцарских Альпах. Теперь я хорошо знаю

основные и наиболее подходящие для человека моего возраста и не альпиниста точки, из которых можно достаточно легко и быстро добираться до самых высоких и прекрасных вершин Альп и иметь возможность по несколько часов созерцать горные пейзажи, которые по своей эстетической силе превосходят многое другое. («Лучше гор могут быть только горы, на которых еще не бывал» – Высоцкий, если помните) Пожалуй, только Швейцария с ее потрясающе организованными и скоординированными средствами передвижения может предоставить такие возможности.

Это, прежде всего, Интерлакен, городок в центре Швейцарии между двух живописнейших озер. Из него можно подниматься к Юнгфрау (4158 м) прямо на поездах. Поезд до смотровой площадки на Юнгфрауэх ввозит нас непосредственно внутрь ледника. Варварство, конечно, что загнали железнодорожную станцию напрямую внутрь ледника (над ней 11 м, если не ошибаюсь сейчас, льда), чем активно способствуют его разрушению, но для немощных любителей гор очень удобно, да и пройти сотню метров под ледником по туннелю, прорубленному в толще вечного льда и ничем не укрепленному, тоже большое эстетическое удовольствие. Виды со смотровой площадки потрясающие, да с нее можно и спуститься прямо на ледник и погулять по нему, что я и делал в первую мою поездку. Хотя ходить на такой высоте трудновато, нужна особая закалка и привычка к высокогорному давлению и разреженному воздуху. Кроме того, вокруг множество более мелких живописных вершин, гор, долин, на осмотр которых можно потратить не один день. И я говорю только о том, куда можно добраться поездом или канатными дорогами разных типов. Огромную духовную радость доставляет, например, подъем на Шильтхорн (2971 м).

Другой любимый мною городок – Монтрё. Это, во-первых, лучшее место на Женевском озере с точки зрения красоты всего ландшафта. Одни виды из окна отеля на озеро и окружающие его горы доставляют неописуемое наслаждение. Во-вторых, и это главное: из Монтрё удобно добираться до Монблана и Маттерхорна – еще двух выдающихся вершин Альп. Монблан находится уже на территории Франции, но, кажется, лучше всего до него ехать именно из Монтрё. Поездом до Шамоникса (Chamonix) и далее канаткой до смотровой площадки Aiguille du Midi (на высоте 3842 м), откуда открываются незабываемые виды (на 360 град.) на

весь комплекс Монблана с множеством его живописнейших горных массивов и ледников. Завершает это волшебное путешествие часовая обзорная поездка на специальной канатной дороге «**Rapogamic du Mont Blanc**», которая погружает тебя в какое-то совершенно неопишное сказочное горное царство, подобное полету на иную планету, заполненную причудливой архитектурой дворцов, замков, крепостей, созерцая которую невозможно поверить, что все это – творение природы, а не какого-то высшего разума и рук сверхчеловеческих.

Из Монтрё же удобно добираться и до Маттерхорна: до Церматта комфортабельные поезда, а далее канаткой до самой высокой в Швейцарии смотровой площадки Matterhorn glacier paradise (Klein Matterhorn – 3883 м) или неспешно движущимся горным поездом до более низкой смотровой площадки Gornergrat (3089 м). С обеих точек открываются потрясающие виды и на пик Маттерхорна, и на окружающие горы и ледники. Наиболее же выразительно сам Маттерхорн выглядит, по-моему, с промежуточной остановки, когда движешься к Малому Маттерхорну, – с Trockener Steg (2939 м). Здесь находится то самое озерко, с отражением в котором знаменитой вершины ее и любят снимать на открытки, показывать в кино. Вид отсюда действительно потрясающий. Мощная гора, как кобра или какая-то исполинская неземная хищная птица нависает над озерком и тобой, производя завораживающе неизгладимое впечатление. Здесь на смотровой площадке есть хорошие шезлонги, в которых можно посидеть, предавшись созерцанию горы и окружающего ее пейзажа; помедитировать.

С каждой станции канаток ведут многочисленные альпинистские тропы к разным вершинам, по которым и бредут как муравьи (еле видны со смотровых площадок и из окон кабинок) нагруженные огромными рюкзаками со снаряжением связки альпинистов, но это уже не для нас. Да и вообще – это не мое. Альпинисты получают какую-то иную, чем я, радость физического преодоления гор и себя самого. Видно, как им тяжело, но они идут... Я же еду в горы за эстетическим опытом. И опыт там удивительно высок и силен. Никакое искусство не доставляет мне подобного по силе эстетического воздействия переживания, как заснеженные горы Альп. В свое время я ощущал нечто подобное на Кавказе – на Эльбрусе, Казбеке, в Домбае. Здесь оно, однако, мощнее и возвышеннее.

Именно этой эстетической категорией и можно, пожалуй, кратко описать опыт переживания главных вершин Альп – *возвышенное*, или точнее – *прекрасно-возвышенное*. Ибо само возвышенное, согласно классической эстетике, включает в себя и аспекты переживания страшного или ужасного. Однако когда добираться до вершин в комфортабельных поездах и уютных кабинках канаток, а там находишься на благоустроенных смотровых площадках с ресторанами и кафе, ощущения страха и ужаса не испытываешь. Оно, возможно, присуще альпинистам, карабкающимся к этим вершинам без всякой техники на своих двоих или четверых, – тогда, вероятно, да! Возвышенное в кантовском смысле. Хотя они тоже в основной массе своей доезжают до верхних смотровых площадок на канатках и только дальше идут пешком, да и ночуют иногда в палатках на снегу, но недалеко от смотровых площадок. Так что и у них, возможно, большого страха перед горами нет. Другие ощущения. Однако и гибнут они тоже в горах регулярно. Не далее, как вчера по телевидению сообщили, что на Монблане погиб очередной альпинист под лавиной, и каждый год там, оказывается, гибнет до ста (!) человек альпинистов. Гора показывает свой норв.

У меня же, созерцающего горы со смотровых площадок или в непосредственной близости от них (с некоторых площадок можно спокойно сойти на ледник и двигаться по нему какое-то время без всякого снаряжения – протоптаны хорошие тропы), возникает мощное переживание необычайного величия и божественного вечного покоя природы, т. е. чувство возвышенно-прекрасного в чистом виде. Кстати, Малый Маттерхорн находится практически в Италии, так что я оттуда послал свой мысленный привет Вл. Вл. в его итальянские пенаты на Лаго ди Гарда.

И еще забавный момент в заключение. Один из дней моей недолгой поездки в Швейцарию я посвятил базельскому художественному музею и собору. Из музея я вышел отдохнуть на берег Рейна и изумился. Вдоль противоположного правого берега на всем видимом протяжении реки (а это не менее километра, как вы помните) плыли по течению какие-то разноцветные шары. Сотни, тысячи шаров. Я пробыл на берегу не менее часа, а они все плыли и плыли, не иссякая. Присмотревшись, я увидел, что это плыли люди, держась за какие-то шары, т. е. просто купались таким своеобразным и никогда и нигде не виданным мною способом. Течение

здесь в Рейне (хотя, по-моему, и на всем его протяжении до Кёльна, по крайней мере) очень сильное, так что выплыть против него невозможно. Поэтому, как потом выяснилось, местные купальщики изобрели остроумный способ. Они по берегу поднимаются куда-то вверх по течению, упаковывают одежду в специальные водонепроницаемые пластиковые пакеты (их-то я и принял за шары), явно специально изготовленные для этой цели, и отдаются на волю течения – плывут с большой скоростью по несколько километров, ибо вода в эти дни была очень теплой. Где-то внизу причаливают к берегу, а одежда у них с собой.

Неплохо придумано. Пакеты являются и перевозчиками сухой одежды, и хорошим плавсредством – держат людей на плаву. В Базеле, кажется, все население в этот жаркий день сплавило по Рейну в неизвестные дали. Выглядело это весьма занятно. Я бы тоже с удовольствием присоединился к этому движению, но пакета у меня не было, где его достать в воскресенье, не знал, поэтому ограничился купанием (точнее, погружением в воду) на отмели у самого берега, где еще можно было как-то удержаться на одном месте. Между тем сплав этот базельского человечества был вполне организованным и разрешенным властями. Вдоль сплавливающих (они занимали примерно четверть реки по ее ширине у правого берега) сновали спасательные катера, а пловцы не выбирались далее отведенного им фарватера, ибо вдоль моего берега плыли уже более серьезные транспортные плавсредства – лодки, катера, баржи, пароходики.

Однако я заболтался, но хотелось перед долгой компьютерной разлукой (в Испании мы планируем быть не менее трех недель) послать вам, друзья, свой эстетический привет. Надеюсь, что и сам по возвращении обрету Ваши более пространные отчеты о летних впечатлениях и новые духовные прозрения и откровения.

Н.М.: Швейцария дарит, конечно, чисто эстетический опыт восприятия величия возвышенной природы, при том в одном из высших ее эстетических проявлений – прекрасных горно-озерных швейцарских пейзажах. Я и сама неоднократно путешествовала по Швейцарии именно с этой целью: полностью погрузиться в море неописуемых эстетических переживаний. Но и художественных тоже – вспомним хотя бы Центр Пауля Клее в Берне или произведения позднего Пикассо в музее Люцерна.

Впрочем, эстетические путешествия самопроизвольно выбирают порой неожиданные маршруты. Так, вчера я побывала на открытии очередного фестиваля «NET» (17.11.13). В Центр Мейерхольда на спектакль знаменитого швейцарского режиссера Кристофа Марталера пришло немало «профессиональных» зрителей – актеров театра и кино, режиссеров, театральных критиков, журналистов. Ведь в свой прежний приезд в Москву Марталер поразил нас минимализмом авангардистского толка. Во всяком случае, на зыбкой грани осени и зимы 2007 г. в заледенелом парке Сокольники происходило театрализованное музыкальное действие, наследующее, на мой взгляд, «черному квадрату» Малевича. В «синем прямоугольнике» – небольшом павильоне, выгороженном посреди необъятного выставочного зала, разворачивалась располагающая к медитации мистерия «Фама» на музыку Беата Фуррера. Оркестр под руководством самого композитора располагался за пределами павильона – то перед ним, то позади него, то по бокам – музыкантов можно было видеть сквозь проемы в подвижных панелях, образующих иллюзию стен. Пространство постоянно трансформировалось, то распахиваясь, то сжимаясь, то погружаясь в полный мрак, то заливаясь слепящим светом. Эффект «неземных», космически-ледяных звучаний создавался благодаря атональной музыке с точечными инкрустациями гармонических созвучий, игре на оригинальной модификации тромбона. По мысли создателей спектакля, они переносили зрителей в описанное Овидием обиталище богини молвы Фамы, пронцаемое для земных, морских и небесных голосов. В этом мифологическом пространстве металась земная женщина Элсе – героиня новеллы Артура Шницлера, предпочитающая смерть бесчестию: ее тело – плата за долги отца. Но образ девушки был настолько деиндивидуализирован (как ранее – персонажи спектаклей Марталера «Три сестры» и «Прекрасная мельничиха»), что он казался лишним в горнем мире симфонии, оказывался ее пустым центром.

На этот раз Марталер привез к нам свою недавнюю премьеру – «King Size». На сцене, действительно, пятизвездочный гостиничный номер с постелью королевских размеров – полигоном абсурдистских эскапад. Поразительно – спектакль этот как будто возвращает театральное сообщество лет на шестьдесят назад, к театру абсурда Э.Ионеско и С.Беккета. Используются уже став-

шие классическими абсурдистские приемы и ходы. Как известно, на языке театра абсурда философско-эстетические идеи А. Камю, Ж.-П. Сартра и других экзистенциалистов об абсурде, абсурдности существования, выборе, пограничной ситуации, отчуждении, одиночестве, смерти нашли свое выражение в алогизме слов и поступков персонажей, их некоммуникабельности, пространственно-временных сдвигах, отсутствии причинно-следственных связей, приемах шоковой эстетики, связанных с эстетизацией безобразного. Хотя театр абсурда обладает, разумеется, собственной художественной спецификой, отличающей его от экзистенциалистской театральной эстетики. Если в интеллектуальном театре Камю человек предстает мерой всех вещей, целостной личностью, акцент делается на человеческом достоинстве, логике мысли и действия, стоическом сопротивлении абсурду, то в большинстве пьес Ионеско и Беккета абсурду ничего не противопоставляет. Театр абсурда сосредоточен на кризисе самой экзистенции, «неумении быть», безличии личности, ее механицизме, рассеивании субъекта, отсутствии внутренней жизни. Человек здесь утрачивает четкие личностные очертания, «растекается», homo теряет свою *sapientia*, перестает быть *sapiens*, а вместе с этим лишается и возможности осознанного жизненного выбора.

По мнению Ионеско, само утверждение о том, что мир абсурден, также абсурдно, нелепо. Его пьеса «Лысая певица» манифестирует концепцию распада личности и ее связей с другими людьми и миром. «Среднестатистические» муж и жена обмениваются бессодержательными языковыми клише, фразеологическими штампами, банальностями, поданными как «поразительные истины» о том, что в неделе семь дней, пол находится внизу, а потолок – наверху и т. д. Смиты и Мартины – персонажи «Лысой певицы» – выражают автоматизм бессмысленного языка, «трагедию языка», утратившего информационные и коммуникативные функции. Театральные реплики приходят в беспорядок. В завязке пьесы часы бьют семнадцать раз; «Ну вот, девять часов», – констатирует в своей первой реплике госпожа Смит. Господин Смит сообщает, что неделя состоит из трех дней – вторника, четверга и вторника (на этот фрагмент моего пленарного доклада на конференции в Институте философии, посвященной 100-летию со дня рождения Камю, аудитория откликнулась «смехом и оживлением

в зале» – ведь наши присутственные дни – как раз вторник и четверг... и опять вторник). Неумение говорить связано с неумением мыслить и чувствовать, тотальной амнезией. Простые истины, которыми обмениваются персонажи, оказываются безумными при их сопоставлении. Стандартизация психологии ведет к взаимозаменяемости персонажей и их реплик. Смиты и Мартины произносят одни и те же сентенции, совершают одинаковые поступки или то же самое «отсутствие поступков». Слова превращаются в звуковую оболочку, лишенную смысла, персонажи утрачивают психологические характеристики, мир – возможность истолкования: происходит крушение реальности, вызывающее у автора экзистенциальное чувство тошноты. В пьесе пародируются философские антиномии «простаков от диалектики»: «Короче, мы так и не знаем, есть ли кто-нибудь за дверью, когда звонят!» – «Никогда никого нет». – «Всегда кто-нибудь есть». – «Я вас примирю. Вы оба правы. Когда звонят в дверь, иногда кто-нибудь есть, а иногда никого нет». – «Это, по-моему, логично». – «Я тоже так думаю». Абсурдный диалог – это абстрактный тезис против абстрактного тезиса без возможности их синтеза. Лысая певица, фигурирующая лишь в названии драмы, – символ механического, абсурдного соединения обесмысленных слов и мыслей.

В театре абсурда абсурдное трактуется как нелепое, лишенное смысла и логических связей, непостижимое разумом. Человек предстает вневременной абстракцией, существом, лишенным возможности выбора, обреченным на поиски не существующего смысла жизни. Его хаотичные действия среди руин (в физическом и метафизическом смысле слова) отмечены повторяемостью, монотонностью, бесцельностью; их механически-автоматический характер связан с ослаблением фабульности, психологизма, заторможенностью сценического темпа-ритма, монологизмом (при формальной диалогической структуре), открытостью финалов (*non-finito*). Так, в пьесах Беккета проблема выбора либо вообще не стоит, либо осмысливается ретроспективно как роковая ошибка. В первой, самой знаменитой его пьесе «В ожидании Годо» двое бродяг, Владимир и Эстрагон, ждут Годо. Исходя из этимологии (от англ. God – Бог), Годо может быть истолкован и как высшее бытие, и как непостижимый смысл жизни, и как сама смерть. Годо так и не появляется. Кажется, что время остановилось, но оно про-

должает свой неподвластный разуму ход, оставляя неизгладимые следы старения, физического и духовного уродства. «Мы дышим, мы меняемся! – восклицает Хамм, персонаж пьесы «О, счастливые дни!» – Мы теряем волосы, зубы! Нашу свежесть! Наши идеалы!» Слепота, глухота, паралич – материализация человеческого бессилия. Герой пьесы «Последняя лента Крэппа» – старый неудачник, слушающий сорокалетней давности магнитофонную запись своего монолога: он сделал тогда неправильный выбор, жизнь его пошла под откос и он **post factum безрезультатно ищет свою ошибку** (кстати, этот текст обрел сегодня новое дыхание: на фестивале «Сезон Станиславского» в октябре 2013 г. по нему были поставлены два совершенно разных спектакля – в первом Крэппа играл выдающийся режиссер Р. Уилсон, во втором – знаменитый немецкий актер К.-М.Брандауэр).

В спектакле Марталера тоже есть свой Крэпп – это всегда не к месту появляющаяся на сцене пожилая швейцарская фрау со старомодным ридикюлем, поначалу кажущаяся символом порядка в безумном хаосе происходящего. Но нет – ее бытовое поведение становится все более абсурдным: она тщательно расставляет пюпитры, на которых так и не появятся ноты, рожком для обуви выковыривает из сумки спагетти и жадно поедает их, клептоманически ворует гостиничный телефон и т. п. Однако к концу спектакля она все более напитывается экзистенциальной тоской Крэппа, становится своего рода знаком *memento mori*: с энной попыткой, с огромным трудом забирается она на негнущихся ногах на табурет, чтобы попробовать открыть верхнюю полку шкафа: все напрасно, ничего не получается. Остальным же персонажам это так или иначе удается, но предел их мечтаний – оказавшийся почти вне пределов досягаемости мини-бар с соответствующими напитками. Их действия очень напоминают поступки Смитов и Мартинов: часто переодеваясь на публике, актеры представляют нам все новые типы, но генотип абсурдного героя от этого не меняется. Они постоянно поют о любви, в том числе и в постели, но даже не пытаются не только прикоснуться друг к другу, но и вообще вступить в какие-либо человеческие контакты.

Но есть в этом спектакле, конечно, и кое-что новое. Поставленный на стыке жанров – драмы и мюзикла, он вполне соответствует девизу нынешнего фестиваля NET: «от спектакля к перформансу».

Как и в «Фаме», главное у Марталера, это, пожалуй, постоянно звучащая музыка, но совсем другая – фольклорная, классическая, салонная вековой давности, современная попсовая – от Баха до «Битлс», от романсов Шуберта до Майкла Джексона. Она заменяет собой диалоги и связную фабульность, акцентируя внимание на режиссерском лейтмотиве – абсурдности существования во все времена, обезличенности персонажей. В этих абсурдистских «Шербургских зонтиках» актеры не просто поют на немецком и французском языках (что во многом меняет тональность и даже смысл пропетого), но пародийно-гротескно, посредством мимики и жестов подчеркивают бредовость как сегодняшних, так и старинных текстов, усугубленную манерой их исполнения, скажем, Хулио Эглезасом и другими культовыми фигурами шоу-бизнеса. Действо, проникнутое духом постмодернистского иронизма, обрывается, разумеется, на музыкальном *non finito*... Правда, о его характере зрителей с юмором предупреждают еще перед началом спектакля, снимая предлог «не» с обычных в таких случаях запретов: здесь приветствуется включение мобильных телефонов, звучные поцелуи, покашливания и пр. И все это в совокупности, действительно, современный абсурд «King Size».

Так вот, спектакль Марталера, изначально созданный для театра «Базель», всей своей атмосферой оживил воспоминания об этом городе на берегу Рейна, любимом мною, прежде всего, за его великолепный художественный музей с «Мертвым Христом» Гольбейна и прекрасно экспонированными полотнами XX века, монографически представляющими в отдельных залах творчество выдающихся художников минувшего столетия. Однако при всей внешней швейцарской размеренности и упорядоченности Базель не чужд «сумасшедшинке» – чего стоит хотя бы поразившей и Вас, В.В., массовый «сплав» его обитателей по стремительному течению реки, эта бесконечная пестрая лента – кажется, все жители, и стар и млад, нескончаемым потоком несутся по сине-зеленоватым волнам, уцепившись за разноцветные пластиковые пузыри со сложенной в них одеждой... Не говоря уже о музее Тенгели на берегу все того же Рейна – его кинетические, саморазрушающиеся и интерактивные объекты, от миниатюрных до грандиозных (я не отказала себе в удовольствии вскарабкаться на самый верх одного из них), составленные из абсурдных сочетаний представленных в не-

ожиданных ракурсах несочетаемых бытовых предметов с иронически измененными функциями (особенно интересна в этом плане серия «Пляски смерти» по мотивам средневековых действ) – впечатляющее пространство необузданного полета фантазии, нашедшее вещное воплощение. Так что марталеровский абсурдинчик с его «сдвигом по фазе» выглядит на этом фоне вполне органично.

Впрочем, оторвемся ненадолго от Швейцарии ради моего недавнего путешествия по Португалии.

В.Б.: Опасаюсь, что нам придется прерваться на некоторое время. Почитаем текст о Португалии в следующую встречу. Однако перед этим я хотел бы отреагировать на Ваш интересный рассказ о Марталере и театре абсурда. Он убедительно подтверждает проговоренную нами где-то в начале беседы мысль о том, что эстетическое путешествие – это не только собственно перемещение в географическом пространстве, хотя начали мы с него, т. к. в памяти еще свежи яркие впечатления от последних реальных путешествий по городам, горам и весям... Только что мы совершили подобное увлекательное путешествие на волнах нашей памяти в интереснейшую эстетическую страну – театр абсурда, которым мы по мере возможности и доступности его каждому из нас (Вам больше, мне меньше) увлекались в 70-е гг. прошлого века, когда он стал проникать какими-то фрагментами к нам из-за «железного занавеса» театра политического, могучего театра, во многом определявшего нашу жизнь и судьбы.

Этим я хочу подчеркнуть лишний раз, что событие эстетического путешествия – это во многом и путешествие нашего сознания и в нашем сознании. Наша память уже настолько обогащена эстетическим опытом всей предшествующей жизни (предшествующего непрерывного потока эстетического путешествия), что даже при любом напоминании об эстетическом объекте, а тем более при реальном контакте с ним этот путь сразу же начинается. И при этом нередко утрачивается ощущение того, что стало первым толчком, импульсом к такому путешествию. Вот, Вы упомянули «Фаму», которую мы видели когда-то вместе, имена Камю, Беккета, Ионеско, и пошло-поехало. Я слушал Вас и вроде бы даже не слышал, а уже просто видел многие фрагменты абсурдистских пьес – и не только тех, которые видел, но и тех, которые когда-то прочитал. А сейчас пропутешествовал в эстетическом простран-

стве абсурдных образов, что доставило мне немалое эстетическое удовольствие. Удовольствие от эстетического путешествия в пространстве эстетической памяти. Спасибо!

Здесь, между прочим, возникает и интересная теоретическая проблема, на которой имеет смысл когда-то остановиться подробнее: Все-таки есть ли различия между эстетическим путешествием в реальном географическом пространстве и пространстве нашего сознания в процессе, например, восприятия конкретного произведения искусства или путешествия по художественной выставке?

Н.М.: А сегодня все-таки я хотела бы начать с напоминания о моем португальском письме от 18.08 – 05.09.13 (Лиссабон – Алвор – Москва). Вот его фрагменты:

Obrigadu! Дорогие друзья, это португальское «Спасибо!», полюбившееся мне еще со времен поездки в Рио-де-Жанейро, то и дело хотелось произносить во время путешествия по Португалии. Пожалуй, это последняя из по-настоящему интересных стран Европы, в которой я еще не была. И реальность превзошла все ожидания. Действительно, сказочная страна, неповторимая как в природном, так и в художественном отношении. И дающая немало поучительных исторических примеров. Ведь я уезжала из Москвы в тревожное для судеб Российской академии наук время, после принятия Госдумой во втором чтении закона о ее практической ликвидации под видом реорганизации, лишения ее исследовательских задач, превращении по существу в клуб ученых. Научные институты же планировалось вывести из-под ведома РАН, передать в руки чиновников. И все это под предлогом архаичности академической структуры, «неэффективности» работы отечественных ученых, «недостаточной практической отдачи» их исследований. Разумеется, такой проект закона, разработанный втайне, без консультаций с заинтересованной стороной, не мог не вызвать протеста Президиума РАН, научной общественности, занявшей деятельную, принципиальную позицию в защиту академических свобод, самого существования Академии как полноценного научного института.

Ну уж эти мне разговоры об эффективности, практической отдаче фундаментальных исследований... Слышу их в разных вариантах на протяжении всей моей профессиональной жизни. Просто диву даешься – сколько же раз можно наступать на одни и те же

грабли? И исторический опыт, как свой, так и чужой, здесь, увы, ничему не учит. А ведь хотя бы и история Португалии в плане отношения к науке весьма поучительна.

Так, в королевском дворце Синтры есть специальный кабинет, в котором монархи в эпоху великих географических открытий XIV–XVI вв. объясняли наследникам престола долговременное перспективное значение неутилитарных затрат на мореплавание, кораблестроение, картографию – поиски новых земель в целом (в качестве консультантов на подобные беседы приглашались крупные мореплаватели, такие как Васко да Гама, судостроители, математики, астрономы). Ведь для всего этого нужны были немалые затраты, которым активно противилась знать – именно на нее ложилось бремя расходов. Кортесы яростно сопротивлялись, финансовые вложения казались бесполезными – почти половина экспедиций была обречена на гибель. Одним словом, современники не поняли значения происходящего на их глазах прорыва, принесшего стране два века спустя колоссальную выгоду – 700–800 % прибыли. И нужна была недюжинная политическая воля монарха, чтобы продолжать поиски под девизом «Не сила, но ум», накапливать опыт. Король Жоан I (Генрих Мореплаватель – его сын) учредил Школу навигации, мореплавания и математики, всячески способствовал ее развитию. Ее трудами был сделан существенный шаг вперед в кораблестроении – усовершенствована конструкция каравелл в плане их устойчивости и быстроходности; созданы экспериментальные верфи, проводились испытания новых судов. Строились новые порты и города. Работал научный географический совет. Во многом благодаря всему этому Португалия в ту эпоху была одной из самых передовых европейских стран.

Однако в XVI в. традиция приоритетного развития науки была прервана после того, как в ходе войны в Марокко пропал без вести девятнадцатилетний король Себастьян, не оставивший наследника престола. Португалия, на долгие десятилетия попавшая под власть Испании и лишившаяся независимости, утратила мировое лидерство, пришла в упадок, потеряла многие из своих колоний, в том числе Индию и Индонезию, утратила монополию на торговлю в акватории Тихого и Индийского океанов. И поныне португальцы, не чуждые комплексу былого величия, грезят о возвращении Себастьяна, новом взлете наук и искусств, обретении утраченного мо-

гущества. Не хотелось бы, чтобы комплекс такого рода развился и у наших академических ученых, а от Академии наук с ее славной историей остались бы лишь ностальгические воспоминания... Однако шансов на то, что современный академический «Мыс бурь» будет обойден и переименован в «Мыс Доброй Надежды», как в свое время это произошло благодаря Васко да Гама, крайне мало...

Но хватит аналогий. Я хочу рассказать вам о неповторимом колорите сегодняшней Португалии. Начнем с Лиссабона. Самое интересное в нем, конечно же, старый город – Алфам, крепостной холм с его запутанным лабиринтом круто уходящих вверх средневековых улочек и переулков, вымощенных гладкими известняковыми брусками (без обуви на рифленой подошве там делать нечего). Здесь когда-то находился центр римского, а позднее – мавританского города. По этому фантастическому пространству каким-то чудом пробирается дребезжащий старинный трамвайчик (*eléctricos*), порой задевающий свисающее из окон сушащееся белье или вынуждающий прохожих спрятаться в ближайшую арку, дабы пропустить его. Эта полуторачасовая поездка дает достаточно целостное представление об Алфаме, но я ею, разумеется, не ограничилась, пошла на второй круг и выходила на многих остановках, чтобы полюбоваться видами, посетить соборы и музеи, осмотреть возвышающуюся над городом крепость св. Георгия (Сан-Жоржи), просто побродить по улицам. В этом самом гористом портовом городе мира открываются невероятной красоты виды на огромный эстуарий – сильно расширенное (20 километров шириной) русло реки Тежу, на сбегающие к нему матово-пастельные домики с красноватыми и охристыми крышами, на купола храмов. Некоторые из соборов были построены на месте прежних мечетей в знак победы христиан над маврами. В них причудливо сочетаются романские и барочные элементы, строгая готика и позднеренессансная стилистика с печатью итало-испанского влияния. В декоре используются белый, розовый, желтый, серо-черный мрамор, изразцовые и мозаичные панели. В Португалии полностью отсутствуют новоделы – то, что сохранилось, поддерживают в должном состоянии, лакуны же не заполняют. И вообще, особое внимание уделяют не количеству и показной роскоши, а качеству, художественности, мастерству. Для эстета и эстетика это особенно ценно.

Двинемся дальше. Самая впечатляющая панорама предстает с площади под романтическим названием «Ворота солнца» – залив и старый город здесь как на ладони. Поблизости – Музей прикладного искусства с прекрасными историческими интерьерами, где экспонированы бесчисленные виды изразцов, керамика, вышивка. Полюбоваться изразцами можно не только в музее и храмах – ими облицованы многие дома и даже целые кварталы, что делает Алфаму особенно живописной. По выющимся в художественном беспорядке вокруг холма извилистым улочкам с крутыми подъемами и спусками, почти вертикальными лестницами приятно побродить без всякого плана, посидеть в ресторанчиках под томные мотивы фадо – лиссабонского блюза, отведать самое лучшее, на мой взгляд, португальское блюдо – сардины на гриле с печеной картошкой и острым овощным салатом (впрочем, рыба и всевозможные морепродукты здесь в изобилии; в моде родезео – бесконечная череда рыбных либо мясных блюд, настоящий гастрономический пиршественный марафон), продегустировать местную «изюминку» – «vino verde» (молодое игристое зеленое вино).

А теперь спустимся с холма в центр Лиссабона, в район Байша – «нижний город» (моя гостиница была расположена очень удачно, как раз на его стыке с Алфамой). Этот квартал появился после разрушительного землетрясения 1755 г. То была настоящая природная катастрофа. Огромной силы подземные толчки произошла в день благодарения, когда многие жители города молились в храмах. Горели свечи, и начались пожары (в память об этих событиях в одной из таких церквей сохранили закопченные стены). Тех немногих, кто успел выбраться, накрыли огромные волны цунами. Эта природная катастрофа носила поистине апокалиптический характер – в не меньшей степени, чем современные. Жертвы и разрушения были огромными. Горожане восприняли все это, как божью кару, наказание за грехи. Король пребывал в растерянности, а министр маркиз де Помбал с его призывом «Похороните мертвых, накормите живых» оказался на высоте ситуации, действовал разумно и энергично – он и поныне остается для португальцев эталоном государственного деятеля.

Байша отличается от других частей города четкой планировкой, здесь господствует прямой угол. В градостроительном плане многое в разные времена было позаимствовано у француз-

зов – здесь есть свои Елисейские поля, Большие бульвары и даже своеобразный аналог Эйфелевой башни – ажурная металлическая башня лифтового подъемника Санта-Жушта, построенная в начале прошлого века по проекту португальского инженера французского происхождения ди Понсарда, то ли ученика, то ли подмастерья Эйфеля. С ее верхней площадки открывается великолепный вид на город и залив. Вообще в Лиссабоне немало подъемников, фуникулеров, канатных дорог, соединяющих нижнюю и верхнюю части столицы – они удобны как для горожан, так и для туристов, позволяя им увидеть город с высоты птичьего полета. С них хорошо просматривается мост через Тежу, скопированный с моста в Сан-Франциско, и стоящая на другом берегу реки огромная статуя Христа-Пантократора, возведенная по образцу своей знаменитой предшественницы в Рио-де-Жанейро (третья такая статуя позднее украсила столицу Анголы, бывшей португальской колонии).

В Лиссабоне немало интересных музеев. Мне удалось побывать в Национальном художественном музее, где собраны полотна европейских и португальских мастеров XV–XVI вв. **Особую ценность** здесь представляет триптих Иеронима Босха «Искушение св. Антония» и створчатый алтарь Сан-Висенти с портретами Генриха Мореплавателя и его современников.

В Лиссабоне многие культурные проекты связаны с именем нефтяного магната, коллекционера и мецената Г.Гулбенкяна – армянина из Стамбула, которому Португалия во время Второй мировой войны предоставила убежище и налоговые льготы. В благодарность за это он передал стране львиную долю своего огромного состояния, создав культурный фонд, действующий и поныне, и художественные коллекции, экспонирующиеся в самом большом художественном музее Португалии – музее Гулбенкяна. В нем представлены произведения египетского, греческого, римского, исламского, азиатского и европейского искусства, мебель, гобелены, посуда, ювелирные изделия.

Среди других экспозиций привлекает своей оригинальностью музей азулежу (керамики), где представлено развитие изразцового искусства от его истоков до наших дней. Один из экспонатов представляет собой сорокаметровую панораму Лиссабона (1730 г.), показывающую, каким был город до разрушившего его землетрясения. Вообще же в Лиссабоне множество музеев, которые мне, к

сожалению, не хватило времени посетить – Музей народного искусства, Археологический и Морской музеи, Национальный музей карет и множество больших и малых собраний, созданных на базе уже не действующих предприятий – музей электричества в помещении старой электростанции и т. п.

Пожалуй, самым интересным в историческом и художественном отношении является Монастырь Иеронимитов (Жеронимуш), расположенный вдали от центра, на берегу сужающейся здесь перед впадением в Атлантический океан Тежу. Он, как и стоящая неподалеку похожая на огромную белую чайку Беленская башня, прибрежная сторожевая крепость, – единственные крупные памятники эпохи великих географических открытий, уцелевшие после землетрясения 1755 г. Отсюда португальские каравеллы уходили в дальние плаванья. В часовне Генриха Мореплавателя, стоявшей ранее на месте монастыря, молился Васко да Гама в ночь перед отплытием в Индию (1497 г.), здесь же два года спустя его с триумфом встречал король Мануэл I Счастливый. В знак благодарения за открытие морского пути в Индию король и повелел построить монастырь (на деньги, полученные от продажи индийских пряностей). Он строился разными архитекторами, и первоначальный замысел так и не был воплощен (позднее сходная участь постигнет творение Гауди – Саграда Фамилия в Барселоне). Это грандиозное сооружение, чей Южный портал, напоминающий гигантский ковчег, вздымается ввысь на 32 м; сквозной мотив его декоративного убранства – легенда о св. Иерониме. На поверхности же свода Западного портала изображены вифлеемские сцены (Вифлеем по-португальски – Белен). Ошеломительное впечатление производит внутреннее пространство монастыря – огромный позднеготический зал с тончайшими (диаметром всего 1 м), вздымающимися к сетчато-ребристому своду восьмигранными колоннами, украшенными ренессансным орнаментом. Особенностью декора является использование в нем мотива корабельных канатов и другой символики, связанной с мореплаванием. Здесь же стоит пустой саркофаг высоко чтимого в Португалии главного национального поэта Л. де Камозенса, умершего от чумы и погребенного в неизвестном массовом захоронении.

Как вы уже поняли, дорогие собеседники, монастырь построен в стиле мануэлино, названном так в честь короля Мануэла I, – национальном варианте Ренессанса в Португалии XV–XVI вв, эпо-

хи ее высшего могущества как морской державы, экономического и культурного расцвета, нашедшего отражение в том числе и в интенсивном строительстве. Этот архитектурный стиль навеян впечатлениями европейцев, открывающих новые страны, незнакомые художественные миры. В мануэлино смешаны элементы готики, мавританского стиля, ренессанса и экзотических мотивов, в том числе индийских – это настоящий сплав культур. Его пластика отмечена повышенной выразительностью и динамизмом. Плоские стены построек украшаются множеством ажурных деталей, образующих декоративные кружевные узоры. Отличительная особенность мануэлино – изобилие усложненных форм и изощренная символика, тонкая проработка крупных объемных элементов, контрастирующих с гладкостью стен. Корабельные канаты, морские узлы – его самый заметный и характерный элемент. Не менее значимы и национальные символы Португалии, вплетенные в архитектурную вязь: щит с гербом страны, армиллярная сфера, крест ордена Креста. Активно используются в мануэлино и природные элементы: виноградная лоза, артишоки, початки кукурузы, листья плюща и лавра, кораллы, водоросли. Присутствует религиозная символика, элементы фольклора: здесь соседствуют уроборос и русалки, агнец божий и горгульи. Священная история и история географических открытий предстает в иносказаниях архитекторов в переливах света, пробивающегося сквозь разноцветные витражи, неожиданных цветовых решениях изысканно-гармоничных форм.

Кстати, архитектура построенного «во всех стилях» купцом А.Морозовым бывшего Дома дружбы народов на Арбатской площади (ныне это Дом приемов правительства Российской Федерации) навеян его поездкой в Португалию, где он был заморожен стилем мануэлино, особенно дворцом Пена в Синтре. Этот фантастический псевдо-средневековый замок, стоящий на высокой скале, возник в 1840 году как летняя королевская резиденция. В нем смешались мануэлино, готика, немецкий, мавританский стили, ренессанс и формировавшийся в ту пору неомануэлино, несколько упростивший основные элементы оригинала. Отсюда и перенял Морозов облик своего будущего дома, будто окутанного каменным кружевом от фундамента до ажурных точеных башенок на крыше. Но в конце XIX в. подобная эклектика считалась в России верхом безвкусицы, и над ним смеялась вся Москва, а его мать Варвара

Алексеевна, навестив сына в его новом особняке, в сердцах сказала: «Раньше только я знала, что ты дурак, а теперь и вся Москва будет знать!» Однако Морозова это не обескуражило, его восхищение португальской архитектурой не померкло.

Но Москва чуть-чуть подождет, а мы продолжим нашу прогулку по Лиссабону. Мы увидим немало зданий в стиле как мануэлино, так и неомануэлино – пример последнего фасад вокзала России в центре города (в стиле же мануэлино португальские ювелиры создают сегодня изящные, тончайшей ручной работы серебряные украшения – одно из них я купила себе на память). Между прочим, на глаза здесь то и дело попадает вывеска «Vasco de Sento Spirito» – «Банк Святого Духа». Такое словосочетание поначалу кажется странноватым. Но в историческом контексте оно выглядит достаточно оправданным. Ведь основателями современной банковской системы считаются тамплиеры. Во времена Крестовых походов за ними следовали паломники, и путь их был не только долог и труден, но и опасен, чреват налетами грабителей. Постепенно в построенных тамплиерами монастырях стали использовать нечто вроде современных сертификатов: паломник мог сдать свои деньги под расписку в одном монастыре, а затем получить их в любом другом монастыре. Монастыри стали богатеть, что впоследствии сыграло с тамплиерами злую шутку – за их счет решено было пополнить оскудевшую французскую казну. В пресловутую пятницу, тринадцатого октября 1307 г. король Филипп Красивый собрал собор, на котором тамплиеры были арестованы, а затем подвергнуты жестоким пыткам. Правда, впоследствии все они отказались от вырванных у них грубой силой признаний (новое – хорошо забытое старое, не так ли?). Многие из них бежали в Шотландию, вышедшую из под папского влияния, а другие – в Португалию, где к ним относились благосклонно как к воинам, охранявшим границу с враждебной в ту пору Испанией. Правда, орден тамплиеров был переименован в орден Креста – и по сию пору глава государства является его Великим Магистром, а министры – рыцарями.

И вот я отправляюсь в Томар, в обитель тамплиеров, монастырь ордена Креста. И здесь нас поджидают шедевры мануэлино – пристройка к романской ротонде, церковный неф с растительными элементами орнамента и совершенно фантастическое окно

(за ним во время оно денно и ночью должен был следить один из монахов) – лицо и гордость стиля, концентрат основной символики и архитектурных приемов мануэлино.

Но, пожалуй, еще большее впечатление в художественно-эстетическом плане произвел на меня доминиканский монастырь в Баталье – вот уж, действительно, воплощение прекрасного и возвышенного! Его строительство было начато в 1388 г. королем Жоаном I в ознаменование имевшей решающее значение для независимости Португалии победы над армией короля Кастилии. Оно длилось на протяжении 150 лет и так и не было завершено. Однако это *non finito* нисколько не нарушает впечатления целостности и гармоничности изысканного архитектурного решения. Архитектоника и декор монастыря просто поражают изысканным вкусом их создателей, изобилие деталей символического и геральдического плана не создает ощущения перегруженности. Скульптуры, барельефы, витражи выполнены с невероятной фантазией и мастерством, на высочайшем художественном уровне. Этот один из наиболее грандиозных средневековых португальских храмов (80x22 м, 32 м высотой) представляет собой в плане католический крест с вздымающимися над ним разного объема стройными колоннами. Кажется, будто находишься внутри огромного органа (сходное ощущение возникало у меня в свое время в Руанском соборе). Все здесь – в том числе кельи, внутренний двор, решетчатые окна, даже помещение монастырской кухни, винтовые лестницы, многочисленные переходы – пропитано созерцательной медитативностью, настраивает на торжественный лад.

Если монастырь в Баталье – воплощение изысканного, утонченного эстетизма, то систерианский монастырь Девы Марии в Алкобасе контрастирует с ним своим аскетизмом, созвучным нестяжательству монахов-систерианцев, осуждающих своих разбогатевших братьев-францисканцев: ведь храмы последних сияют роскошью, тогда как бедняки голодают. Несмотря на барочный фасад со статуями четырех добродетелей на портале (Сила, Осторожность, Справедливость, Сдержанность), своей строгостью он ассоциируется скорее с готической архитектурой севера Франции. Его основание в 1153 г. также связано с военным триумфом. По преданию, Альфонс I, первый король Португалии, накануне битвы

с маврами поклялся в случае победы даровать ордену систерианцев столько земли, сколько можно обозреть с вершины холма, где он осматривал поле будущего боя.

Однако храм этот знаменит своей связью не с легендой, а с былью – культовой для Португалии трагической историей любви Педру I Справедливого (1320–1367) и Инес де Кастро, девушки из знатной семьи: они нашли здесь свое упокоение. Их взаимное глубокое чувство выдержало серьезные испытания вопреки многочисленным попыткам короля-отца разлучить любовников: их союз и рожденные в нем сыновья угрожали государственным интересам. Сразу после безвременной смерти жены Педру помолвился с Инес, был назначен день свадьбы. Узнав об этом, король отправил сына в военный поход, а сам навестил Инес в монастыре Коимбры, куда она была им сослана, дабы уговорить ее отказаться от возлюбленного. Встретив решительный отказ, он повелел убить красавицу со словами: «Как жаль, мой сын так любил ее». Узнав об этом злодеянии, Педру повернул свое войско против отца. Их военное противостояние закончилось мнимым примирением, однако четыре года спустя Педру на похороны отца не явился. Взойдя на трон, он через некоторое время объявил о своей грядущей женитьбе. Знать вздохнула с облегчением, полагая, что новый король наконец утешился и успокоился. Однако они ошиблись: на троне рядом с Педро восседал увенчанный королевской короной эксгумированный труп Инес, которому придворные вынужден были присягать на верность, целовать край платья (эта сцена воспроизведена в фильме французского режиссера П.Бутрона «Мертвая королева», снятого по одноименной пьесе А. де Монтерлана; правда, интерпретация событий в нем весьма вольная) – такого унижения они своему королю никогда не простили и впоследствии отомстили: не допустили, чтобы его старший сын от Инес занял королевский трон. Двоим же из ее убийц было живьем вырвано сердце – одному со стороны груди, другому – спины, третий же скрылся в баварских горах.

Усыпальницы Педру I и Инес в систерианском монастыре расположены в противоположных нефах друг против друга. Такова была воля Педру: его саркофаг поддерживают скульптуры ангелов, которые приподнимут его в судный день, и он увидит свою любимую. В художественном отношении саркофаги представляют

собой подлинными шедеврами. Гробница Педру декорирована барельефами, повествующими о жизни св. Варфоломея. В головах – изумительной работы колесо жизни, под ним – распростертый на полу Педру, оплакивающий возлюбленную.

Саркофаг Инес украшен скульптурным орнаментом, изображающим сцены земной жизни, страстей, мученической смерти Христа и Страшного суда – момента ее будущей встречи с Педру. У его подножия – омерзительные полу-люди, полу-звери – коварные убийцы и служанки, впустившие их в монастырь.

На протяжении долгого времени после гибели Инес Педру сторонился женщин, но в конце концов не смог устоять перед чарами другой знатной дамы, ставшей его фавориткой, – Терезии Абренцо, от которой у него родился сын, будущий король Жоан I (1357–1433), кроме всего прочего основавший Королевский дворец в уже упоминавшейся мною Синтре. Вот туда мы теперь и направимся.

Еще в Средние века Синтра была выбрана в качестве летней королевской резиденции не случайно. В этом по меркам XIV–XV вв. отдаленном от Лиссабона старом мавританском городе с крепостью всегда, даже жарким португальским летом, прохладно благодаря нависающим над ним горам, над которыми почти постоянно клубятся тучи.

Синтру издавна облюбовали люди искусства. Байрон создал здесь своего «Чайльд Гарольда», бывал здесь и Диккенс. И поныне открыт старинный отель «Лоуренс», где они останавливались (с увитой плющом террасы его ресторана открывается чудесный вид на город). А любить это живописное, романтическое место было и есть за что. Это и окруженный парком дворец Пена, о котором я уже говорила, и «португальская Альгамбра» – Королевский дворец (интересно, действительно ли они сопоставимы – вот скоро вернется из Испании В.В., побывавший в том числе и в Гранаде, тогда и узнаем), и полный тайн парк Монсеррати.

В архитектурном облике и интерьерах Королевского дворца ощутимы самые разные культурные веяния. Это и высокие конические трубы придворной кухни готического периода, придающие дворцовому ансамблю экзотический вид; и отделанные изразцами стены, затененные дворы с фонтанами в мавританском стиле; и резные деревянные потолки, керамические полы в арабском духе.

Нужно сказать, что основатель дворца Жоан I не был лишен юмора. Так, в нем есть «Сорочий зал». История его возникновения довольно пикантна. Однажды в одной из анфилад фрейлины застали короля с фавориткой. Дабы пресечь сплетни и оправдаться перед женой, Жоан повелел расписать потолок соседнего зала множеством сорок – по числу фрейлин.

Вообще мавританско-индийско-готический стиль встречается в Синтре буквально на каждом шагу – это особенно очевидно в парке Монсеррати с его сказочным замком, заложенным английским миллионером Ф.Куком в 60-х годах XIX в. – воплощении викторианского ориентализма. Это настоящий ботанический сад, где собраны экзотические растения многих стран и континентов – от Бразилии до Австралии. Но главное – парк этот был создан по мотивам «Божественной комедии» Данте. Его спиралевидная восходящая структура воплощает ад, чистилище и рай. Здесь множество темных, сырых подземных ходов, по некоторым из которых удалось пройти – настоящий лабиринт. И ведущий в ад бездонный колодец, как полагают, место инициации – испытуемый в кромешной темноте должен был искать выход, блуждая по разветвляющимся запутанным проходам. Стены часовен, скульптурных арок, беседок испещрены здесь масонской символикой, соседствующей с тамплиерскими крестами и стилизованными под рококо сценками из античной мифологии. Таинственное, мистическое место, хранящее еще немало тайн, над которыми продолжают биться исследователи.

А по контрасту через полчаса – Мыс Рок, нависающий над Атлантикой, самая западная точка Европы. С высоты этой скалы, где порывистый ветер сбивает с ног, до самого горизонта вздымаются гребнями океаническая громада. Честно говоря, волны не показались мне устрашающими, а вот в феврале этого года они достигали 27 м – мечта винд-серфингистов, которые «ловят волну» летом в Австралии, а в феврале-марте – здесь, на этом побережье.

Но чем ближе к столице, тем океан спокойнее, а на лиссабонской Ривьере он и вовсе ручной. Однако задерживаться здесь я не планировала – это то, что я называю «индустриальным отдыхом»: отель на отеле, между ними и океаном шоссе с бесконечным потоком машин и экскурсионных автобусов, пляжи небольшие, температура воды не выше 22 градусов... Мой путь лежал круто на

юг, в окрестности курортного городка Алвор, что в семидесяти километрах от Фаро. И здесь меня ждал совершенно необъятный по ширине и длине пляж с тончайшим белым песком, и другие пляжи, окаймленные известняковыми скалами фантастических форм и цветов – от лимонно-желтого до пурпурного, фиолетового и черного (нечто подобное я видела на Майорке и на Канарах), многочисленные огромные гроты. А главное – теплый, упругий, суперсолёный бескрайний океан...

Здесь, на юге Португалии, тоже есть, что посмотреть, и немало. Но, хотя от добра добра не ищут, я все же нашла – рванула в Севилью.

Но об этом – в другой раз.

P.S. Символ Португалии – петушок с задорным гребешком, разноцветным хвостом и полуоткрытым клювом, из которого вот-вот раздастся «кукареку!». Легенда гласит, что некий путник был несправедливо обвинен в тяжком преступлении и приговорен к смерти. Когда его вели на казнь мимо дома судьи, тому как раз подали к обеду жареного петуха. «Хоть ты, петушок, заступись за меня», – взмолился несчастный. И жареный петух закукарекал! Потрясенный судья тут же отменил приговор. Вот бы и РАН такого заступника! А то жареные петухи ее только клюют.

В.Б.: Здесь можно привести, пожалуй, мою письменную реакцию на это Ваше послание, отправленное Вам и всей триаложной братии по его прочтении:

Дорогая Надежда Борисовна,

Вы столь блистательно и при этом кратко дали изумительную картину культуры, искусства, истории Португалии, о которой я, к сожалению, практически ничего не знал, что я, сумбурно выразив свое восхищение по телефону, не нашел даже сразу, какие слова подобрать для более вразумительного ответа в послании. Да и сейчас их еще не подобрал, но законы нашего триалогического жанра требуют такой ответ дать. И мне приятно это сделать.

Хочу сказать просто, что по прочтении Вашего письма и просмотра слайдов, которые Вы передали мне на флешке сегодня, я очень сожалею, что до сих пор не побывал в этой интересной стране, и постараюсь при ближайшей возможности исправить этот пробел в моей географии путешествий. Obrigado!

Правда, в первой половине сентября мы с Л.С., как Вы знаете, были совсем рядом с Португалией. И, как мне теперь представляется, кое-что в Андалусии напоминает некоторые мотивы, о которых Вы столь высокохудожественно и с большим энтузиазмом пишете. Это, прежде всего, конечно, некий глубинный дух мавританско-арабского влияния. Хотя, судя по Вашим фото, он в Португалии выразился значительно более пышно и экзотично, чем в соседней Андалусии. Конечно, я могу судить только по одной поездке в Гранаду, но это уже немало. Однако ничего близкого стилю мануэлино я там не обнаружил за исключением, может быть, некоторых элементов внешнего декора Королевской капеллы – усыпальницы Королей-католиков (официальный титул Изабеллы и Фернандо, покоривших Гранаду) – и епископского дворца. У меня было там слишком мало времени, чтобы всматриваться в эти элементы. Влекла к себе таинственная Альгамбра (в Андалусии ее произносят как *Аламбра*, но я использую более привычное для нас произношение), а там этого стиля нет; это практически в чистом виде высокая арабская культура. В этом я еще раз убедился уже в Москве, изучая сделанные там фотографии, некоторые книги по Альгамбре и крайне интересные гравюры европейских художников первой половины XIX в., которыми снабжено издание книги Вашингтона Ирвинга «Сказки Альгамбры» – я приобрел его в Альгамбре, а теперь с удовольствием прочитал, созерцая романтическую графику известных мастеров (среди них и Доре), которые устремились в Альгамбру по прочтении книги Ирвинга. В свое время Анна Ахматова доказывала даже, что и Пушкин написал «Сказку о Золотом Петушке» под влиянием одной из альгамбрских сказок Ирвинга.

В Альгамбре особенно ясно ощущается какое-то глубинное почтение испанцев-христиан к высокому арабо-мусульманскому искусству. Завоевав Гранаду, выселив из Альгамбры последних мусульманских правителей, Короли-католики ничего не разрушили во дворце, не пытались никак нарушать дух мусульманского памятника, заменить его «христианским духом». За это мы и сегодня благодарны им и их потомкам. Высота, утонченность эстетического вкуса архитекторов и резчиков по камню в Альгамбре просто поражают. До сих пор кажется, что все сие не могло быть создано руками человека.

К сожалению, сейчас Альгамбра, как и многие другие высокохудожественные памятники Европы (и не только), стала местом паломничества огромных орд туристов со всего мира. Осмотр возможен только в составе группы с экскурсоводом. И группы эти идут непрерывным потоком, вроде бы по каким-то временным сеансам, но реально – именно непрерывным потоком. Так что остановиться где-то и посозерцать тот или иной архитектурный, равно резной, фрагмент практически не удается. Больше чем на 5 минут нигде нельзя остановиться. С грустью и завистью читал я книгу Ирвинга, который несколько месяцев прожил в самой Альгамбре первой трети XIX в., имел возможность свободно гулять по всей территории крепости, дворца и окрестностей в любое время суток, общаться с местными жителями, наслаждаясь всей той сказочно-мифогенной атмосферой, которой жили тогда все обитатели Альгамбры (низовой класс бездельников и мелких мошенников того времени, которых Ирвинг со свойственной всем романтикам способностью предельно романтизировал).

Тем не менее мы, эстетики с огромным стажем, научились, о чем я уже не без гордости неоднократно писал, концентрироваться на памятниках, отрешаться от всего постороннего и окружающего и превращать минуты дарованного нам физического времени общения с произведением искусства в бесконечно длящийся вневременной процесс высшего эстетического созерцания и наслаждения. Так было со мной и в Альгамбре.

Однако что это я? Начинаю заниматься каким-то самовосхвалением, хотя собирался просто выразить свой неподдельный восторг посланием Н.Б. и пожелать всем нам и впредь подобных высоких духовно-художественных, эстетических, эмоциональных открытий. Obrigado, Надежда Борисовна!

Поклонник Вашего таланта В.Б.

Н.М.: Спасибо за Ваш столь эмоциональный отклик, Виктор Васильевич! Благодарю и за проникновенное описание Альгамбры. Вот и настало время сопоставить Ваши впечатления о ней с теми, которые произвели на меня в городе на берегу воспетого Пушкиным легендарного Гвадалквивира Севильский кафедральный собор и Королевский Алькасар.

«Даже самые неистовые и необычайные конструкции индийских пагод не могут сравниться с Севильским кафедральным собором. Это величественная гора, перевернутая долина. Собор

Парижской Богородицы мог бы пройти с поднятой головой по его пугающему высоте центральному нефу» – так писал о нем Теофиль Готье. Действительно, это один из крупнейших кафедральных соборов мира, сопоставимый по размерам (126x82 м) лишь с собором Святого Петра в Риме и собором Святого Павла в Лондоне; настоящий город в городе, в котором можно провести не один день (у меня же, к сожалению, был всего один, зато предельно насыщенный). Как и в Альгамбре, его наиболее древние элементы, прежде всего, отличающаяся элегантно-стройной конструкцией знаменитая башня Хиральда, представляют собой фрагменты мавританской мечети XII в.

Христианская история собора началась 23 декабря 1248 г., ровно через месяц после взятия города кастильскими войсками. В тот день в мечеть вошли король Испании Фернандо III, архиепископ Толедо и участвовавшие в сражении представители аристократии. И так же как в Альгамбре, при последующем возведении готического храма мусульманское здание не только не было разрушено, но и поддерживалось во время всего периода строительства новой церкви – в старой мечети поначалу даже проводились католические службы. Пожалуй, именно в этом – корень уникальной притягательности полистилистики Севильского собора. В ней органически сочетаются мудехар (присущий как мусульманским, так и христианским мастерам Испании синтетический стиль в архитектуре, живописи и декоративно-прикладной сфере, где тесно переплелись элементы мавританского, готического, а позднее и ренессансного искусства), романский стиль, ранняя, пламенеющая и неоготика, барокко, маньеризм, романтизм, неоклассика, рокайль и переходные этапы между этими стилями. В его украшении принимали участие как испанские, так и итальянские, французские, немецкие, фламандские мастера. А на фреске в часовне святой Девы Марии Антигуа можно рассмотреть иконографические черты византийского искусства.

Главную ценность для нас, «эстетических путешественников», собор представляет собой как великолепный музей, нечто вроде огромного драгоценного ларца с выдающимися произведениями живописи, скульптуры, архитектуры, декоративно-прикладного и ювелирного искусства. Ретабло (заллтарный многоуровневый образ в испанских храмах, представляющий собой сложную

архитектурно-декоративную композицию, достигающую потолка и включающую в себя архитектурное обрамление, фигурную и орнаментальную скульптуру, а также живописные изображения; нечто, подобное православному иконостасу, но расположенное за алтарем, а не перед ним, как иконостас), алтарные украшения, священные сосуды, фрески, витражи, старинные часы и мебель, ткани, церковные книги – все здесь свидетельствует о высоком художественном вкусе и мастерстве их создателей.

В разных частях храма мы видим написанные на религиозные сюжеты полотна Мурильо, Сурбарана, Гойи, Моралеса, Джордано, Бассано, де Кампанья, де Вергаса; картину с изображением солдат Гедеона, традиционно приписываемую Тициану (а также работы, созданные под влиянием живописи Рафаэля, Веласкеса, Эль Греко, Караваджо); фрески Вальдеса; скульптуры де Бретанья, Рольдана и Мильяну; подобные стеклянной вышивке витражи де Фландеса. В декоре использованы золото, серебро, бронза, разноцветный мрамор, чеканка, жемчуг, драгоценные камни – алмазы, бриллианты, рубины, изумруды. Поражают своим изяществом многочисленные изразцы, изделия из эмали, слоновой кости, черепахового панциря, розовой и красной яшмы, полихромного камня и дерева (с применением различных его пород – черное дерево, кипарис, лиственница, сосна, каштан, раkitник). Незаменимую роль играет музыка: в храме находятся два органа с удивительным звучанием и тонкими регистрами, такими как «человеческий голос», «небесный голос» и др.; здесь хранится также уникальный образец английского клавиоргана – кажется, единственно действующего из десяти ему подобных в мире. Не забыт и танец: во время торжественных религиозных служб на Страстную неделю и праздник Непорочного зачатия шесть мальчиков-хористов исполняют танец под музыку на темы Тела и крови Христовых (они одеты в белые и красные костюмы) и Непорочного зачатия (в белых и голубых одеждах). При входе в храм высится монументальная барочная усыпальница Христофора Колумба, а в сохранившемся со времен первоначальной мечети «Нефе ящера» на выходе с видом на внутренний Апельсиновый дворик вас поджидает высоко подвешенный под выполненным в арабском стиле сотовым сводом деревянный крокодил (или огромная ящерица).

А дальше мой путь лежал в расположенный напротив собора Королевский Алькасар (арабско-испанское слово «alqasr» переводится как «королевский дом» или «комната принца») – с XI в. и поныне официальную резиденцию испанских королей. Это впечатляющий комплекс, включающий в себя собственно королевскую резиденцию (верхние королевские апартаменты), дом Коммерции, дворец дона Педро, Готический дворец и знаменитые сады Алькасара. Ввиду острого дефицита времени, осмотрев его целиком, я сосредоточила внимание на том, что показалось мне наиболее интересным в художественном отношении наследии мавританского искусства – дворце дона Педро, который обычно называют дворцом Мудехар.

Его возвели в XIV в. лучшие архитекторы Гранады и Толедо совместно с севильскими мастерами, работавшими в стиле мудехар, ориентируясь на архитектуру мавританской Альгамбры. Поэтому при всем эклектизме этого стиля здесь явно берет верх мусульманская художественная традиция. Это настоящее пространство «Тысячи и одной ночи» (по легенде, дворцовое Девичье патио названо так в честь подаренных королю ста девушек), наполненное геометрическими узорчатыми орнаментами, стилизованным растительным декором, многоцветными изразцами в старинной технике аликатадо (вырезание и обжиг различных фигур из керамики), табличками с каллиграфическими куфическими эпиграфами и украшениями в стиле атаурике (изысканные гипсовые рельефы). Галереи с многолопастными арками, декорированные сетью ромбов, силуэтами королевских павлинов и раковинами, символизирующими жизнь и плодородие; кессонные потолки, испещренные геометрическими фигурами, – все это во многом напоминает великолепие древних мечетей и дворцов Ташкента, Самарканда, Бухары, архитектурные изыски Хивы и Ферганы, где я в свое время часто бывала. Но особенно интересен центральный Посольский зал, построенный в честь двух самых важных дворцов Андалусии – столь красочно описанной Вами, В.В., гранадской Альгамбры и кордовской Медины Азахара. В нем собраны все наиболее выразительные архитектурные элементы халифатского искусства (структура из трех подковообразных арок, окруженных одной линией) и насридского стиля (огромный купол с геометрически-

ми украшениями в форме звезд). Как Вам хорошо известно, в мусульманской традиции квадрат символизирует землю, а купол – небесный свод, Вселенную.

Все в этом дворце, построенном для христианских правителей, подчинено базовым принципам исламского искусства – повторяющемуся ритму и изысканной стилизации (хотя встречаются здесь и более поздние ренессансные мотивы – из кесон наборного потолка выглядят фигуры персонажей; в раме из орнамента «макарабе» помещена серия дамских портретов XVI в. – но не они доминируют).

По сходному принципу организованы и сады у стен дворца. Первоначально это были испано-мусульманские сады-огороды, в которых когда-то выращивали вместе овощи, фрукты, яркие благоухающие цветы и ароматические садовые растения; они ублажали все пять чувств, но главный их смысл был религиозно-эстетическим – своим совершенством сады Алькасара олицетворяли райские кущи. Позже, в XVI – начале XVII в. приглашенные итальянские садовники придали им черты маньеризма (миртовые и туевые лабиринты, беседки с альковами, шутихи). Вода – мусульманский символ жизни – присутствует здесь в виде фонтанов, прудов, искусственных водоемов, каналов. Да, сад Принца, сад Цветов, сад Дам, сад Поэтов, сад для Танцев, сад Лабиринта, сад Галеры и многие другие – подлинный оазис посреди шумного современного города, зона эстетства. Севилья властно влечет к себе.

В.Б.: И в продолжение этой испанской темы фрагментик из моего письма, написанного еще до письма Н.Б. о Португалии:

<...> Однако все это пустяки по сравнению с тем духовным, эстетическим, эмоциональным опытом, который был накоплен за три недели в Испании. Сегодня я не могу подробно описывать его. И времени пока мало (всякая поприездная суета), и не все еще уложилось в строгие дискурсивные рамки. Клубится в подсознании что-то большое, новое, приятное, значимое и просто переживает-ся, как еще дрящееся событие. Пишу для того, чтобы подать знак к продолжению наших бесед, ибо, надеюсь, что все уже угнездились на осенне-зимних квартирах и с нетерпеливым зудом графоманов застучали по клавиатурам.

Здесь просто краткая хроника нашей поездки с какими-то зарубками, которые потом могли бы напомнить, что в этой складке текста есть что-то существенное, о чем стоит поразмышлять и, может быть, написать.

Как я уже сообщал, поездка в это время имеет у нас главной целью отдых на море, но при этом планируется всегда так, чтобы и духовно-эстетический опыт имел возможность существенно возрасти и процветать. Испания на этот раз была выбрана из-за Эль Греко, которого мы все любим, неплохо знаем, но в нем всегда остаются такие тайны, что на следующий день после расставания с ним вызывают непреодолимое желание опять увидеть его. Поэтому первым пунктом нашей поездки был Толедо, где мы прожили в маленьком уютном отеле «Лас Кончас», расположенном между Алькасаром и Собором (вблизи от Алькасара; понятно, что нас интересовал не Алькасар, в котором сейчас музей оружия, но находящийся рядом музей Санта Крус с работами Греко) три незабываемых дня. С террасы перед окном нашего номера (на верхнем этаже) открывалась прекрасная панорама Толедо и лучший вид на собор (снизу-то он целиком ниоткуда не виден, как вы помните, – сильно затеснен домами старого города, а здесь вид почти сверху). Есть снимки, которые когда-то вытащу из аппарата и пришлю наиболее интересные.

Я уже третий раз посещаю Толедо, но первые два были наскоком на несколько часов из Мадрида (да в те времена еще и не было скоростных поездов на этой линии – сейчас-то поездка занимает 26 минут на экспрессе. Значительно быстрее, чем на такси, на котором мы тащились из аэропорта Мадрида до Толедо целый час). Первый раз в далеком уже 92-м году мы были там с Н.Б. во время Международного конгресса по эстетике (Мадрид). Затем позже с Л.С. Тогда все внимание было привлечено к местам с работами Эль Греко (а их там немало) и главная задача была – поскорее добраться от одного к другому. Понятно, что сам город оставался на втором плане, хотя и тогда восхищал и удивлял своей живописностью – образ его запал в нашу память еще со знаменитой картины Эль Греко и существенно корректировал наше восприятие реального городка. Да и самого Эль Греко в Толедо многовато для того, чтобы внимательно изучить все имеющиеся здесь памятники за несколько часов. До его дома-музея в прошлые приезды я, кажется, так и не добрался, хотя на этот раз посетил его дважды. Он стоит того.

Теперь все толедские дни прошли в переживании духа этого уникального средневекового городка (в одну из ночей была даже мощная гроза с громом и молниями, показавшая нам Толедо почти

в эльгрековском варианте) в процессе блуждания по лабиринтам его затейливо карабкающихся по холмам узких улочек и созерцании полотен Эль Греко, которых там, как Вы знаете, сосредоточено, пожалуй, больше, чем где бы то ни было еще, возможно, за исключением Прадо. А вместе с Прадо и Эскориалом – здесь все творчество великого мастера от достаточно ранних работ до самых последних. Все остальные музеи мира имеют только отдельные полотна, хотя нередко и очень хорошие, но все шедевры – практически здесь и дают богатую пищу для размышлений. В частности, проблему художественной символизации, о которой мы немало говорили прошлые два-три года, работы Эль Греко очень хорошо проясняют. Они все, но особенно, конечно, огромные алтарные картины, символичны в этом смысле. А его серии апостолов? Их художественная выразительность восходит к художественной символике. Очевиден также удивительный для одного мастера переходный характер творчества от средневеково-ренессансного типа художественного мышления к почти барочному без утраты глубинного сущностного мистицизма, выражаемого самим художественным строем – цветом и формой. Требуется осмысления и какая-то нарочитая перегруженность небесных сфер и планов существенно материализованными фигурами и элементами в поздних полотнах, между тем деформации в них вполне понятны и художественно уместны. Тем не менее эта странная антиномия художественной выразительности и символично-аллегорической перегруженности требует какого-то осмысления. Сначала полотно в целом воздействует очень сильно, а затем начинают возникать (пострецептивная герменевтика) вопросы: а зачем сие? можно ли без этого? При этом созерцание продолжает втягивать нас в изображенный мир и далее – за него...

В Мадриде мы прожили четыре дня в отеле NH Nacional рядом с вокзалом и Центром современного искусства королевы Софии (Reina Sofia), в семи минутах ходьбы от Прадо. Так что мы дальше этой прямой: *Прадо – отель – Рейна София* практически в этот приезд и не удалялись. Музей Тиссен-Борнемиса на той же площади, что и Прадо. Сейчас, когда Booking.com предоставляет возможность зарезервировать любой отель во всем мире за 5 минут с полной информацией о нем и его местонахождении (карта и вид со спутника), я бронирую отели в непосредственной бли-

зости от главных объектов, ради которых совершается поездка (т. е. художественных музеев или шедевров архитектуры). Очень удобно. Не приходится даже тратить время на поездки в городском транспорте.

В Мадрид мы ехали ради Прадо и Греко, а неожиданно для себя догнали в Рейна София большую ретроспективную выставку Дали, которая осенью-зимой была в Центре Помпиду и открылась тогда через пару недель после моего посещения Парижа, о чем я очень сожалел и хотел даже слетать в Париж специально на нее, но воздержался. И вот здесь удалось ее застать буквально в последние дни работы. Она стала приятным и полезным сюрпризом. Конечно, толпы любопытствующих субъектов и жара в залах несколько мешали спокойному созерцанию, но, к счастью, мы все давно научились концентрироваться на произведениях искусства независимо от внешних условий и среды их быwania, а также физического времени активного созерцания того или иного памятника, так что выставку удалось изучить основательно и получить эстетическое удовольствие от этого гениального мистификатора и озорника, умеющего приоткрывать дверь к метафизической реальности. И *как* приоткрывать! Столь обширной экспозиции его работ я, кажется, еще не видел, хотя некоторых крупных и хрестоматийных полотен на ней не было. Но с ними я неоднократно встречался в других музеях. Кроме того, выставка дала новые импульсы к размышлениям о *духе сюрреализма*, на который мы робко намекали друг другу весь прошлый год, как бы подбираясь к этой трудно описуемой теме, но, вот, сам материал идет в руки и, может быть, соберемся развернуть беседу и на эту тему.

Достаточно спокойное, созерцательное общение с основными пластами работ Греко и Дали в контексте всей истории мирового искусства, которая хорошо представлена в Прадо, у Тиссен-Борнемиса, а авангард – в Рейна София, возбудило какие-то новые мыслительные потоки, связанные с пониманием творчества этих художников. И, прежде всего, усилили определенную двойственность в отношении к ним. Мощная притягательная сила и того, и другого, но при этом у каждого из них есть целые пласты, плохо воспринимаемые мною, мало понятные для меня в логике (алогичной, как правило) их художественного мышления. Об этом еще надо поразмышлять.

Между тем созерцательный опыт проникновения в работы Греко, особенно позднего, которые и восхищают и, по большей части, воспринимаются мною неоднозначно, убедил меня в том, что без Греко не было бы ни Дали, ни Пикассо, да и многих неиспанских фигур авангарда. Я уже не говорю о хтонических мирах Гойи. Об этом, возможно, стоит тоже поговорить.

Из Мадрида мы за три часа перенеслись экспрессом в Малагу и далее на такси по побережью еще южнее в сторону Гибралтара в посёлок Сан Педро. Там на живописном берегу Средиземного моря с прекрасным пляжем и поселились в уютном отеле Гуадальмина. Андалусию я выбрал на этот раз (дважды мы отдыхали в районе Барселоны, ибо Барселона была главным центром притяжения), т. к. давно было желание хотя бы немного почувствовать атмосферу мавританской Испании, ведь арабы господствовали в ней около восьми (!) столетий и существенно цивилизовали местное население, приобщили его к высокой культуре. Христианство укореняло свою культуру уже на добротном духовно-культурном фундаменте. Понятно, что оно попыталось стереть его черты с испанской культуры, но стерло только внешне, а в Андалусии я хотел увидеть еще что-то материально сохранившееся от арабо-испанского периода. Названия «Гранада, Альгамбра, Кордова, Севилья» с детства срослись у меня с восточными сказками из «Тысячи и одной ночи».

При этом должен признаться, что я в целом не поклонник арабо-мусульманской культуры, хотя и не могу, как человек наделенный эстетическим чувством, не восхищаться шедеврами арабской архитектуры, каменной резьбы в храмах и дворцах, книжной миниатюры, всяческой орнаментикой и, конечно, арабо-персидской поэзией в хороших переводах. Однако в целом архитектура и орнаментика представляются мне очень холодными, какими-то рассудочными что ли. Господство точной геометрии, математики, строгой симметрии и т. п. с одной стороны восхищает часть моего сознания именно строгой математической красотой, а с другой – как-то отталкивает мое чувство излишней рациональностью, отсутствием открытого эстетического отклика, эмоциональности, хаотического начала. Я не чувствую, что под этим искусством «хаос шевелится», который он как шевелится у тех же Эль Греко или Дали (при всей классически-иллюзорной выписанности дета-

лей у последнего), да и во всем европейском искусстве, придавая ему глубинную жизненную силу. И не только. В Индии я ощущал его мощный креативный потенциал и в индуистском искусстве. Арабо-мусульманское искусство восхищает, но не доставляет мне чисто эстетического наслаждения.

Тем не менее я всегда стремлюсь увидеть его шедевры в надежде, что когда-то оно откроется мне во всей своей силе и эстетической мощи. Она там явно есть. Отказавшись от антропоморфизма в искусстве, мусульманский мир перенес всю художественную мощь этой могучей культуры в абстрактно-математические формы и формулы своей архитектуры, резьбы, орнаментики и существенно преуспел в этом. Это надо только прочувствовать, найти ключ к эстетическому прочтению. Отчасти и за этим поехал в Андалусию.

Да и дух путешественника, присущий мне с детства, всегда ведет меня в неизведанные места. Эстетический опыт на природе для меня не менее важен и силен, а нередко (в тех же Альпах, например) и сильнее того, что я испытываю при общении с искусством. Об этом тоже можно как-то поговорить. Понятно, что сейчас мы уже не так мобильны (особенно Л.С.), как в оны годы, поэтому в Андалусии пришлось ограничиться Гранадой с Альгамброй и поездкой в Танжер – через Гибралтарский пролив (что само по себе интересно) в самую северо-западную точку Африки на атлантическом побережье (Марокко). Танжер, как Вы знаете, – это Восток для Делакруа, Матисса и многих других западных романтиков. Да и Клее был не так уж далеко от него – в Тунисе. Ну, а мой любимец из отцов Церкви Блаженный Августин вообще из Северной Африки, почти бербер. Этого уже было достаточно, чтобы словечко Танжер для меня с юности стало красивым символом романтического Востока западных художников и поэтов, как Персия – русских. Для его чисто физико-физиологического закрепления я не преминул прокатиться на верблюде, живом свидетеле древних времен, второй раз в жизни оседлав это удивительное животное (первое вознесение на него случилось в раннем детстве, когда отец прокатил меня, двухлетнего, на огромном двугорбом великане в Монголии – остро запомнилось это событие. Здесь верблюды поскромнее, но все-таки...). Фото пришлось.

Между тем какой-то арабо-афро-мусульманский дух я ощутил уже в нашем отеле и окружающих его богатых виллах испанцев и международной бизнес-элиты. Но обо всем, упомянутом в этом

письме-сигнале прибытия, постараюсь написать как-то подробнее, ибо в голове пока некое возбуждающее море мыслеобразов, которые должны еще выстроиться в ряды и шеренги, чтобы стать доступными вербализации. Клубящемуся сознанию способствуют и некоторые простудные элементы, типичные для сегодняшней погоды (за окном осенний дождь и стабильные для этого сентября +10). Не удастся даже поехать в Дом Лосева – сегодня ему 120 лет и там, как обычно, собираются друзья дома и оставшиеся в живых ученики Алексея Федоровича. Утешаю себя тем, что в «Вопросах философии» вышла моя статья, посвященная его памяти. Надеюсь принять участие и в юбилейной конференции, где, вероятно, увидимся с Вл.Вл. Так ведь, Вл.Вл.?

Дружеский привет вам, собеседники, от почти замавританенного дервиша В.Б.

Н.М.: Вообще все эти более развернутые или кратко-импрессионистские – по горячим следам – отклики на эстетическое путешествие удивительно интересны сами по себе, но и дают пищу для размышления о самом феномене такого путешествия. Здесь есть, о чем подумать и поговорить. Хотя бы о том, что, вот, даже на этом материале мы видим примеры трех или даже четырех типов путешествий – к христианским святыням, ради созерцания природы, к памятникам искусства и на пляжный отдых, – и все они имеют, в первую очередь, ярко выраженную эстетическую ориентацию у эстетического субъекта. Об этом стоит порассуждать. До следующей беседы на эту прекрасную тему.

В.Б.: Рад, что все так интересно закрутилось.

В.Б.: *Суета сует и всяческая суета...*

Отчеты, планы, то да сё... Никак не удастся продолжить наш интересный разговор о путешествии. Включенные в этот текст письма о летних поездках приобрели здесь какой-то иной смысл. Не так ли? Я сам свои импрессионы увидел в новом свете.

Н.М.: Именно так. Это была правильная идея.

В.Б.: И, что представляется сейчас важным, не только сам вышедший созерцательный пик путешествия, когда мы полностью погружаемся в эстетическое восприятие того или иного эстетически значимого объекта, являвшегося, условно говоря, конечной целью путешествия, но и многое другое в нем самом действительно окутывается эстетической аурой некоего ино-бытия, пропитывается

эстетическим духом. Сам процесс путешествия от его начального замысла и подготовки до возвращения домой с ворохом впечатлений – целостное событие эстетического путешествия.

Н.М.: Сейчас это особенно очевидно. Более того, это событие не завершается в момент выхода из такси у подъезда дома с «ворохом впечатлений» и чемоданом, но продолжается еще достаточно долго в реальном времени. Мы распаковываем чемодан с новыми книгами, альбомами, открытками, буклетами памятников и музеев, где удалось побывать. Откуда-то высыпаются билетки в музеи, на метро, поезда и пароходы, фуникулеры и еще какие-то виды транспорта. Мы скачиваем из фотоаппарата сотни фотографий в компьютер и заново переживаем каждое место или событие, запечатленное на том или ином кадре. Иногда обнаруживаем на нем то, чего не заметили в самой действительности. Начинается пострецептивный процесс вспоминания путешествия, которое теперь, будучи включенным в триаложный контекст, мы стремимся запечатлеть и на письме, чтобы передать свои впечатления коллегам по «Триалогу». Эстетический опыт продолжается и здесь. И конкретные фрагменты фиксации его результата мы только что включили в наш разговор.

В.Б.: Несомненно. И к этому я хотел бы еще вернуться, подчеркнув пока метафизический характер уже реально состоявшего путешествия, ибо его глубинная сущность навсегда вписалась в наше сознание. Мы можем забывать о деталях путешествия, которые были запечатлены фотоаппаратом или записаны в блокноте, в наших письмах и т. п., но оно уже навсегда изменило общий рельеф нашего сознания, прежде всего эстетического, обогатило его чем-то, что даже и не поддается конкретному описанию, вошло в нашу духовную сущность, стало ее частью и будет позитивно влиять на весь наш дальнейший и жизненный, и эстетический опыт. Об этом еще стоит подумать и поговорить.

Здесь же я хотел бы вернуться к самому началу путешествия и поразмышлять о самых простых вещах у его истоков, от которых во многом зависят и процесс, и итог (эстетико-метафизический в том числе) путешествия.

Вот, конкретная цель путешествия определена. Покажу на примере. Всю первую половину года, как Вы знаете, я по предложению издателей готовил к переизданию «Эстетику Блаженного

Августина», дописал, в частности, главку об Амвросии Медиоланском, и у меня появилось непреодолимое желание опять посетить Милан, места, где служил св. Амвросий, где пришел к убеждению принять христианство и крестился Августин под влиянием проповедей Амвросия и благотворным воздействием на его душу амвросианского церковного пения. Я хотел совместить эту поездку с летним отдыхом, но тогда Л.С. убедила меня проехать еще раз, пока сохраняются некоторые физические силы, по главным испанским собраниям работ Эль Греко, что меня тоже очень привлекало и, как Вы видели, поездка оказалась весьма плодотворной в эстетическом отношении. Да и отдохнули мы неплохо. А вот Милан пришлось отложить на потом, что и свершилось в недавний уик-энд.

Из этих упоминаний Милана или Испании видно, что сама цель была или чисто эстетической (Испания) или духовно-эстетической (Милан). Уже здесь, при определении цели начинается эстетический опыт путешествия. В памяти всплывает все, связанное с предыдущими поездками по этим местам и известное по литературе, снимаются с полок книги, альбомы, путеводители. А теперь еще подключается и Интернет – мы уже виртуально путешествуем. Эстетический опыт данного путешествия начался!

Здесь я хотел бы напомнить мое понимание *эстетического опыта*, ибо нам с Вами понятно, что я имею в виду, но если мы вспомним о вероятностных читателях этого текста, то для них кое-что надо пояснить.

Категория «эстетический опыт» используется в эстетике в двух тесно связанных между собой смыслах. Она означает: а) особые «навыки», «умение» воспринимать эстетические ценности и специфическое невербализуемое «*знание*», приобретенные эстетическим субъектом в процессе его предшествующего художественно-эстетического развития (как онто- и филогенетического, так и духовного и социокультурного – воспитание эстетического вкуса, в частности), и б) конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или/и творчества), вершащийся *hic et nunc* (в конкретный момент восприятия или творчества) и в принципе невозможный без и вне первого (а) компонента опыта – субъективно-генетически данного и накопленного, приобретенного «знания»

и «умения». В наиболее общем плане так обозначается некая двуединая процессуальная целостность, включающая в себя оба указанных интенциональных состояния.

Эстетический опыт в первом смысле, т. е. как система навыков эстетического восприятия, развитый вкус и постоянно включенная установка на эстетическое созерцание – это «праздник, который всегда с тобой», т. к. он независимо от воли эстетического субъекта ориентирует его на эстетическое восприятие в любой подходящий момент, т. е. даже при неожиданной встрече с эстетическим объектом включает в нем эстетический процесс конкретного восприятия, инициирует опыт второго типа. И это состояние перманентного эстетического ожидания очень важно для человека, ибо постоянная внесознательная готовность к эстетическому восприятию практически всегда держит его в высоком жизненном тоне, в состоянии духовно-анагогического ожидания реализации полноты жизни, ощущения своей необходимости или хотя бы уместности в Универсуме.

Эстетический опыт – это сложное, не поддающееся вербализации духовно-чувственное «образование», имеющее как статическую, при этом постоянно прирастающую, так и процессуально-динамическую компоненты. Он может быть осмыслен и как совокупность неутилитарных интуитивных отношений субъекта к действительности, имеющих созерцательный, игровой, выражающий, изображающий, декорирующий и т. п. характер. При этом можно говорить как об опыте отдельной личности, так и об опыте, характерном для конкретных социальных образований, определенных этапов культуры. Эстетический опыт в конечном счете помогает человеку обрести свое место в Универсуме, ощутить себя органической частью природы, не сливающейся с ней, но обладающей своей личностной самобытностью и свободой в общей структуре бытия.

При разговоре об эстетическом опыте путешествия мы имеем в виду, прежде всего, его вторую, динамически-процессуальную составляющую, которая активно опирается на первую и постоянно обогащает ее. Именно в этом смысле я и говорю, что «эстетический опыт начался» – начался процесс вхождения в эстетическое событие путешествия, его актуализации. И начался задолго до того, как мы физически двинулись из дома на вокзал или в аэропорт.

Н.М.: Да, это именно так. Я вспоминаю, как перед первой поездкой в Индию стала изучать ее искусство, религию, историю, народные обычаи индийцев. Когда же я побывала в этой стране, передо мной открылись совершенно новые горизонты. Особенно поразили индуистские храмы в Кхаджурахо. Мы много говорим сегодня о синтезе искусств, а ведь в этих древних сооружениях вообще стерта грань между ваянием и зодчеством. Перед нами своего рода грандиозные скульптуры, к тому же украшенные снаружи и изнутри тончайшими, филигранными скульптурными изображениями любовных сцен, проникнутых радостью, красотой, изысканным эротизмом, игровым началом. Как жаль, что «Кама сутра» ассоциируется сегодня на Западе преимущественно с техникой секса и вызывает у профанов лишь двусмысленные усмешки! В оригинале все совершенно иначе. Сама архитектура этих грандиозных творений говорит нам о том, что любовь – основа жизни. Но не как ее фундамент, а как центр, из которого произрастает духовное начало, пластически воплощенное в абстрактно-геометрических орнаментальных завершениях построек, и более того – сам космос. Здесь нет разделения и тем более противопоставления чувственного и духовного, земного и небесного, они органически сопряжены. Телесное одухотворено, лишено малейшего налета ханжества, природно, естественно (сами храмы вписаны в великолепный природный ландшафт – переливающийся всеми оттенками зелени огромный парк). Мужчины, женщины, растения, животные – все радуется жизни и любви. При этом любовное наслаждение, мистика любви возведены в культ, не имеющий нечего общего с архаическим культом плодородия. Любовь в Кхаджурахо – высокое, чистое искусство, если угодно, искусство для искусства, апофеоз незаинтересованности, квинтэссенция художественно-эстетического начала. Все здесь пронизано мудрым, позитивным отношением к человеческой природе, миру в целом, самой жизни (конечно же, здесь нельзя не вспомнить о живописи Николая Рериха и его философских идеях, особенно когда пролетаешь на самолете над показавшимися бескрайними заснеженными Гималаями – рельефы горных хребтов, пики двухтысячников, обрывы и ущелья, игра светотеней образуют скульптурно-архитектурный ландшафт, в чем-то напоминающий кхаджурахский, но увиденный с высоты 5000 м).

Восхищает искусство древних мастеров, вырезавших скульптурные группы из цельного блока песчаника, в том числе на огромной высоте, на фасадах и в интерьерах. Вот уж, действительно, единство интерьерного и экстерьерного, их слитность. Удивительно, как произведения из относительно мягкого материала сохранились до наших дней, сумели противостоять времени и ударам природных стихий. Нелинейные формы храмов – овеществление идеи возникновения порядка из хаоса. Своей органикой они напоминают некоторые из причудливо-фантастических природных образований в турецкой Каппадокии, греческих Метеорах, испанском Монсерате, вдохновлявших, видимо, архитектурные феерии Гауди.

Каков же контраст между этим земным раем и повседневной жизнью индийцев в глубинке! Тяжелый, непосильный труд, в том числе женский и детский, нищета, жизнь в землянках и лачугах, лишенных элементарных удобств, тонущих в горах мусора... Нельзя не задаться вопросом, как возможна «Кама сутра» в этих ужасающих европейца крайне стесненных условиях, и тем более, была ли она осуществима в древности. В реальном плане, возможно, да, для высших слоев общества. Однако, скорее всего, любовные игры бога Вишну были для древних индийцев неким высоким эстетическим идеалом.

Впрочем, совсем другое дело – штат Гоа, относительно более благополучный благодаря туризму. Невероятные ощущения – оказаться посреди зимы на берегу теплого, почти горячего океана, на бескрайнем песчаном пляже, заплывать как угодно далеко (благо никаких буйков нет), прокатиться на водных лыжах, полюбоваться забавами атласных черных и гигантских серых дельфинов, прогуляться по рощам кокосовых пальм, не говоря уже о прочей экзотике – слонах, обезьянах и т. п. А спрятавшийся в джунглях поблизости от водопада индуистский храм, уцелевший во времена вторжения колонизаторов-португальцев, в чем-то напоминает святилища инков и майя. Это совсем другая Индия, буйная, пышная, изобильная, благоуханная...

Что же касается Китая более чем двадцатилетней давности, то он вызвал у меня совершенно иные ощущения. Во-первых, я была там не на отдыхе, а в командировке – выступала на конференции в Шанхае, а затем с лекциями в Нанкине и еще нескольких горо-

дах к югу от него (Чанчжоу, Уси, Сучжоу, Ханчжоу и др.), куда, по словам сопровождающих, крайне редко ступает нога европейца. К счастью, удалось увидеть некоторые уникальные синтоистские и буддистские храмы с сохранившимися золотыми и терракотовыми статуями, но в целом же создалось впечатление, что маоистская «культурная революция» оставила после себя выжженную землю – множество, если не большинство, старинных памятников было разрушено и только-только началось строительство новоделов. А вот многочисленные парки произвели отрадное впечатление своей ухоженностью и сказочной атмосферой – ведь в Китае они первичны по отношению к устной традиции и литературным источникам: не парк с его ландшафтом, художественным оформлением и т. п. иллюстрирует легенду или сказку, но искусство произрастает из природной основы. Впрочем, сказочными оказались и городки на юге – многие из них стоят на воде, напоминая Венецию. Один из домишек был даже разделен надвое бурным водопадом: из спальни на кухню в нем приходилось переходить по мостику...

Особая статья – гастрономические пиршества как значимая часть национальной культуры. Это тоже эстетический опыт, хотя и весьма специфический. Как вы знаете, китайцы едят все, что произрастает на земле и под землей, на воде и под водой, не говоря уже о всех видах мяса, рыбы, дичи, рептилий и земноводных. И все это не только потрясающе вкусно, но и сервировано с отменным эстетическим вкусом. Интересен сам ритуал праздника. По зычному кличу хозяина гости усаживаются за вертящийся стол, и официанты начинают метать на него все новые живописно оформленные блюда (хозяин время от времени восклицает: «Это блюдо очень драгоценное!» – и называет его стоимость, что поначалу настолько шокирует, что пища просто застревает в горле). Перемен – десятки, причем суп следует за десертом, потом подают основные блюда, затем – снова сладости, новый суп, лапшу и т. п. Но, видимо, отработанные веками традиции диетологии столь продуманы, что ощущения переедания никогда не возникает – а ведь трапезы длятся часами. По их окончании по знаку хозяина все одновременно встают по стойке «смирно» и выходят из-за стола.

Однако это – для почетных гостей. Что же касается жизни большинства китайцев, то у меня сложилось впечатление (возможно, сегодня ситуация в стране изменилась к лучшему), что

разговоры о «китайском чуде» носят, скорее, рекламный характер. Да, в центре Шанхая множество суперсовременных небоскребов, которые нам показывают по телевидению, но вокруг – море нищеты. Кажется, попал в тот уже известный только по литературе мир, где отходы жизнедеятельности выплескивают из окон прямо на улицу и т. п. Видимо, люди уже не умирают с голоду, но, пожалуй, все, что у них есть – это ежедневная чашка риса, заношенная пара брюк у мужчин да единственная кофточка с люрексом у женщин. Нет, не все – есть еще велосипед. Когда начинается дождь, широкие проспекты превращаются в разноцветные поля: по ним непрерывным потоком движутся ряды велосипедистов в ярких дождевиках с капюшонами.

Как вы понимаете, общалась я исключительно с представителями интеллигенции, и только под бдительным присмотром агентов известных органов. Ведь тогда еще свежи были события на площади Тяньаньмень, и атмосфера страха среди университетских преподавателей была очень сильна – даже самые невинные профессиональные вопросы они задавали с опаской, часто – приватно, шепотом (а вопросов было немало: старая китайская профессура, хорошо владеющая русским языком еще со времен дружеских отношений между СССР и КНР, очень внимательно следит за нашей научной и художественной литературой). Да и на лекции допускали отнюдь не всех желающих, а, видимо, только особо «идеологически грамотных, морально устойчивых» преподавателей. Ведь наша «перестройка» воспринималась в тот период как «тлетворное влияние Запада». Многое здесь напоминало не лучшие времена для наших отечественных ученых, не говоря уже о том, что в ту пору государство в Китае вмешивалось в сферу частной жизни буквально каждого человека, вплоть до самых интимных моментов. Кстати, политика ограничения рождаемости принесла на юге Китая парадоксальные результаты. Здесь буквально воцарился матриархат: все женщины, независимо от возраста и внешности, выступали эмансипированными громогласными повелительницами тихих, забытых мужчин, несущих на себе основные бытовые тяготы. А дело в том, что принцип «одна семья, один ребенок» побудил избавляться от девочек на ранних стадиях беременности. В результате образовался колоссальный дефицит женщин, невесты стали на вес золота.

Конечно, я читала обо всем этом и многом другом, готовясь к поездке, но, как говорится, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Правда, в Китай, в отличие от Индии, где я уже побывала шесть раз, меня больше не тянет – увиденного в первую поездку оказалось достаточно...

В.Б.: В Китае я, к сожалению, не был. В маоистский Китай меня совсем не тянуло, а сейчас уже иные, давно сформировавшиеся интересы. Да, собственно и китайская культура, за исключением китайской живописи, всегда казалась мне очень закрытой от европейского сознания, от меня лично. Не то, что индийская, которая с юности влекла меня к себе. Однако Ваш рассказ о путешествии в Китай существенно украшает и разнообразит картину события эстетического путешествия. Между тем я хотел бы все-таки вернуться к пропедевтическому опыту путешествия, в который включаются не только собственно эстетические аспекты подготовки, связанные с его главной целью, но и многие вроде бы обыденные, технические моменты, являющиеся значимыми для самого процесса эстетики путешествия.

Так, после определения цели существенным оказывается выбор средств передвижения и бронирование отелей. Например, в юности я всегда предпочитал поезда самолетам. Поезд дает более полное ощущение того, что ты отключаешься от обыденной действительности и начинается реальность путешествия, физическое ощущение пространства, которое тебе предстоит преодолеть для чисто географического достижения цели. Самолет скрадывает ощущение пространства. За несколько часов добираться до любой точки земного шара. Я же, например, любил, забравшись на верхнюю полку, созерцать проносящиеся мимо пейзажи, выходить на каждой станции на перрон, подышать воздухом путешествия, ощутить реальный перенос тела в иные пространства. Уже все это доставляло мне в юности большое неутилитарное удовольствие. Я и в зарубежные командировки ездил на поезде. Пересечение границ, паспортный и таможенный контроль, смена колесных тележек под вагонами на границе – все это ощущалось мною как какой-то странный перформанс, неразрывно связанный с путешествием, входивший органической частью в его состав и обещавший что-то иное и позитивное в дальнейшем. И реально так всегда и происходило.

С какого-то момента, к сожалению, я стал плохо спать в поездах и поэтому теперь пользуюсь только воздушным транспортом при передвижении на большие расстояния, хотя в Европе всегда предпочитаю перемещаться на поездах или автобусах, в редких случаях автомобилем – из него все-таки хуже видно окружающий пейзаж, чем из поезда или автобуса. На благо поезда и автобусы там сейчас, как Вы знаете, весьма комфортабельные и приспособлены для эстетического созерцания преодолеваемых пространств.

Выбор отелей – тоже существенная часть эстетического путешествия, его пропедевтической, так сказать, части. Сейчас Интернет позволяет очень точно и с максимальной информированностью подобрать отель в любой части земного шарика. Я, например, как и Вы, в городах с крупными музеями или выдающимися памятниками архитектуры сейчас уже предпочитаю по возможности достаточно комфортабельный отель вблизи главного архитектурного шедевра или крупного музея и, предпочтительно (если позволяет градостроительная ситуация), недалеко и от главного вокзала. Как правило, в Европе не ограничиваешься только самим городом (Парижем, Флоренцией, Римом, Мюнхеном и т. д.), но планируешь и выезды в ближайшие города или предместья – на природу или для осмотра художественных памятников. Важно также, чтобы из окна отеля был виден какой-то архитектурный шедевр или хотя бы фрагмент старого города. Поэтому я заранее стараюсь забронировать номер на верхнем этаже и с каким-то интересным видом. В Европе практически в любом старом городе это достижимо при определенных усилиях изучения карт городов и видов их планировки со спутника. Интернет в этом плане предоставляет потрясающие возможности. Да и само путешествие по карте или спутниковой фотосъемке – уже своего рода эстетическое путешествие (помните, Уэльбек даже предпочитал карту территории; я не дошел еще до такого «эстетизма», не променяю реальное путешествие по территории ни на какую карту, но с карты, тем не менее, для меня уже начинается путешествие – это факт). Например, еще до поездки в Толедо я забронировал отель между Алькасаром и собором таким образом (используя карту и вид со спутника), что знал, сколько минут мне потребуется, чтобы дойти до всех главных интересующих меня

мест в этом старинном городке. Не без удовольствия или предвкушения его путешествовал по Толедо виртуально на экране компьютера. Понятно, что здесь уже начинают вершиться первые фазы эстетического опыта путешествия.

Н.М.: В этом наши подходы к путешествию полностью совпадают. В детстве и юности я тоже обожала ездить на поезде – особенно в Прибалтику, Крым или на Кавказ, следить за изменяющимся ландшафтом, любоваться мелькающими за окном пейзажами. Тот же самый принцип, насколько я знаю и по Вашим рассказам, у нас с Вами и при выборе отелей для отдыха. Эстетический аспект всегда стоит на первом месте: верхний этаж, отель первой линии с видом на море или океан, в идеале – просто на пляже, когда лоджия нависает над водой; в других случаях – на озеро или живописный горный пейзаж, чтобы в любой (правда, нечастый) момент пребывания в номере иметь возможность созерцать открывающиеся из окна виды. Ведь одна из главных целей путешествия – красота, наслаждение прекрасными картинами природы или старинной застройкой, которая часто теснейшим образом сопряжена с пейзажем. В этом отношении особенно привлекательна Венеция, где вид на Большой канал или на лагуну органически включает в себя и старинные палаццо. Я бывала в Венеции не единожды, в том числе и подолгу, и могла в полной мере насладиться живописью венецианцев, великолепием храмов и дворцов, побродить вдоль каналов по столь узеньким улочкам, что в случае дождя там и зонт-то раскрыть трудно, покормить голубей на Сан-Марко. А еще на пароходиках самого разного калибра добраться до Мурано, Бурано, Торчелло, Лидо с его великолепными пляжами...

Но ничуть не меньше люблю я северную Венецию – бельгийский Брюгге. Я видела этот город в разное время года – и весной, когда так приятно прокатиться на моторной лодке по его каналам, любуясь выходящими на них изящными садиками, и осенью под холодным проливным дождем. Но независимо от погодных условий он всегда казался мне заколдованным средневековым царством. Где, как не в таком обрамлении, целиком погрузиться в мир пламенеющей готики, живописных фантазий Мемлинга, Босха и Брейгеля, прочувствовать атмосферу средневекового госпиталя (ныне музея, естественно).

Когда совершаешь эстетические путешествия по таким местам, как-то сам по себе снимается сакраментальный для истории эстетики вопрос: что выше – натура или культура, природа или искусство? Как известно, он решался по-разному и с разной аргументацией в пользу то первой (скажем, просветители, русские революционные демократы), то второго (среди них классицисты, романтики, столпы немецкой классической эстетики, символисты). Ведь, скажем, в индийском Хампи (штат Карнатака) грандиозная природная панорама гор и холмов с каким-то чудом удерживающимися на одной точке на их вершинах гигантскими валунами неправильной формы и органично вписанными в этот пейзаж не менее величественными огромными индуистскими храмами побуждает в одинаковой мере восхищаться и тем, и другим, особенно на пламенеющем закате, которым здесь приезжают полюбоваться путешественники со всего света. Создания природы и творения рук человеческих сливаются здесь воедино, образуют гармоническую целостность.

Но особая, непреходящая моя любовь – Рио, Рио Гранде. Здесь, из гостиничного номера «Riel Residence» открывался потрясающий вид на океан, береговую линию, причудливых форм горы с вершинами, похожими на взлетные площадки, предназначенные для каких-то фантастических летательных аппаратов, – и на море городских крыш с разбитыми на них цветущими садиками и плавательными бассейнами. Рио-де-Жанейро заморозил своим сугубо органическим растеканием наподобие вездесущего ртутного пятна по всему побережью с его многочисленными лагунами, выступами и впадинами, причудливыми извивами. Это город живой, дышащий, постоянно меняющийся, мерцающий. С высоты знаменитой статуи Христа Пантократора, путь к которой ведет по узкоколейке круто вверх через джунгли, открывается вид на гору «Сахарная голова», на многокилометровый мост через лагуну в район «Ниттерей», знаменитый похожим на летающую тарелку музеем современного искусства, спроектированным Оскаром Нимейером. Это совершенно другой, по сравнению с европейским, мир, где вплотную к знаменитым пляжам Капакабана и Ипанема висят здания отелей, банков и офисов; вперемешку с фланирующими в бикини отдыхающими снуют клерки в строгих костюмах и галстуках, а на обочине бомжи преспокойно делают себе педикюр, покрывая ног-

ти ярким лаком. Да и поведение людей здесь более естественное, непосредственное, дружелюбное, чем то, к которому мы, увы, привыкли. Создается ощущение, что натура и культура здесь не конфликтуют, и сам вопрос об их приоритетах лишен актуальности.

В.Б.: Вы постоянно погружаете меня в самую сокровенную суть эстетического путешествия. Я вслед за Вами начинаю вспоминать и мои поездки по тем или иным удивительным местам нашей планеты, погружаюсь снова и, пожалуй, с не меньшей силой в когда-то пережитый опыт путешествия, а, между тем, все хочу перевести Вас в пропедевтическую его фазу, без которой невозможно осуществление главной цели. Так, еще одной существенной особенностью лично моей почти ритуальной подготовки к поездке является писание Списка необходимых для данного конкретного путешествия вещей. У кого-то это может вызвать смех, но для меня сие важно. Вы, я знаю, держите его в голове, а я не доверяю своей памяти, да и не считаю нужным загромождать ее этим – пишу все на бумаге. Список состоит из четырех столбцов. В первый вписываются все технически-вспомогательные средства, начиная с чемодана, рюкзака и кончая зубной щеткой, пастой, нитками, иглой (старая туристическая привычка – в лесу ничего не найдешь при необходимости). Топор, правда, спички или котелки теперь, к счастью, не требуются. Отдельную графу в нем занимают дорожные документы. Второй посвящен облачению на все случаи жизни. Третий столбец – Аптека, который, увы, с каждым годом становится все длиннее, хотя, к счастью, большая часть перечисленных в нем препаратов пока редко покидает дорожную аптечку. Тем не менее, все приходится иметь с собой, чтобы не тратить драгоценное время путешествия на поиск в случае необходимости материалов для ремонта постепенно изнашивающейся сомы. Четвертый столбец: Купить, заплатить. Понятно, что в нем.

Должен сказать, что этот Список имеет не только исключительно утилитарное назначение, хотя оно первично. Однако здесь есть и особый эстетический срез. Арт-практики XX века, ко многим из которых я отношусь, как Вы знаете, весьма скептически, тем не менее, внесознательно приучили нас видеть в каждой вещи, перечисленной в Списке, некий арт-объект со своей формой и внутренним содержанием, которые до тех пор, пока мы не применяем их по их прямому назначению, включаются в сферу нашего эстети-

ческого опыта. Как и Список сам по себе. Это некий концептуальный документ, содержание которого достаточно отчетливо говорит о субъекте путешествия, его составившем. Многое можно узнать о человеке по такому Списку. Поэтому, чтобы он не попал в руки недругов отечества, съедаю его, как только поставлена последняя галочка, свидетельствующая о том, что вещь ушла в чемодан или в рюкзак. А перед следующим путешествием с особым эстетическим удовольствием составляю новый Список.

Да вот, и чемодан. После «Чемоданов Тульса Люпера» мы совсем по-иному смотрим на него, не правда ли? В нем каждый раз собирается реальная и всегда уникальная инсталляция из вещей, поименованных в Списке, т. е. в концептуальном документе, ушедшем в архив моего желудка, но реализовавшемся в чемоданной инсталляции. Здесь та совокупность вещей, которая будет сопровождать меня в эстетическом путешествии, помогать мне оптимально и с наименьшими вспомогательными усилиями осуществлять его. Поэтому комплектование чемодана и рюкзака (я обычно беру с собой и то и другое, т. к. чемодан уходит в багаж и какое-то время мне недоступен, а рюкзачок постоянно со мной – в нем все необходимое на случай, если чемодан затеряется где-то в авиа-лабиринтах) у меня выливается в целую ритуальную акцию, которая также доставляет немалое удовольствие.

Н.М.: Акцию своеобразного нарциссизма отнюдь не в негативном смысле этого слова. Ведь здесь ты еще и как бы видишь себя уже в том, ином измерении – путешествия. Прикидываешь, как и в чем ты полетишь в самолете, в чем пойдешь в ресторан, театр, в музей, на прогулку, на пляж, в горы и т. п. Особое удовольствие комплектование чемоданной инсталляции приобретает, когда ты собираешься в путешествие с другом или любимым человеком. Не правда ли?

В.Б.: Это очевидно. Ты смотришь на себя в каждой будущей ситуации глазами и своего партнера по путешествию. И здесь, конечно, налицо существенный эстетический момент, а в случае поездки с любимым человеком и эротико-эстетический. Со времен романтиков, активно путешествовавших по миру именно с эстетическими целями, известно, что романтико-эротические настроения существенно возрастают в эстетическом путешествии. Сам эстетический дух такого путешествия, т. е. устремленность

в первую очередь к красоте и духовному наслаждению усиливает совместные эмоциональные переживания всей гедонистической палитры. Более того, об этом писал еще Блаженный Августин, когда ты наслаждаешься каким-то прекрасным видом не один, но с другом, твои переживания от него существенно возрастают, ибо ты радуешься еще и тому, что твой друг видит его тоже и наслаждается им. Здесь эстетический эффект как бы удваивается.

Н.Б.: Да, я хорошо это знаю и по себе, по своим путешествиям. Однако мы так много и, по-моему, по существу говорили об эстетической ауре подготовки к путешествию, что, кажется, забываем о самой его цели. А ведь чемодан, хотя и содержит большой эстетический багаж нашего личного путешествия, все-таки лишь приложение к нему, один из инструментов его оптимальной реализации. Хотя я и утюжу несколько выходных платьев для каждой поездки и не без удовольствия укладываю их в чемодан, они отнюдь не являются самоцелью. Это же очевидно. Еду я в Париж, Вену, Рим или Лиссабон, не говоря уже о морских побережьях, отнюдь не за тем, чтобы продемонстрировать их, а совсем с иной и более возвышенной целью – погрузиться в мир высокого искусства или новых природных ландшафтов. Конечно, в Парижскую, Венскую или Миланскую оперу надо идти в соответствующем случае наряде, а в горы совсем в иной амуниции, но ведь все это отодвигается на задний план, когда погружаешься в мир мощного и всегда нового эстетического опыта.

В.Б.: Думаю, что излишне здесь с пафосом эстетического неопита восклицать: О, как Вы правы! Natürlich правы! Между тем чемоданная инсталляция разворачивается в номере отеля в инсталляцию этого пространства, наполняя его частицей нашего дома. Но мы сразу же забываем о ней и, естественно, без промедлений уже бежим вон из прекрасного номера с замечательным видом на Нотр-Дам или Санта Мария Маджоре (хотя в Москве столько усилий приложили к тому, чтобы эти памятники обязательно оказались у нас под окном – но там был совсем иной этап эстетического опыта, и он уже позади) и несемся в сами эти храмы или музеи. К подлинникам! Чтобы раствориться в них, насладиться ими.

Физически, картографически, географически цель нашего путешествия достигнута, и настало время собственно высшего этапа эстетического опыта, ради которого и предпринималось все

путешествие, хотя оно все, подчеркну еще раз, имеет, как мы видим, собственно эстетический характер. Опыт достигает своего апогея, вершится во всей полноте, и мы с его помощью погружаемся в пространство подлинного бытия, забыв обо всем ином и преходящем. А вот описать сейчас, в постпутешественной стадии сущность того, к чему стремились и чего, как правило, достигаем в своем путешествии, увы, практически не удастся, что вообще-то характерно для любого собственно эстетического анализа. Самая суть-то того, ради чего и совершается путешествие, принципиально неопишима. Можно более или менее конкретно и убедительно описать все вокруг и около самого эстетического акта, чем фактически наполнен и этот наш разговор, но сам он, увы, неопишуем.

Это мы, профессионалы в эстетике, хорошо знаем и, тем не менее, взыскующий разум всегда все снова и снова пытается проникнуть в эту, закрытую от него область (она ведь где-то рядом, практически в нем самом – это его бессознательное, его другое). И мы всеми силами пытаемся помочь ему. Такова природа человеческого сознания. Эстетического в особенности. Хотя и любой другой собственно духовный опыт в своей сущности неопишуем. Что вразумительного сказал когда-либо о своем мистическом опыте какой-нибудь подвижник? Или служащий литургию священник? Ничего, кроме попыток выразить свое восхищение, восторг, радость в эстетической терминологии (красота, прекрасно, возвышенно, наслаждение, сладость, неопишемое сияние и т. п.).

Однако и то, что «вокруг да около», т. е. некий сопутствующий контекст имеет в данном случае определенное значение для понимания. Возьмем недавний мой опыт последнего уик-энда – Милан. Как я уже упомянул, главной целью поездки был духовно-эстетический опыт посещения базилики св. Амвросия – места освященного многими христианскими мучениками, самим Амвросием, да и Блаженным Августином, который именно там пришел окончательно к принятию христианства, крестился, а впоследствии очень точно выразил суть (эстетическую!) амвросианского пения. А к этому добавлялось и стремление к чисто эстетическому опыту общения со множеством высокохудожественных памятников Милана и доступных окрестностей, начиная с собора, картинных галерей, амвросианской библиотеки,

последней «Пьеты» Микеланджело, «Тайной вечери» Леонардо, духа Леонардо в этом городе и кончая знаменитыми Верхнеитальянскими озерами в предгорьях Альп.

В фокусе же этого путешествия стояла на этот раз именно Сант Амброджио, которую в первый раз моего посещения Милана с десяток лет назад увидеть не удалось. И вот я в базилике – священном месте для всех христиан. По преданию она была сооружена Амвросием, епископом Медиоланским, в 379–387 гг. на месте дворца, в котором император Константин подписал в 313 г. известный Миланский эдикт о веротерпимости, согласно которому христианство было признано одной из государственных религий Римской империи наряду с другими религиями и, соответственно, были прекращены гонения на христиан. Кроме того, здесь же находилось и кладбище христианских мучеников, на котором св. Амвросий обнаружил мощи святых Гервасия и Протасия, покоящиеся сейчас вместе с мощами самого Амвросия в крипте собора и доступные для поклонения. Нынешняя романская базилика – это достроенный и реконструированный в XI в. храм IV века. Так что части стен центрального нефа, апсиды, крипта, полы, капелла св. Виктора IV в. с раннехристианскими мозаиками V в., саркофаг с интересными христианскими рельефами IV в. под более поздней кафедрой помнят еще святых Амвросия и Августина. Да и в своем нынешнем виде одной из древнейших христианских базилик храм производит сильное впечатление, особенно его внутреннее, предельно гармоничное в архитектурном отношении пространство. Я дважды за эту короткую и весьма насыщенную поездку был в храме, т. к. в первый мой приход был закрыт церковный киоск, в котором я надеялся купить диски с записями амвросианского пения, которое, как известно, исполняется только здесь, и традиция эта восходит ко временам самого Амвросия. Кажется, она никогда не прерывалась. Во второй раз удалось купить эти диски и еще раз спокойно посидеть в храме, на благо посетителей в нем почти не было, и погрузиться в атмосферу почти что амвросианского времени. Пасмурная погода способствовала этому. Сильные внутренние ощущения и переживания, сопровождавшие это почти медитативное состояние, практически неопишуты. Не хотелось их прерывать.

Конечно, я внимательно изучил и раннехристианские мозаики в капелле св. Виктора, и апсидную средневековую мозаику, которую датируют кто VIII, кто XIII веком. В любом случае она очень интересна в художественном отношении, а датировки – пища искусствоведов, но не эстетического субъекта. Не менее сильные, чем в Сан Амброджо, переживания, но уже чисто эстетические, я испытал и у Пьеты Ронданини Микеланджело в замке Сфорца. Это, как Вы знаете, последняя незаконченная работа великого мастера, из разряда его произведений *non finito*. В оригинале я ее тоже видел впервые. Производит сильное впечатление. Она хорошо экспонируется в этом огромном замке – для нее выгорожено специальное пространство со скамеечкой перед ней. Так что можно и спокойно посидеть, созерцая удивительное творение, и неспешно осмотреть его со всех сторон, что в данном случае особенно важно, т. к. некоторые ракурсы выявляют, как Вы помните, интересные символические смыслы, которые, возможно, сам скульптор и не имел в виду, ваяя этот образ.

Н.М.: Совершенно верно. В мое посещение Милана я тоже обратила на это внимание. Особенно выразителен ракурс слева и немного сзади. Представляется, что Христа и Богородицу как бы захлестывает, смывает какая-то могучая волна – или разлучает их, унося сына в неведомое.

В.Б.: Именно. Мне показалось даже, что это некая аллегория волны с женской головкой, т. к. голова Богородицы выше головы Христа, а вся «волна» – необработанный мрамор склонившейся над Христом фигуры Марии. И вот эта женская стихия, возможно, София Премудрость Божия, как бы забирает Христа опять в свое лоно. Укрывает его от мира сего. Однако и без этой символики – перед нами просто сильнейший пластический образ, долго не отпускающий от себя и навсегда врезающийся в душу.

Н.М.: А Вам удалось посмотреть прекрасную выставку мраморов Родена в Палаццо Реале?

В.Б.: Да, конечно. Великолепная и большая выставка, как бы продолжающая и развивающая ту выставку мраморных скульптур, которую в прошлом году мне удалось увидеть в музее Родена. Вообще Палаццо Реале превратили в прекрасную выставочную площадку. Там одновременно сейчас проходят четыре выставки, три из которых я с большим удовольствием посетил. Помимо Ро-

дена – это выставка живописи авангардистов из Центра Помпиду (не главные, но очень приятные работы, скажем, второго плана, которые в самом Париже не всегда и увидишь), хорошая выставка абстрактных экспрессионистов (Pollock e gli irascibili: La scuola di New York) и выставка Уорхола. На последнюю я не ходил. Не было времени, да и вряд ли она что-то прибавила бы к моим знаниям об этом художнике. Эстетического удовольствия его работы мне не доставляют, а знаю я его творчество достаточно хорошо. Видел по всему миру немало. Да и писал о нем тоже немало.

Несколько огорчило меня, что не удалось на этот раз посмотреть «Тайную Вечерю» Леонардо. Там теперь строгий режим. После новой реставрации пускают в помещение (а оно, как Вы помните, достаточно большое) всего по 30 человек на 15 мин. И записываться надо только в Интернете или по телефону заранее. Очень заранее. Однако в свое время я как раз эту фреску изучил очень хорошо, так что огорчился, но не сильно, т. к. увидел на этот раз много другого и очень интересного. В частности, помимо пинакотеки Брера с удовольствием побывал в пинакотеке Амвросианской библиотеки. Прекрасное собрание живописи, в том числе и мастеров, близких к Леонардо.

Н.М.: А на меня самое сильное впечатление в Милане все-таки производит собор. Потрясающее и уникальное архитектурное сооружение. В последнюю поездку я имела возможность в солнечный день погулять и по его крыше, насладиться вблизи многими архитектурными деталями декора, не говоря уже о круговых обходах всего храма и пребывании внутри него. Согласитесь, ничего подобного нет больше нигде в мире.

В.Б.: Это очевидно. Знаете, после изучения многих памятников египетской и индийской архитектуры в оригинале, которое удалось осуществить в последнее десятилетие я, войдя на этот раз в собор, вдруг ощутил себя не столько в христианском, сколько в каком-то вселенском святилище, очень напоминающем интерьеры египетских (я имею в виду Луксор и Карнак) и индийских храмов (хотя там нет столь масштабных колонн – в высоту, по крайней мере). Скульптурные завершения огромных массивных колонн миланского собора придают внутреннему пространству какую-то восточную мягкость что ли, в отличие от готической геометрической строгости, на что ориентируют нас сами колонны, да и внеш-

няя организация собора. Во всяком случае, очень резко ощущается контраст архитектурных образов – внешнего и внутреннего в этом соборе, что только усиливает, по-моему, общее мощное духовно-эстетическое воздействие его.

Н.М.: Действительно, и у меня внутри собора возникали индийские ассоциации, а снаружи это просто неопишное, умо-непредставимое изысканное кружево каменного узорочья, от которого нельзя глаз оторвать. Как нельзя оторваться и от завораживающего зрелища мраморных бело-розовых соборов в центре Бергамо, перекликающихся своими формами с открывающейся с высокой колокольни панорамой альпийских предгорий. В мою самую первую поездку в Италию я попала в эту горную местность поздно ночью, в полной темноте, а наутро была поражена панорамой залитых солнцем вершин и простирившегося внизу города – родины комедии дель арте (кто не помнит «Труффальдино из Бергамо» Гольдони). На этот же раз невероятное впечатление произвел никогда не встречавшийся мне ранее в книгах по искусству «Скорбящий Христос» Боттичелли на экспозиции, представляющей часть собрания закрытого (увы!) на реставрацию Художественного музея Бергамо.

В.Б.: Между тем пример моего миланского путешествия (можно сослаться и на любое другое) я привел только для того, чтобы показать, насколько трудно, точнее практически невозможно описать словами сущность события эстетического путешествия. Этим оно отличается от любых других путешествий, результаты которых подробно и основательно излагают в отчетах о них с приложением документации, артефактов и т. п. У нас же все остается и сохраняется только внутри нашего духовного мира, нашего сознания. Хотя потребность как-то запечатлеть эстетический опыт, свершившийся в путешествии и давший приращение первой части (статической) нашего опыта, по завершении его физической части всегда очень сильна. И мы постоянно пытаемся это делать. Вы совершенно правы, когда говорите о том, что событие эстетического путешествия продолжается еще долго по возвращении из него. Мы изучаем привезенные материалы и заново, иногда с не меньшей силой переживаем все то, во что погружались во время путешествия. У меня же с юности появилась потребность и как-то письменно зафиксировать свои впечатления. После первых студенческих поездок по

Древней Руси я написал несколько статей в институтскую много-тиражку, стремился поделиться и с другими тем, что так обогатило меня в этих путешествиях.

Н.М.: Думаю, что все это отнюдь не бесполезно. Особенно та вербализация опыта путешествия, которую нам иногда удается все-таки осуществить в рамках хотя бы нашего «Триалога». Это подтверждают и его читатели в своих откликах. Да и мы сами, в первую очередь, отнюдь не без удовольствия обмениваемся письмами о таких поездках и даже иницилируем друг друга письменно рассказывать о них. Понятно, что сущность эстетического опыта, составляющего высшие точки путешествия, передать не удастся, но все то, что Вы называете «вокруг да около», уже активно работает на эстетически чуткого человека, вызывает у него интерес к данному путешествию, если он его еще не совершил, и своеобразное анамнетическое сопереживание, если он уже был в тех местах, о которых читает. Я, например, с интересом и духовно-эстетической радостью изучаю все Ваши послания о подобных поездках.

В.Б.: В этом Вы правы. Судя по нашему триаложному опыту, подобные письма действительно инициировали нас совершать те эстетические путешествия, в которые мы сами вроде бы и не собирались. Письма о. Владимира о Моро ускорили посещение его музея, а Ваши рассказы о Брюгге подвигли меня съездить туда и пережить много прекрасных часов. А без этого я, пожалуй, и до сих пор не побывал бы там. Да, сущность конкретного эстетического опыта нельзя вербализовать, но ориентировать эстетически чуткого человека именно на него неким вербальным текстом, особенно талантливо написанным, вполне можно и даже, пожалуй, нужно. С этим я не могу не согласиться. Именно Ваши красочные рассказы о Санторине и Корфу побудили меня в свое (совсем в общем-то недавнее) время посетить эти удивительные в эстетическом плане места.

Итак, мы, кажется, приходим к выводу, что событие эстетического путешествия, никем вроде бы сознательно не анализировавшееся, имеет все основания для того, чтобы стать предметом серьезного изучения эстетиками. Не так ли?

Н.М.: Полагаю, что именно так. Да мы в какой-то мере этим разговором уже и закладываем начала такого изучения.

В.Б.: Несомненно. И здесь я все-таки хочу попытаться обратиться к святой святых эстетического путешествия и эстетического опыта в целом – к его метафизической сущности, которая в конечном счете и является идеальной целью такого путешествия, далеко не в каждом из них, увы, достижимой реально, но манящей нас всегда в подобное странствие².

² Этот текст оказался столь развернутым и существенным для понимания не только эстетического путешествия, но и эстетического опыта в целом, а размер этого диалога так разросся выше всех мер, что было принято решение выделить его в отдельную статью, которая помещена на стр. 33 и далее этого сборника.

МАТЕРИАЛЫ К ЛЕКСИКОНУ «ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА»

Стрит-арт (от *англ.* street-art – уличное искусство) – это любое искусство, созданное на улице. С.-а. сформировался как самостоятельное направление в искусстве к концу 80-х гг. XX в. Его отличительная особенность – урбанистический стиль, в котором неразрывно связаны социальное и художественное начало. Основой С.-а. является граффити (от *итал.* graffiato – нацарапанный), но современный С.-а. этим не ограничивается. Уличное искусство сегодня весьма многогранно. Помимо классического граффити, к нему относят плакаты, инсталляции, использование различных трафаретов и многое другое.

История появления С.-а. непосредственно связана с появлением граффити. До изобретения распылителей краски граффити называли надписи и рисунки, которые в разные эпохи были процарапаны или написаны на любых поверхностях – от наскальных изображений до стен современных зданий. Только во второй половине XX в. граффити стали определять как отдельный жанр живописно-графического изображения. По сути, прародителями граффити и С.-а. были обыкновенные теги (от *англ.* tag – метить), подписи на всевозможных городских поверхностях. Один из первых тегов появился еще во время Второй мировой войны, поэтому принято считать, что история граффити начинается в 1942 г. В это время особенно отличился человек по фамилии Килрой, впоследствии ставший легендой С.-а. По самой распространенной версии этим человеком был Джеймс Дж.Килрой (1902–1962), который во время Второй мировой войны работал корабельным инспектором. Кил-

рой, осматривая построенные корабли и проверяя качество работ, рисовал картинку с надписью «Kilroy was here», как определенный знак качества, затем корабли отправлялись на фронт. Рисунок вызывал удивление солдат, они недоумевали, кто и когда успел здесь побывать до них. Идея была подхвачена американскими пехотинцами, и в качестве шутки солдаты начали рисовать Килроя везде, при этом уверяли, что рисунок был сделан до них.

После войны прообразом будущих граффити можно считать надписи, которые в 1968 г. красовались на улицах и мостовых бунтующего Парижа: «Скука контрреволюционна», «Вся власть воображению!», «Сюрреализм жив» или «Будьте реалистами, требуйте невозможного». В Америке уличные банды оставляли свои знаки на стенах – так они отмечали подконтрольные районы. В бедных латиноамериканских кварталах также бытовали надписи в наивном стиле на злободневные для общины темы.

В качестве первопроходцев в граффити стоит отметить Корнбрэда (Cornbread) и Кул Эрла (Cool Earl), покрывшие в Филадельфии надписями и рисунками весь город. Из Филадельфии движение в конце 1960-х гг. приходит в Нью-Йорк. Именно этот город становится столицей зарождающейся субкультуры С.-а. Всё начиналось в квартале Washington Heights на Манхэттене. В 1971 г. «тег» распространяется повсюду, покрывая стены вагонов метро. Первым граффитистом или райтером (от англ. wright – писать), признанным за пределами собственного квартала, становится подросток, грек по происхождению, Таки. Он подрабатывал курьером, поэтому ему часто приходилось ездить на метро. Его тег «ТАКИ 183» состоял из его имени Деметриус (Деметраки, сокращенно – Таки) и номера улицы, на которой он жил – 183. Куда бы ни ездил Таки, он всюду оставлял свои теги. Через какое-то время весь город был буквально усыпан надписями «ТАКИ 183», на такую стратегию охвата города его вдохновили предвыборные плакаты. В газете «Нью-Йорк Таймс» была опубликована статья под названием «“Таки 183” Spawns Pen Pals». Этого толчка хватило для того, чтобы в городе произошел настоящий визуальный взрыв. Благодаря этой статье сотни тинэйджеров начали писать свои имена по всему Нью-Йорку. В скором времени подражатели Таки стали соревноваться, кто нанесет больше надписей со своим псевдонимом.

Параллельно развивающаяся субкультура хип-хопа придала значимость граффити, искусство райтеров признавалось важнейшим наряду с рэпом и брейк-дансом. Подростки рисовали и писали везде, но наиболее пригодной средой для райтеров стала подземка, которая сделала граффити всемирной сенсацией. Все пригодные плоскости были исписаны, из-за чего даже лучшие работы не жили больше недели. В середине 1970-х гг. формируется новое направление райтеров, которое переходит от количества к качеству. Постепенно начинает формироваться конкуренция, каждый райтер вынужден искать свой собственный стиль, новые способы, чтобы его заметили. Райтеры стали рисовать свои теги, используя более сложную графическую структуру, постепенно теги превратились в полномасштабные рисунки, теперь рисунки стали приобретать смысл и даже идеологическое звучание.

В 1970-х гг. С.-а. по-прежнему представлен уличным граффити, которые начинают вызывать определенный интерес культурных инстанций, от критиков до галеристов. Хьюго Мартинес (Hugo Martinez), окончивший социологический факультет нью-йоркского Сити-колледжа, обратил внимание на творческий потенциал нелегальных художников того времени. Мартинес основал United Graffiti Artists: они выбрали лучших райтеров, рисовавших в подземке, и представили их работы в галерее. Именно благодаря UGA райтеры получили возможность выйти из подполья. В 1973 г. в «New York Magazine» вышла статья Ричарда Голдштейна (Richard Goldstein) под названием «Граффити хит-парад», которая способствовала общественному признанию художественного потенциала молодых талантов, «пришедших» из нью-йоркского метро.

Начало 1980-х отмечено впечатляющим количеством выставок. На них молодые райтеры получают признание как художники в полном смысле этого слова. Художник и знаток искусства Стивен Эйнс основывает в Южном Бронксе влиятельную галерею Fashion Moda. В 1981 г. престижный журнал Art Forum посвящает статью галерее и в целом субкультуре. В том же году райтеры принимают участие в выставке в филиале нью-йоркского Музея современного искусства PSI New York/New Wave вместе с признанными художниками, среди которых Жан-Мишель Баския, Нэн Голдин, Джозеф Кошут, Энди Уорхол и др. Первые райтеры выставляются во многих музеях Европы параллельно с выставками в лучших галере-

ях Нью-Йорка. В это время начинается коммерциализация жанра, владельцы галерей платят райтерам по несколько тысяч долларов за работу. К середине 1980-х рынок заполнили картины, выполненные спреем на холсте.

Одновременно с художественным признанием искусство граффити испытывает на себе жесткие санкции. Власти Нью-Йорка пошли в наступление на незаконные росписи. Управление городского транспорта сделало борьбу с граффити своей перво-степенной задачей. Была поставлена цель – очистить транспорт от граффити. В конце 1970-х власти метрополитена приступают к их массовому уничтожению. Впоследствии городское законодательство разработало более строгие наказания граффитчиков, ограничив продажу аэрозольной краски. Это давление оказывает значительный и подчас фатальный эффект на художественное развитие многих райтеров. Уничтожение граффити стало активным и повсеместным. Городские власти по всей стране ехидно называли граффити паразитирующей болезнью, которая вырвалась за пределы Нью-Йорка и распространяется не только в США, но и в других странах мира. Расходы на очистку городов от граффити взлетели до нескольких миллиардов долларов. Многие райтеры нашли выход из этой ситуации в том, что стали демонстрировать свои работы в галереях и даже организовывать собственные студии. С этого момента движение получает второе дыхание и обеспечивает себе дальнейшее развитие.

К началу 1990-х подземный вандализм в Нью-Йорке прекратился. Однако граффити, распространившись по всему миру, обрели намного более сложные формы. Здесь стоит отметить две примечательные крайности. Особенно ярко выделяется бразильский город Сан-Паулу, он стал второй столицей граффити после Нью-Йорка и до сих пор является местом вдохновения для райтеров со всего мира. Источниками, которые делают культуру граффити особенно популярной в Бразилии, являются хроническая бедность, плохие условия жизни обездоленных людей и постоянная борьба за выживание в существующей социальной пропасти. Здесь появился феномен, называемый пишасо (pixasaо). Это довольно примитивные надписи, по своему исполнению похожие на древние руны. Приверженцы этого стиля стараются обратить на себя внимание общественности, предпочитая, чтобы их ненавидели,

но только не игнорировали. Пишадоры пишут свои теги в благополучных жилых кварталах города. Часто они рискуют жизнью и без страховки карабкаются на балконы и крыши многоэтажек. Их творчество – это протест против социального неравенства. Пишасо более чем другие ответвления граффити попадают под определение вандализма.

Полной противоположностью пишасо является мурализм (muralism) – монументальные композиции, выполненные на фасадах зданий. Эти работы выглядят впечатляюще за счет размеров, а также эффекта трехмерной росписи, который иногда создают художники, работающие в подобной технике. Такие внушительные по своим размерам граффити почти всегда выполняются с разрешения городских властей или в рамках коммерческих проектов.

В конце XX столетия происходят существенные изменения в мире С.-а. В это время появляется четкое разделение на так называемых «вандалов» и художников, которые являются настоящими мастерами уличного искусства, у многих из них за плечами академическое образование. Они создают настоящие художественные произведения, акцентируя внимание на образности. В уличных работах стали активно использовать клей, картон, бумагу и прочие материалы, – все, с чем легко можно работать на улице. Особую популярность приобретают трафареты, которые позволили наносить рисунок в кратчайшее время. Помимо этого некоторые работы стали заранее выполняться в небольших мастерских и только потом их закрепляли на стенах. Так как подобные акции являются нарушением закона, для уличного художника очень важным становится работать в полной анонимности.

В С.-а. пришли профессиональные художники. Наиболее значимым среди них является творчество Эрнеста Пиньон-Эрнеста (Ernest Pignon-Ernest). Он живет и работает в Париже. Эрнест начинал как архитектор, но разочаровавшись в традиционных видах искусства как изолированных от жизни, стал работать на улице, обращаясь непосредственно к людям на улицах, магистралях и площадях. Он распечатывает изображения методом шелкографии на крупных листах, полотнищах ткани и размещает их в городской среде. На столетие Парижской коммуны в 1971 г. художник расстелил на лестницах в разных местах столицы десятки плакатов с изображением жертв расстрела. Пиньон-Эрнест делает портреты в

натуральную величину и расклеивает их на улице. Так появились целые серии, посвященные памяти Артюра Рембо (1978–1979, Париж), Жана Жене (2006, Брест), Антонена Арто (1996, Париж) и многие другие. У этого автора есть целый ряд проектов, заслуживающих внимания – цикл постеров по мотивам живописи Караваджо (1988–1995, Неаполь), проект «Агрессии» (1976, Гренобль) – изображение молодого человека, раненного в горло, причем ранение в виде трещин, захватывая всю поверхность картины, оказывает сильное воздействие на зрителя.

Очень яркой и широко известной во всем мире фигурой является английский представитель С.-а. Бэнкси (Banksy). Наиболее известные его работы выполнены с применением трафаретов. Бэнкси постоянно провоцирует общественность, изображая людей в униформе в нетипичных ситуациях – «Целующиеся констебли» (Kissing policemen), – бесчисленных крыс, как символ городского андеграунда «Крыса в Лондоне» (Rat in London), «Крыса с микрофоном» (Rat with microphone) и многие другие. Его работы часто обыгрывают проломы в стенах, отверстия, он словно стирает границы между развлечением и провокацией. В том, что он делает, заметны сарказм, борьба со стереотипами. Его творчество похоже на поединок с обществом. Он до сих пор сохраняет полную анонимность. Этого мастера уличного искусства можно с полным правом назвать новым героем С.-а., которому стремятся подражать. Его творчество вызывает противоречивые отзывы, но неизменно привлекает к себе большое внимание. Бэнкси написал несколько книг и снял фильм о С.-а. «Выход через сувенирную лавку» («Exit Through the Gift Shop»). Этот фильм – едкая сатира на мир современного искусства. Бэнкси высказывает мысль о том, что любое искусство завершается торговлей, и даже неукротимый С.-а. тоже становится частью общества потребления, попадая в художественные галереи.

В российском С.-а. стоит отметить талантливого уличного художника Павла Пухова (P183). Так же, как и Бэнкси, Паша стремился сохранить полную анонимность в своем творчестве. Это было обусловлено тем, что многие его работы имели злободневный социальный подтекст. В основном работы Паши можно увидеть в Москве, в его родном городе. Среди них есть инсталляции («Зоопарк», «Клад», «Громкость», «Книга заклинаний»,

«Предновогоднее»), скульптуры, граффити («Родина», «Спички кончаются»), «Поджигатели мостов», «Дайте денег на билет домой», «Гражданская оборона») и многое другое. В 2012 г. P183 получил мировую известность благодаря британским СМИ, опубликовавшим материалы о нём. *The Guardian* сравнила Пашу 183 с уличным художником БЭНКСИ. Их манеры в чем-то схожи, но Паша всегда утверждал свою творческую независимость. Его даже обижало это сравнение, т. к. свой стиль он формировал более десяти лет. Особенность творчества Паши заключается в том, что зачастую в его работах есть ностальгия по детству, по времени, когда были другие ценности. Своим творчеством он призывает людей на мгновение остановиться и вспомнить прошлое, где все было настоящим. У него также немало работ на остросоциальные темы. Так, один из ярких его проектов называется «Предновогоднее», где бумажная девочка, взобравшись на стульчик, вешает на колючей проволоке ёлочные игрушки недалеко от «Матросской тишины» и «Мосгорсуда». Как и Бэнкси, Паша открыто заявлял о том, что творчество уличного художника находится за рамками потребительских интересов. Искренность и вера в то, что он делает, не могли не отразиться в его работах. Весной 2012 г. Паша трагически погиб, осталось много нереализованных проектов. Он был очень активным уличным художником, который многое успел сказать своим творчеством. В 2013 г. Бэнкси посвятил памяти Паши 183 свою работу «P183 R.I.P.»

Нью-Йорк до сих пор продолжает оставаться важным городом в развитии С.-а. Улицы многих его районов похожи на стихийную галерею искусств. Выбор приемов и материалов не ограничен. Можно встретить композиции из войлока, дерна, зеркал, дерева и пластика, уличные инсталляции. Работы монтируются на улицах нелегально или полуполегально. Среди большого количества интересных имен нью-йоркских художников особого упоминания заслуживает Каледония Дэнс Карри, известная в мире С.-а. как Свун (Swoon – англ. «обморок»). Она изучала живопись в бруклинском институте Пратта (Pratt Institute), перешла в С.-а. в 1999 г., основала сообщество художников Justseeds. Ее уличные эксперименты отличаются мастерством в жанре психологического портрета. Свун работает в технике, близкой к гравюру, на недолговечной газетной бумаге. Готовые работы просто наклеиваются на стены до-

мов. Ее внимание приковано к эмоциям людей, к их внутреннему состоянию, герои – люди одинокие, изолированные от общества. Работы очень сдержанны, выполнены в глухих тонах. Ее творческая группа Justseeds делает лодки-инсталляции «Армада мисс Роквэй» (The Miss Rockway Armada), они проплыли по Миссисипи в 2006 г., в 2008-м плоты «Плавучих городов извилистого моря» (Swimming Cities of Switchback) обогнули Нью-Йорк по Гудзону и Ист-Ривер, а «Плавучие города Серениссимы» (Swimming Cities of Serenissima) стали одним из наиболее эффектных проектов Венецианской биеннале 2009 г. В творчестве Свун отсутствует социальный пафос, которым пропитаны работы Бэнкси. Это совершенно иное направление С.-а. На сегодняшний день оно представлено очень ограниченным числом нью-йоркских художников. Одним из них является франко-американец WK Interfection, который в своем творчестве использует репортажную фотографию.

Начавшись разнообразием райтерских граффити, С.-а. прошел за сорок лет большой путь. Теперь в его арсенале можно встретить инсталляцию, ассабляж, принт, графику, скульптуру и многое другое. Он развился идейно, социально и технически, но есть одно непреодолимое обстоятельство для С.-а.– это улица. Художник, вторгаясь в уличное пространство, разрушает, пусть ненадолго, привычные рамки городской среды, ведет свой неповторимый монолог с окружающим его пространством.

Лит.: Поносов И. Objects-2. М., 2007; Он же. Objects-3. М., 2009; Дьяконов В. Эпоха развитого вандализма // Власть. 2010. № 27; Десятерик Д. Вход через ключую проволоку. Стрит-арт: истории и традиции // Искусство кино. 2011. № 9; Колосов А.С. История граффити движения и его современные российские особенности // Вестн. славян. культур. 2012. № 3(XXV); Lewisohn C. Street Art: The Graffiti Revolution. L., 2008; Klanten R., Hubner M. Urban Interventions: Personal Projects in Public Places. Gestalten, 2010; Waclawek A. Graffiti and Street art. Thames & Hudson, 2011; Subway Art (Chalfant H. & Cooper M.); Spraycan Art (Chalfant H. & Prigoff J.).

М.В.Алина, Е.С.Донских

Содержание

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

<i>Н.Б. Маньковская</i> Слепые в ожидании Годо. Символистская эстетика Мориса Метерлинка.....	3
--	---

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

<i>В.В. Бычков</i> К метафизике эстетического опыта	33
<i>Н.А. Кормин</i> Эстетика и эпистемология	68
<i>О.В. Бычков</i> Миф, символ, художественная форма.....	97

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

<i>В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская</i> Событие эстетического путешествия	124
---	-----

МАТЕРИАЛЫ К ЛЕКСИКОНУ «ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА»

<i>М.В. Алина, Е.С. Донских</i> Стрит-арт	203
--	-----

Научное издание

Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.
Выпуск 7

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор *А.А. Гусева*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 26.06.14.

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

Усл. печ. л. 13,5. Уч.-изд. л. 11,2. Тираж 500 экз. Заказ № 14.

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. **Анашина, М.В. Философия эпохи Хань: Учебное пособие [Текст] / М.В. Анашина; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2013. – 101 с. ; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0249-2.**

Учебное пособие «Философия эпохи Хань» посвящено завершающему периоду древнекитайской философии, когда произошел синтез учения школ, существовавших в предшествующую эпоху Чжоу. В это время официальной идеологией в Китае становится конфуцианство в интерпретации Дун Чжуншу, Конфуций обожествляется, формируется Пятиканоние. Конфуцианство включает в себя идеи легизма, натурфилософии, отчасти даосизма. В даосизме все более отчетливо проявляются религиозные идеи.

В учебном пособии рассматриваются общие аспекты философии указанного периода, а также идеи отдельных, наиболее значимых философов. Пособие предназначено для студентов востоковедческих специальностей и всех интересующихся китайской философией.

2. **Биоэтика и гуманитарная экспертиза. Вып. 7 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. Ф.Г. Майленова. – М.: ИФРАН, 2013. – 245 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0246-1.**

Седьмой ежегодный выпуск сборника посвящен анализу актуальных аспектов истории и методологии гуманитарной экспертизы, также большое внимание уделяется проблемам биоэтики и виртуалистики. Этические вопросы, возникающие в пространстве применения био- и психотехнологий, традиционно в центре внимания авторов сборника.

Статьи, из которых составлен сборник, объединены общей идеей – идеей противоречия, попытки одновременно осмыслить и даже соединить изначально несоединимые вещи и понятия. Именно амбивалентность нашего бытия, восприятия и познания отразилась в большинстве теоретических статей, в которых авторы предлагают противоречивые, но отнюдь не взаимоисключающие, порой неожиданные, парадоксальные, но весьма жизнеспособные идеи.

3. **Визгин, В.П. Очерки истории французской мысли [Текст] / В.П. Визгин ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2013. – 133 с. ; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0239-3.**

Книга содержит статьи и выступления последних лет. Всех ее героев объединяет то, что они внесли свой особый вклад в экзистенциальное философствование, которое во Франции зарождалось и развивалось в тесном единстве с литературой. В книге демонстрируется актуальность экзистенциального стиля мысли и слова. Урок Руссо, которым она открывается, преломившись и обогатившись в творчестве таких фигур, как Шатобриан, Жермена де Сталь, Мен де Биран и другие, продолжается в уроках, извлекаемых из опыта Марселя.

4. **Динамика взаимодействия внутренних и внешних факторов и вектор развития российского общества [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. В.Н. Шевченко. – М.: ИФРАН, 2013. – 233 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0237-9.**

Монография посвящена философскому осмыслению влияния внешних факторов на выбор современной Россией стратегического вектора развития. В работе дается анализ целей информационной политики Запада в отношении России, показываются возможные последствия для России, следующие из теории «конца пространства», предлагается оригинальная версия понимания такого специфического явления как «русское чудо» и его роли в российской истории.

Монография предназначена для научной общественности, для всех, кого интересуют новые глобальные вызовы и угрозы России в XXI веке, оценка адекватности ответов на них со стороны российского общества и власти.

5. **История философии. № 19 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. А.В. Черняев. – М.: ИФРАН, 2014. – 285 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 1 000 экз. – ISSN 2074-5869.**

Данный выпуск журнала содержит статьи и публикации по истории русской мысли. Публикуемые исследования посвящены, в частности, концептуальным вопросам истории русской философии в широком проблемно-хронологическом диапазоне; рецепции русскими мыслителями идейных традиций древности (египетской и греко-римской); социокультурным и инфраструктурным аспектам истории русской философии; а также творчеству таких русских мыслителей, как Максим Грек, И.И.Лапшин, Н.О.Лосский, Б.Н.Чичерин и др. Предлагается новый взгляд на историю и перспективы полемики западников и славянофилов. Освещена панорама истолкований русскими философами начала XX в. феномена войны. Наряду с исследовательскими статьями, публикуются новые источники (фрагменты древнерусского перевода трактата Псевдо-Дионисия Ареопагита «О божественных именах» и фрагменты воспоминаний Г.Н.Трубецкого).

Издание адресовано специалистам, аспирантам, студентам и всем интересующимся историей русской философии.

6. **Куценко, Н.А. Философия, филология, теология в образовательной системе Российской империи XIX века [Текст] / Н.А. Куценко; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2013. – 138 с. ; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0254-6.**

В монографии, которая является продолжением исследований автора по истории академического образования в России, рассматриваются основные вопросы по его становлению и развитию. Сделан обобщённый анализ данного процесса, который начинается со времён Древней Руси, продолжается в Средние века и Новое время. Также затрагиваются вопросы преемственности отечественного гуманитарного и культурного наследия в новейшей российской истории. Представлены малоизвестные архивные материалы, содержащие ценные сведения о триединстве гуманитарного синтеза филологии, философии, теологии. Они приводятся на примере

произведений видных представителей отечественной академической философии Нового времени в лице Георгия Щербацкого, Феофана Затворника и анонимного автора.

7. **Лингвистика, коммуникация и история: семантический анализ [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред.: А.Ю. Антоновский, А.Л. Никифоров. – М.: ИФ РАН, 2013. – 183 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0248-5.**

Сборник посвящен анализу понятий *значение* и *смысл* в логической семантике, лингвистике, в теории коммуникации и в социальных науках. В своем наиболее узком и точном смысле эти понятия исследуются прежде всего в связи с языковыми выражениями, но авторам показалось уместным дополнить логико-лингвистическое понимание *значения* и *смысла* и рядом нелингвистических перспектив. Сборник дает достаточно полное представление о современных дискуссиях по поводу понятия значения и смысла, ведущихся как специальных областях, исследующих значение отдельных групп языковых выражений, так и вообще в социальной философии и в социальных науках.

8. **Малевич, Т.В. Теории мистического опыта: историография и перспективы [Текст] / Т.В. Малевич; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2014. – 175 с.; 20 см. – Библиогр.: с. 154–174. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0261-4.**

Исследования мистического опыта занимают одно из основных мест в современном западном религиоведении, провоцируя острую дискуссию о сущности мистических переживаний, возможности их концептуализации и правомерности оперирования категорией «мистический опыт» в научном дискурсе. В монографии проводится обзор концепций мистического опыта, выявляется их эвристический потенциал и демонстрируется динамика развития в XX–XXI вв.: от раннего эссенциализма (У.Стэйс и др.) и конструктивизма (С.Кац, Дж.Хик и др.) до психологического переннелизма (Р.Форман и др.) и альтернативных когнитивных подходов (Р.Стадстилл, Э.Тэйвз).

9. **Метавселенная, пространство, время [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. В.В. Казютинский. – М. : ИФРАН, 2013. – 141 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0238-6.**

В книге рассматриваются некоторые аспекты революционных изменений научной картины мира, обусловленные развитием современной космологии. Проанализированы философские, эпистемологические и онтологические основания концепции Метавселенной (Мультиверса), возникшие в неклассической физике и квантовой космологии. Обсуждаются парадоксальные для науки проблемы реальности принципиально ненаблюдаемых объектов. Затронуты споры вокруг понятия реальности в современной философии, физике и космологии. С разных позиций обосновывается статус математических структур, используемых современной космологией. Большое внимание уделено эпистемологическим проблемам самоорганизации пространства и времени в моделях Метавселенной, границам применимости современных смыслов этих понятий.

10. **Методология науки и дискурс-анализ [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. А.П. Огурицов. – М.: ИФ РАН, 2014. – 285 с.; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0256-0.**

Исследуются концепции и формы дискурса в истории мысли. Прослеживается основная линия в дискурс-анализе – дивергенция в трактовке дискурса. Альтернативной тенденцией является поиск единых эпистемологических оснований дискурс-анализа – текст, идеология, коммуникация, синергия. Показана неадекватность сужения поля исследований, его ограничения гуманитарным знанием и приложением методов лингвистического анализа текстов. С привлечением отечественной и зарубежной литературы сопоставляются методы герменевтики и дискурс-анализа, рассматриваются жанровые особенности философии, место логики в философии, важность предметного содержания для исследований дискурса, ценностные ориентиры ряда речей в судах.

Для историков философии и науки, филологов и всех интересующихся методами анализа рассуждений.

11. **Ориентиры... Вып. 9 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. Т.Б. Любимова. – М. : ИФ РАН, 2014. – 199 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISSN 2222-4351.**

9-й выпуск «Ориентиров...» посвящен исследованию разных аспектов идеологии. В нем рассматриваются процессы, происходящие или происходившие в нашей стране, например судьбы легитимности в постсоветский период, общие вопросы соотношения идеологии с властью и культурой, публичным и частным пространством; затрагиваются и исторические аспекты, такие как становление имперской идеологии в России, а также исследуется вопрос о значении традиции для современности, и в этой связи публикуются главы из книг Рене Генона «Общее введение в изучение индуизма», где обсуждается соотношение между метафизикой, религией, философией, моралью.

12. **Петрова, Е.В. Человек в информационной среде: социокультурный аспект [Текст] / Е.В. Петрова ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2014. – 137 с. ; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0257-7.**

Монография посвящена анализу социокультурного аспекта бытия человека в информационной среде. Этот аспект рассмотрен через призму проблемы адаптирования информации человеком. Проанализированы исторические корни современной информационной среды и их связь с доминирующим в тот или иной период способом хранения и передачи информации (устный, письменный, печатный, электронный). Информационная культура представлена как необходимое условие успешного бытия человека в информационном обществе, как часть процесса формирования глобального культурного поля человечества. Рассмотрены также изменения в образовательной сфере, связанные с развитием информационно-коммуникационных технологий.