

Boxoft Image To PDF Demo. Purchase from www.Boxoft.com
to remove the watermark

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ



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

ТРИ**а**лог plus



ПРОГРЕСС-ТРАДИЦИЯ
МОСКВА

ББК 87.8
УДК 18
Б 95

Автор идеи и названия проекта: *В.В. Бычков*

Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.
Б 95 Триалог plus. – М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 496 с., ил.

ISBN 978-5-89826-406-2

Книга является своеобразным продолжением и развитием монографии «Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства» (М.: Прогресс-Традиция, 2012), но одновременно совершенно самостоятельной, структурно и методологически отличной от нее работой. Наряду с дискуссией авторов по многим актуальным вопросам современной философии искусства, эстетики, культурологии в книгу включен обширный блок откликов известных исследователей-гуманитариев на большой «Триалог» (2012), многие из которых активно вступают в теоретическую дискуссию с авторами по тем или иным значимым для современной гуманитарной науки проблемам. В целом в небольшой по объему книге идет плодотворный разговор о проблемах изображения, выражения, символизации и симулякризации в искусстве, о границах его пострецептивной герменевтики, об эстетике как образе жизни. Анализируются некоторые концепции как современных теоретиков искусства (П. Вайбель), так и классиков (Н. Бердяев); обсуждаются яркие явления в искусстве последнего времени (М. Абрамович, М. Уэльбек, Я. Кунеллис, К. Болтански, С. Вальц). Много внимания уделено своеобразию символизма как художественного направления, анализируется дух символизма и его мифологические истоки на примерах живописи Гюстава Моро. Дан анализ научной деятельности одного из авторов книги в связи с его 70-летием.

УДК 18
ББК 87.8

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

ISBN 978-5-89826-406-2

© Авторы, 2013
© Орлова И.В., оформление, 2013
© Прогресс-Традиция, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

9 Предисловие

I. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ВЕЩИ. БЕСЕДА ДЛИННОЮ В ГОД

- 15 Эстетический опыт как образ жизни
- 19 Критический взгляд на одну из концептуальных тем эстетики Бердяева
- 28 Философия и искусство. Роль реципиента
- 37 Постимпрессионы по поводу выхода в свет «Триалого»
- 40 О фильме Никиты Михалкова «Утомленные солнцем-2»
- 46 Симулякризация как суть перформанса. Марина Абрамович
- 53 Изображение. Выражение. Символизация
- 59 Символ, символизация, художественный образ и их силовое поле
- 66 Дух символизма как неопишуемая сущность символистского искусства
- 75 Аура символизма в картине Гюстава Моро «Явление». Попытка дескрипции выразительных средств
- 80 О современной эстетике вскользь
- 83 Об очень личном в эстетическом контексте
- 87 О Петере Вайбеле и contemporary art
- 96 О Муре и духе символизма
- 97 Vita longa

- 103 «Как я читал Мишеля Уэльбека»
- 112 Метафизическая реальность и символизм в искусстве
- 122 Юбилейное турне по Европе

II. ХРАНИТЕЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОЧАГА

- 144 К 70-летию В.В. Бычкова

III. ПАРИЖСКИЙ ОТШЕЛЬНИК. МУЗЕЙ ГЮСТАВА МОРО

- 171 Музей как эзотерический переход
- 184 «Возвращение аргонатов»
- 192 «Мистический цветок» и религиозность Моро
- 199 «Юпитер и Семела»
- 207 «Бафомет» Пьера Клоссовски
- 213 «Юпитер и Семела». Продолжение
- 254 Осенний Моро

IV. МИФО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

- 277 Миф – символ – художественность
- 311 Миф в современных интерпретациях
- 345 Миф как теогонический процесс

V. ИСКУССТВО МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ И ХАРИБДОЙ. ОТКЛИКИ НА «ТРИАЛОГ»

- 379 «Триалог» как эстетической триллер
- 381 Между Сциллой и Харибдой
- 393 Плодоносящее древо культуры
- 399 Верность касталийскому духу
- 403 Драматургия «Триалога»
- 406 Живая энциклопедия современной культуры

- 408 Эстетический манифест XXI века
- 416 Поступок во имя спасения культуры
- 418 Возрождение культурной традиции
- 420 О признаках литературного апокалипсиса
- 422 Переписка из трех углов
- 435 Поле смыслового напряжения
- 437 Ars longa!
- 441 Книга-шар
- 443 Маска... я тебя знаю?
- 457 «Триалог» как новый литературный жанр
- 459 Приглашение к триалогу
- 461 Ситуация «отчасти», «между», «пост»
как залог «полноты бытия»
- 469 О подходах к определению искусства
- 474 Современное искусство и культура:
расширенный контекст
- 475 От триалога к «эстетической Касталии»,
к виртуальному полилогу
- 486 Триалог как инновационная форма
интерактивного философского дискурса



Федеральное государственное бюджетное учреждение
«Российская государственная библиотека»

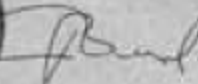
ДИПЛОМ

В номинации «Лучшая книга
в области гуманитарных наук»
XXI конкурса
Ассоциации книгоиздателей России
«Лучшие книги года»
награждается монография

**Диалог.
Живая эстетика и современная
философия искусства**
(авторы - В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская,
В.В. Иванов)

Издательство «Прогресс-Традиция»
(Москва, 2011)



 В.В. Федоров

Предисловие

Вышедшая в конце 2011 года книга «Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства» была с интересом и повышенным вниманием воспринята читательской аудиторией и профессиональной гуманитарной общественностью. Прошло заинтересованное и плодотворное обсуждение ее в «Дискуссионном клубе» ВГИКа, основные выступления которого в сокращенном виде были опубликованы в научном журнале «Вестник ВГИК» (№ 12–13, май–июнь 2012, с. 233–247). Между тем участники обсуждения так вдохновились книгой и самим ходом дискуссии, что в течение последующих двух месяцев прислали авторам развернутые тексты своих выступлений, которые уже больше походили на научные рецензии. Набралось более 20 таких текстов объемом, превышающим 6 а.л. А летом пришло приятное известие из Петербурга: книга победила в конкурсе Ассоциации книгоиздателей России «Лучшие книги года» в номинации «Лучшая книга в области гуманитарных наук» с вручением диплома и статуэтки первопечатника Ивана Федорова. Во Владимире прошла научная конференция, посвященная «Триалогу», ее материалы появились в Интернете.

Авторы монографии между тем активно продолжают свои эпистолярные беседы по актуальным вопросам искусства, культуры, философии.

Позитивно-активная реакция интеллектуального сообщества на выход книги показала, что она, возможно, является определенной вехой в нашей гуманитарной науке, что побудило авторов задуматься над тем, чтобы не дать этому позитивному импульсу угаснуть и найти возможность опубликования наиболее значимых отзывов и рецензий на книгу в пространстве самого проекта «Триалог», продемонстрировать приобщенность их авторов к этому пространству. Тем более что такой опыт у нас уже

есть – в «Триалоге» были опубликованы два отклика на выход из печати Первого разговора.

Между тем в процессе уже достаточно традиционной научной переписки авторов в их почтовых ящиках возникло несколько материалов, которые выходят и по объему, и по характеру за жанровые рамки собственно триаложных писем, имеют как бы самостоятельный характер в общем контексте проекта «Триалог». Первый материал – это инициированный Н.Б. Маньковской перформанс-диалог с В.В. Бычковым, приуроченный к его 70-летию – «Эстетический взгляд на вещи. Беседа длиною в год», которая действительно длилась, понятно, с перерывами, на протяжении юбилейного года и была посвящена самым актуальным явлениям в культуре, искусстве, эстетике этого периода. Беседа записывалась на диктофон, и на регулярную расшифровку ее не было времени. Так что она не отправлялась в течение всего года третьему собеседнику, но была послана только после ее завершения и расшифровки. Параллельно шли беседы всех трех участников в обычном триаложном формате. Тем временем В.В. Иванов тоже не скучал в моменты диалога его собеседников между собой, но в рамках общего разговора о символизации в искусстве настолько вдохновился музеем известного символиста Гюстава Моро в Париже, что превратил несколько своих писем фактически в монографические статьи о Моро.

И диалог **Н.Б.** с **В.В.**, и эти письма **Вл.Вл.** развивают и продолжают темы, намеченные в Пятом разговоре Триалога, но не получившие там своего развития. Поэтому публикация их, как и блока откликов и рецензий, является естественным и логическим продолжением опубликованного Триалога, приложением к нему, развитием его, своего рода рекламно-разъяснительной акцией. Отсюда – ТРИАЛОГ plus.

I. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ВЕЩИ. БЕСЕДА ДЛИННОЮ В ГОД





В. Бычков, Н. Маньковская (01.11.11–16.10.12)

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ВЕЩИ. БЕСЕДА ДЛИННОЮ В ГОД

01.11.11 (ИФ РАН. Сектор эстетики)

Н. Маньковская: Виктор Васильевич, Вы вступили в 70-й год Вашей жизни, год в какой-то мере итоговый. Понятно, что все даты человеческой жизни – определенная условность, и тем не менее в числах есть какой-то сокровенный смысл, поэтому мы и отмечаем юбилеи, некие рубежи творческой деятельности и т. п. Хорошо зная Вас, я не думаю, что Вы придаете какой-то особый смысл юбилейным и любым другим датам, однако у меня появилась идея все-таки воспользоваться этой цифрой для вовлечения Вас в некий профессиональный разговор, окрашенный личными тонами и ретроспективными ассоциациями. При этом провести его не одноразово подобно нашим беседам, включенным в уже вышедший из печати большой том «Триалога», но воспринять его как некий перманентный словесный перформанс, длящийся на протяжении всего юбилейного года. Осмыслить как особое диалогическое событие, посвященное Вашему научному творчеству и эстетическому опыту. Конечно, подобным феноменом уже является наш Триалог, длящийся седьмой год между тремя участниками. Возможно, и этот наш разговор, если он состоится, войдет когда-то в очередной том Триалога, однако мне хотелось бы провести его в несколько ином, может быть, более личностном и внутренне заостренном на Вашем сокровенном опыте аспекте, чем наши прежние разговоры. Что Вы на это скажете?

В. Бычков: Что сказать? Предложение достаточно неожиданное. Я действительно не придаю особого значения юбилейным датам. Да и до даты-то этой еще надо жить почти целый год. С другой стороны, я (как, собственно, и все участни-

ки Триалога) уже втянулся в наши эпистолярные беседы, где все участники имеют большую свободу, чем в личных беседах тет-а-тет и ответах на конкретно заданные здесь и сейчас вопросы. Я, как Вы знаете, всегда рад обсудить с Вами те или иные темы из бескрайнего эстетического пространства. Однако давать обещание обсуждать их достаточно регулярно в течение года я бы воздержался. Сие представляется мне несколько утопическим прожектом. Тем более что множество эстетических тем, проблем, вопросов за прошедшие 6 лет мы достаточно подробно и плодотворно, по-моему, обсудили в наших триаложных письмах. Или у Вас уже есть какой-то готовый план для такой беседы и большой перечень сюжетов, о которых мы еще не говорили?

Н.М.: Конкретного плана и оцифрованного перечня проблем у меня, конечно, нет, но они возникают почти ежедневно. И в связи с моими лекциями по эстетике во ВГИКе (иногда студенты задают крайне интересные вопросы, которые касаются не только тем моих лекций, но и многих моментов из Вашего фундаментального учебника «Эстетика», эстетических проблем в целом), и в связи с нашим личным (моим и Вашим) эстетическим опытом в театре, кино, на современных выставках, в музеях и на памятниках искусства, активно посещаемых нами и здесь в Москве, и во многих странах, куда сейчас удастся достаточно регулярно выезжать. Хочется оперативно поделиться своими впечатлениями, узнать Ваши мнения и т. п. Вот Вы только в этом году имели счастье посетить и уникальные индийские памятники, и объехать художественные музеи и выставки почти половины Европы; я тоже многое повидала в последние месяцы, а обменяться впечатлениями обо всем этом нам пока так и не удалось из-за постоянной занятости. Так, может быть, выделим пару часов в неделю для таких бесед?

В.Б.: На эти аргументы мне остается только ответить: давайте попробуем и это. Надеюсь, не в ущерб нашим эпистолярным беседам, ибо наш друг Вл. Вл. тоже всегда готов включиться

в подобные разговоры. Посмотрим, что из этого получится. Кто кого начнет пытаться?

Н.М.: Ну, В.В., мы же с Вами не садо-мазо... Не «пытать», а радовать друг друга новыми нюансами и аспектами из сферы эстетического опыта.

Раз уж я затеяла этот разговор, то попробую его и продолжить. Тем более что сейчас он, может быть, как нельзя более кстати. Только что завершилось 4-я Московское биеннале современного искусства. Мы побывали на многих его площадках, есть в Москве и другие художественные выставки. Эта осень, как никогда, богата на события в сфере современного искусства особенно, хотя есть и некоторые интересные ретроспективы из искусства прошлого. Да и впечатления от Вашего летнего турне хотелось бы тоже услышать. Первый же мой вопрос можно сформулировать так: как все это видится Вам с высоты семидесятого года жизни и более чем сорокалетнего научно-творческого опыта? В каком свете?

В.Б.: С высоты, так с высоты. Только не пеняйте мне потом, что с этой «высоты» я уже все вижу совсем не так, как положено.

Н.Б.: Да кем положено-то? И куда?

Мне важно знать, как Вами «положено», хотя и знаем уже по многим Вашим трудам, что фундаментально. И все же, поконкретнее – *это* интересно.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК ОБРАЗ ЖИЗНИ

В.Б.: Извольте.

Правда, я хотел бы начать не с биеннале, и не с современного искусства, а с каких-то вдруг возникающих ассоциаций на основе моего недавнего общения в основном с высоким искусством Культуры, начиная с действительно уникальных памятников, Аджанты и Эллары (ил. 1. – 6.), и кончая классикой

крупнейших европейских художественных музеев (Вены, Мюнхена, Базеля, Равенны, Флоренции), которые удалось этим летом посетить. Нет, я не буду долго и нудно описывать, что я там видел и какой восторг многое из этого в который уже раз вызывает у эстетически ориентированного субъекта. Вы и сами регулярно посещаете эти и им подобные музеи и памятники. И Вам хорошо знаком такой опыт.

Я вот о чем. Предаваясь эстетическому созерцанию в тиши (относительной, конечно, из-за толп туристов, но я научился от них абстрагироваться; концентрироваться на воспринимаемом произведении) художественных музеев, я вдруг совершенно ясно и отчетливо осознал, что уже с ранней юности испытывал какую-то глубинную тоску (точнее, наверное, томление) по трансцендентному, непостижаемому. Интуитивно стремился к нему, не зная еще его обозначения и пространств локализации, если так можно образно выразиться. Однако везде, где я ощущал, как теперь понимаю, следы трансцендентного, прозревал знаки и символы, указывающие на него, душа моя радостно трепетала, ликовала, испытывала блаженство. С замиранием сердца, в каких-то сокровенных глубинах я знал: вот Оно! Контакт! И от этого жизнь моя наполнялась не выразимыми словами Смыслом, Содержанием, Полнотой.

Прежде всего и сильнее всего это ощущение приходило на вершинах эстетического опыта – при восприятии некоторых произведений живописи, древнерусской иконописи и архитектуры, при прослушивании музыки Баха, созерцании прекрасных природных пейзажей.

Я искал словесного осмысления этого опыта, мне хотелось знать, что же это такое, с чем его едят, и не находил. Именно поэтому и за этим, как я давно уже понял, я вполне осознанно пришел в эстетику. И сегодня (с высоты...) считаю этот выбор правильным, удачным и даже счастливым. Это великий дар судьбы! Существенно, что шел я в эстетику для того, чтобы понять и осмыслить, описать и истолковать, т. е., прежде всего как в науку,

а обрел здесь значительно большее – *сам эстетический опыт как образ жизни*. Именно в этом – счастье!

Н.М.: Между тем и в эстетике-науке Вы, скромно говоря, немало сделали. Сегодня Вы – признанный лидер в этой сфере, Ваши книги уже стали классикой современной эстетики.

В.Б.: Если это и так, то только потому, что я достаточно давно интуитивно осознал: что-либо путное понять и написать в сфере эстетического можно, только пропуская эту сферу через себя, живя искусством, творчеством и созерцанием, понимая эстетику как результат особого образа жизни, как сам этот образ жизни. И Вы это знаете не хуже меня, реализуя свою жизнь, как жизнь эстетического субъекта по преимуществу. Не так ли?

Н.М.: Да, с этим нельзя не согласиться, и мы, кажется, уже не раз в той или иной форме обсуждали это и пришли к однозначному выводу.

В.Б.: С особой остротой я ощущаю это каждый раз, когда имею возможность и время общаться в концентрированном виде с шедеврами высокого искусства. Именно в таком состоянии возвышенной эйфории и реального переживания полноты бытия я и находился какое-то время этим летом, перемещаясь из одного художественного музея Европы в другой, а в январе – осматривая памятники буддийского (отчасти индуистского) искусства в Аджанте и Эллоре.

Метафизическая жажда трансцендентного, непостижимого удовлетворяется в эстетическом опыте подобного рода, т. е. на высших его ступенях, полностью. Именно в связи с этим вспомнилось вдруг, что этой жаждой я был томим с юности, не зная точно, что это такое, и редко получая полное удовлетворение. Во-первых, потому, что не знал точно, где обрести такое удовлетворение – в советской Москве, как Вам известно, не так просто было найти доступ к высокому искусству, хотя и возможно. Главное же, вероятно, заключалось в недостаточной развитости моего эстетического вкуса. Эрмитаж ведь со своими цен-

ностями был всегда, также и Пушкинский музей, Третьяковка, а затем открылся и музей Рублева. Большой театр и консерватория тоже были и в советский период с неплохим классическим репертуаром. Однако данный эстетический субъект тогда не был еще готов воспринять эстетическое качество высокого искусства в должной мере, во всей глубине. Во многом это было следствием и отсутствия правильного руководства в этой сфере. В детстве и юности я не получил, к сожалению, необходимого художественно-эстетического воспитания и образования и должен был сам вслепую отыскивать вход в эту сферу. Что существенно удлинило путь моих исканий, но и имело, с другой стороны, свои преимущества. Меня никто не натаскивал на сферу высокого искусства и подлинной Культуры. Путь в нее я отыскал сам в процессе личных исканий и заблуждений. Тем глубже и сильнее была каждый раз радость от обретения и открытия подлинных художественных и духовных ценностей. Самостоятельного открытия! Понятно, что я жадно стремился к ним, много читал, слушал, впитывал, но прямого и авторитетного наставника в этой сфере никогда не было. Все прочитанное, увиденное, услышанное проходило какую-то удивительную обработку в сферах моего сознания и интуитивного опыта, и на этой основе формировался мой вкус, мои убеждения, представления. Мое мировоззрение. И даже то, что официальное высшее образование у меня техническое, а не гуманитарное, я сейчас почитаю за благо. Институтское изучение естественных, математических, технических наук существенно расширило мой кругозор, а факультативное, но сознательно целенаправленное и никем не цензурируемое и не дозируемое одновременное самостоятельное изучение гуманитарных дисциплин и особенно искусства, общение с искусством вывело меня, как мне представляется сегодня, в сферу подлинной духовности и высокого эстетического опыта. И я сегодня не уверен, достиг бы я этого, окунувшись сразу после школы в университетскую гуманитаристику.

А относительно собственно эстетического опыта сегодня я знаю однозначно, и для Вас это тоже не секрет: только длительное и целенаправленное общение с художественной классикой и другими эстетическими объектами, именно *эстетически ориентированное общение* развивает эстетический вкус и позволяет достичь каких-то высоких уровней эстетического опыта. И сегодня я хорошо ощущаю, что верхнего предела здесь нет.

Н.М.: Я побудила Вас к разговору, а теперь, что же, должна постоянно соглашаться с Вами и петь Вам дифирамбы? Да ведь и я именно так все понимаю и ощущаю, за исключением акцента на трансцендентности. Для эстетики все это, по-моему, очевидно. Во всяком случае, если он изучал в свое время хрестоматийные для нас, но не всегда и далеко не всеми правильно понимаемые источники – хотя бы Канта, Шеллинга, романтиков, символистов.

КРИТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ОДНУ ИЗ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ТЕМ ЭСТЕТИКИ БЕРДЯЕВА

В.Б.: Для некоторых эстетиков, может быть, и очевидно, но, уверяю Вас, для очень немногих. Более того, даже весьма крупные мыслители (а собственно профессионалов-то эстетиков до середины прошлого столетия просто не существовало) недавнего прошлого, по-моему, просто не понимали того, что нам сегодня представляется азбучными истинами в эстетике. В данном случае я имею в виду хотя бы того же глубоко уважаемого и почитаемого мною Николая Бердяева. Привожу его как пример только потому, что мы совсем недавно обсуждали на секторе хорошую диссертацию моего подопечного на тему концепции трагедии творчества у Бердяева. Это непростая проблема. Вы знаете, я тоже уделил ей внимание, возможно, недостаточное, в моей «Русской теургической эстетике». Однако сейчас она видится мне (после довольно не критичного отношения к ней моего соискателя) в несколько ином свете.

Вы помните, что суть концепции Бердяева сводится к тому, что художнику якобы предписано высочайшее задание – быть теургом, т. е. совместно с Богом продолжить творение мира, участвовать своим талантом в преображении нынешнего несовершенного и безобразного мира в «новое небо и новую землю» по эстетическим законам красоты и совершенства. Художники же нашего мира творят по этим законам только произведения искусства и культуру, т. е. не выполняют и не могут пока выполнить данного им высокого задания. В этом Бердяев и видел главную трагедию художественного творчества (наряду с рядом других трагических моментов, например, неполной реализацией в материальном произведении замысла художника и т. п.).

В отличие от Бердяева, я на метафизическом уровне не ощущаю никакой трагедии творчества. Напротив, я убежден, что именно на вершине эстетического опыта, в подлинных шедеврах искусства Культуры человек достигает полноты бытия, Контакта с Универсумом. О какой же трагедии творчества в метафизическом плане может идти речь? И никакой другой задачи, кроме создания высокохудожественного произведения, приводящего и самого художника, и реципиента к переживанию полноты бытия, перед художником никто не ставил. Да и эту-то задачу перед ним тоже никто не ставил. Ему просто дан дар реализовать ее, он с детства ощущает в себе этот дар, и когда ему удастся в полной мере актуализовать его, он и чувствует себя счастливым. Это же переживают и эстетически одаренные реципиенты его произведения.

Н.М.: Как известно, многие выдающиеся художники, и особенно гениальные, часто на протяжении всей своей творческой жизни бывают не удовлетворены своим творчеством, собой; нередко уничтожают свои произведения, впадают в депрессию, а то и кончают жизнь самоубийством. Это ли не трагедия творчества?

В.Б.: Бердяев говорит и об этой трагедии тоже, но это совсем иная трагедия, не та, из которой он видит выход в те-

ургии. Трагедия, о которой говорите Вы, действительно реальная трагедия, или скорее драма, между тем замыслом, который где-то в подсознании, во внутреннем человеке, или, как его называет Бердяев, в трансцендентальном человеке, клубится в каких-то манящих, влекущих, но неопределенных формах, адекватно выразить которые в материи искусства художнику очень часто не удается. Однако ни один из художников в многотысячелетней истории искусства, по-моему, ни разу не осознал, что этот замысел относится не к созданию произведения искусства как материализованной части Культуры, а к преобразению самой жизни человеческой, пересозданию ее по художественным законам. За исключением, пожалуй, конструктивистов, которые действительно, как Вы знаете, пошли в жизнь и создали то, что теперь называется дизайном, т. е. начали сознательно по эстетическим законам организовывать среду обитания человека.

Однако и дизайн – это совершенно не то, о чем мечтал Бердяев и некоторые русские символисты начала XX века. Их мечты о теургическом творчестве распространялись значительно дальше организации среды обитания, но касались преобразования прежде всего самого менталитета человека, его нравственности, психики, а отсюда и всей системы социальных отношений; да и самого телесного состава человека, естественно. Его внутреннего и внешнего облика, а на этой основе и всей социальной и духовно-культурной жизни. В свое время к совершенствованию духовно-телесного облика человека стремились в теории и на практике средневековые монахи, подвизаясь в аскетических практиках. И единицам, судя по агиографии, это удавалось. Однако у Бердяева и теоретиков теургии речь идет о принципиальном преобразении жизни всего человечества в целом. Грандиозная задача, прекрасная мечта, но утопическая.

Н.М.: Между тем наряду с этой утопией или внутри нее Бердяев все-таки немало дал и для философии, и для эстетики.

Вы сами писали об этом в «Русской теургической эстетике». Чего стоит только его отнюдь, по-моему, не утопическая теория творчества, выдвигающая творчество на уровень главной характеристики человека как *homo sapiens*. Да и собственно искусство как явление культуры он тоже не зачеркивал полностью. Можно вспомнить немало его глубоких суждений о многих представителях высокого искусства и литературы, вплоть до Пикассо.

В.Б.: Это так. Более того, несомненная заслуга Бердяева как мыслителя состоит и в том, что он четко сформулировал смысл и содержание теургии как эстетического принципа и поставил эту задачу перед будущим человечеством, хорошо сознавая, что уже сегодня человечество в целом, а не только культура находится на грани какой-то глобальной катастрофы: или полного уничтожения, или перехода в состояние первобытного варварства («нового средневековья»), за которым возможно в далеком будущем теургическое возрождение и преображение. К этому можно еще вернуться, если Вас заинтересует эта тема.

Здесь я хотел бы только отметить, раз уж у нас появился повод поговорить о концепции Бердяева, что я вижу трагедию его самого как мыслителя в том, что, совершенно справедливо усмотрев в искусстве высшую ступень человеческого творчества, он не осознал до конца значимости в реальной (здесь и сейчас) человеческой жизни эстетического опыта, его сущностной глубины. Он пытался свести этот опыт к религиозному, не ощущая, что в метафизическом плане на уровне земного существования такой опыт не менее, если не более, значим для человека, чем религиозный. И сегодня это еще более очевидно, чем столетие назад. Другой вопрос, что деактуализация религиозного опыта, свершившаяся в XX веке, привела к упадку и примитивизации и эстетического опыта. Эта моя гипотеза Вам, как и всем читавшим мои работы, известна, не будем здесь к ней возвращаться.

Чтобы завершить разговор о Бердяеве, который позволил нам вспомнить некоторые фундаментальные вопросы филосо-

фии искусства и эстетики, я хотел бы отметить еще один, на мой взгляд, существенный просчет в его эстетической теории, избежав которого он, возможно, увидел бы ситуацию в художественном творчестве не столь уж безысходной.

Хорошо зная и ощущая на собственном опыте «трансцендентального человека» в творце, Бердяев почему-то не видел его в реципиенте. Между тем окончательный результат художественного творчества в не меньшей мере зависит и от него. Для полноценного эстетического акта (равно завершения творческого процесса в искусстве) существенна не столько очевидная завершенность (или видимое, визуально воспринимаемое «совершенство») произведения, сколько содержащееся в нем *НЕЧТО*, которое может активизировать деятельность, притом деятельность *творческую* (!), «трансцендентального человека» в реципиенте, т. е. запустить процесс бытия художественного символа во всей его субъект-объект-субъектной полноте. В этом плане показательны многие незавершенные скульптуры Микеланджело, которые я опять имел счастье посмотреть летом во Флоренции (ил. 25–26). Они сейчас производят, например, на меня более сильное в эстетическом плане воздействие, чем его полностью завершенные гениальные вещи. Тот же Давид в Академии изящных искусств или «Пьета» из собора Св. Петра в Риме (ил. 24).

Н.М.: Это все очень серьезно и требует вдумчивого осмысления. Возможно, мы еще вернемся к этим проблемам позже, но чтобы завершить все-таки разговор о крайне интересной личности Бердяева и его теории трагедии творчества, я хотела бы напомнить, что он хорошо видел обострение этой трагедии в современном мире, в его искусстве. Если я не ошибаюсь, он ведь и творчество Пикассо высоко оценивал именно за то, что тот хорошо выразил процесс разрушения культуры, искусства, собственно трагедию творчества. Не так ли?

В.Б.: И так, и не совсем. Как человек консервативный в эстетической сфере, Бердяев не считал искусство Пикассо

(а к моменту написания своей статьи о нем он знал только его ранние и кубистические работы) каким-то высоким художественным достижением. В его кубизме (ил. 75), разрушающем формы видимого мира, он усмотрел про-**ви**дение грядущего разрушения самого материального мира, его развеществление, и считал, что Пикассо своим искусством приближает это развеществление *реально*. Собственно, его теория теургии как типа художественного творчества будущего и предполагала первой ступенью разрушение материального мира и переход всего человечества в мир духовный, как бы на иной план бытия, используя лексику эзотериков. Там-то и должно совершиться собственно теургическое искусство созидания нового мира по эстетическим законам.

Поэтому в художественном нигилизме (который сегодня, кстати, мы не ощущаем) Пикассо он видел не новый шаг в земном искусстве, не художественное выражение трагедии творчества, но начало разрушения материального мира для последующего преображения его в мир духовный. Возможно, Бердяев обладал тем **ви**дением будущего мира, которым я, например, не обладаю. Будущее скрыто от меня достаточно мрачной и плотной завесой неопределенности. Поэтому я говорю только о том искусстве и эстетическом опыте, которые доступны моему пониманию и моему жизненному опыту сегодня, здесь и сейчас. В нашем грешном земном мире, который в целом представляется мне удивительно прекрасным, несмотря на множество конкретных его язв, трагических и конфликтных аспектов.

Н.М.: А как же Ваш Апокалипсис, Ваша *последняя* Книга Культуры? Там ведь рисуется иная картина, и притом не такая уж прекрасная и радужная, да и не столько нынешняя, сколько предчувствие грядущего?

В.Б.: Ну, в той Книге и о той Книге я уже много и, может быть, слишком много сказал. В том числе и в нашем Триалоге. Оставим эту тему.

Просто сегодня я, да уже и не только я один, понимаю, что *посткультура* пошла иным путем, чем *Культура*. И в частности, она практически отказалась (и не могла не отказаться) от эстетического опыта в своих арт-практиках. В этом я вижу глобальную трагедию творчества, реального чисто человеческого творчества в сфере искусства. Это, однако, сугубо эмпирический уровень творчества. Именно к нему, да притом конкретного исторического этапа (современного прежде всего, т. е. последнего столетия), я отнес бы многие рассуждения Бердяева о «трагедии творчества». Я ее вижу здесь и сейчас. На метафизическом же уровне ее нет и быть не может. К этому уровню вообще неправомерно относить понятие *трагедии* – чисто и исключительно человеческое, слишком человеческое понятие. Эстетический опыт человечества, нашедший оптимальное выражение в шедеврах мирового искусства, – реальное подтверждение этому.

Конечно, для определенной категории гениальных, эстетически особо чутких творцов существует проблема реально ощущаемой ими невозможности полной реализации своего творческого замысла (цветаевское «Да разве я то говорю, что знала, пока не раскрыла рта?..»). Однако это по существу проблема только художника. Какую бы неудовлетворенность своим произведением он ни ощущал внутри себя, сам воспринимая его уже как нечто внешнее и сравнивая с чем-то совершенно неопределенным, но значительным внутри себя, реципиенту по крупному счету до этого нет дела, если художнику удалось создать объективно высокое произведение искусства. Он может и не знать о неудовлетворенности художника своим произведением и, как правило, не знает. А процесс творчества находит свое полное и окончательное завершение именно в нем, реципиенте, как я уже сказал об этом ранее.

Для него важен и значим только продукт объективации художника – вот это конкретное, находящееся в поле его эстетического (!) восприятия произведение. Что именно оно даст

(или не даст) ему – это и есть конечный результат творческого процесса в искусстве. И большинство художников, мастеров искусства знают об этом или ощущают какими-то глубинными интуициями. Поэтому, даже переживая в глубинах души внутреннюю неудовлетворенность своим произведением, они чаще всего отпускают его из своей мастерской в дальнейшее плавание – на суд реципиентов, ибо другой частью души если не понимают, то чувствуют, что им все-таки удалось создать что-то такое, что может быть полезным для трансцендентального (раз уж мы витаем здесь в бердяевском пространстве) человека потенциального реципиента. Надеются на это, и именно эта надежда является одним из стимулов их творчества даже при постоянной неудовлетворенности его результатами. Здесь перед нами какая-то глубинная антиномия художника как творческой личности, но не трагедия: он и не удовлетворен результатом своей деятельности и, как правило, знает (или страстно надеется), что этот результат тем не менее будет значим для реципиента, необходим ему.

Здесь-то и заключается разрешение во многом надуманной Бердяевым трагедии художественного творчества. Ее нет даже и для очень взыскательного художника. В нем всегда живут противонаправленные чувства: с одной стороны, он вроде бы ощущает, что сказал не совсем то, что хотел сказать, пока «не раскрыл рта», меньше и слабее того, что вроде бы хотел и мог, а с другой – он надеется, что все-таки сказал достаточно для того, чтобы умный реципиент понял, что он хотел сказать. И реципиент, как правило, *понимает*. Однако (и в этом один из удивительных законов художественного творчества, искусства в целом!) *понимает*, как правило, совсем не то, **что** хотел сказать художник, ибо по крупному счету и сам художник не знает, **что** он хотел *точно* сказать своим произведением. Он знает лишь, что хотел сказать что-то **значительное**. И если реципиент ощутил, пережил, что произведением сказано **нечто** значительное, цен-

ное для него, то оно полностью состоялось, процесс творчества свершился и никакой метафизической трагедии творчества нет. В этом-то и заключается метафизическая сущность и сила подлинного высокого искусства, его назначение, великий метафизический смысл творчества. И никакого иного назначения у него нет. Так что я с высоты сегодняшнего (а вообще-то это знали многие уже давным-давно; вспомним того же Шеллинга и романтиков) понимания искусства могу сказать, что глубоко уважаемый мною мыслитель в своем понимании трагедии художественного творчества на метафизическом уровне ошибся. Ее нет! Существуют лишь драмы конкретной творческой личности.

Н.М.: С этим я как профессиональный эстетик, человек, постоянно живущий в мире искусства, совершенно согласна. А вот относительно современного состояния в сфере художественного творчества, немалый фрагмент которого мы имели возможность увидеть сейчас и в Москве на прошедшем биеннале, и видим в поездках по Европе, имеет смысл, пожалуй, поговорить подробнее. Возможно, применительно к нему какие-то суждения Бердяева и могут оказаться адекватными, хотя он о подобном повороте дел в искусстве даже не мог и догадаться.

В.Б.: Я бы уже оставил тень великого мыслителя в покое. А что касается современных арт-практик, то каждая встреча с ними заставляет меня задуматься.

Н.Б.: Несмотря на то что Вы уже многое сказали о них в «Апокалипсисе» и в «Эстетической ауре бытия»?

В.Б.: Несмотря. Хотя, что значит многое? Там я показал глобальную тенденцию движения современной *пост*-культуры с ее основными направлениями и арт-практиками. И сегодня, на мой взгляд, эта тенденция новыми явлениями в арт-производстве только подтверждается. Однако каждое достаточно крупное явление и даже конкретная акция известных деятелей contemporary art дает новую пищу для размышлений и даже каких-то новых выводов или постановки проблем в эстетической сфере.

Нынешнее московское биеннале при всей в целом скудости и даже убогости и ее концепции (великий, но оказалось – голый, король и маг современного кураторства Петер Вайбель!?), и представленных произведений дает все-таки мне некоторые импульсы для креативных размышлений. В частности, можно задуматься о смысле, сущности и эстетической значимости перформанса как вида современной арт-деятельности. Этому очень способствуют ретроспективы и реперформансы Марины Абрамович и Ребекки Хорн, с которыми мы имели возможность познакомиться в рамках биеннале, хотя и в видеозаписях. По-своему интересна и огромная инсталляция Кунеллиса в шоколадном цехе бывшего «Красного Октября».

ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО. РОЛЬ РЕЦИПИЕНТА

11.11.11

Н.М.: Нам не удалось в прошлый раз подробно поговорить об очень интересной теме перформансов, представительную ретроспективу которых в видеозаписях мы видели в рамках московского биеннале. Надеюсь, мы еще вернемся к ней несколько позже. Однако сегодня мне хотелось бы побеседовать на другую тему, которая тоже, как и все, о чем мы здесь говорим, нас волнует. Вчера стало известно, что у нас в Институте вскоре готовится круглый стол на тему «Философия и искусство». Понятно, что нас он не минует, и, предваряя его, я хотела бы спросить Вас, может ли быть продуктивной такая дискуссия вообще и что Вы лично могли бы сказать на эту тему.

В.Б.: Большого энтузиазма подобные круглые столы у меня вообще-то не вызывают. Обычная говорильня для галочки, мало что дающая творческому сознанию. Да и тема-то еще с советских времен навязшая в зубах. Это из того же ряда, что «Искусство и наука», «Искусство и религия», «Овощи и фрукты»,

«Кисель и капуста» и т. п. Коль скоро этот стол будет проходить в нашем институте, да еще в рабочее время, да еще с шампанским, то, возможно, что-то сказать и придется, но ведь это все известные вещи. Ничего нового ни об искусстве, ни о философии не скажешь. Уже столько наговорили все, кому не лень.

Н.М.: Это понятно, но все-таки, если поставить вопрос об их взаимоотношениях в культуре, об их характерных чертах, о сферах их пересечения – неужели Вам не удастся сказать что-то новое, свое?

В.Б.: Не думаю, что найду. Что мог сказать, я уже изложил в своих работах.

Н.М.: Да, но там в основном только об искусстве, сферах художественного и эстетического опыта. А искусство и философия?

В.Б.: Кратко и афористично можно сказать так: искусство – это своего рода философия, а философия – это своего рода искусство.

Н.М.: Это мне уже нравится. А если поподробнее развернуть эту формулу?

В.Б.: Для этого надо писать целый доклад, на что ни у меня, ни у Вас сейчас нет времени. Подоспела пора всевозможных годовых отчетов. И надо заниматься этим нужным и полезным делом, а не свободным парением в духовных сферах и риторических витийствах о философии и искусстве.

Тем не менее пару слов сказать можно, раз уж Вы на этом настаиваете, а у нас есть время для краткой беседы.

Искусство и философия наряду с религией относятся к высшим формам духовной жизни человека, целью которой является выход его за пределы эмпирии, эмпирического, объективированного, как сказал бы Бердяев, бытия; или проще – за пределы обыденной жизни, земного существования.

Искусство, как и философия, – это особый способ и образ жизни человека, особый и совершенно уникальный опыт, большая часть которого вершится в духовной сфере. У философии –

исключительно в духовной сфере, у искусства, как, кстати, и у религии, – в духовно-материальной.

Опыт искусства (а шире – весь эстетический опыт), философский опыт и опыт религиозный составляют сущность того, что я называю Культурой с прописной буквы, Культурой внутри культуры, ценностным ядром культуры, и все они имеют *анагогический* характер. Главный смысл, сущность и основная цель этих трех опытов – возведение человека к высшим духовным уровням бытия, к духовному обогащению (окоормлению, сказали бы Отцы Церкви), к достижению всеобъемлющей гармонии человека с самим собой, с Универсумом, с Богом для людей верующих путем организации особого образа жизни.

Н.М.: Однако, согласно Вашей теории, это ведь не что иное, как эстетический опыт. Не так ли?

В.Б.: В сущности именно так. Эстетический опыт в его высших проявлениях. Другой вопрос, что в искусстве он реализуется в наиболее полной мере, религия активно использует его в своих целях, а о. Павел Флоренский, как Вы знаете, мудро прозрел его в высшей форме религиозного опыта – в аскетическом подвижничестве монахов, полагая аскетику именно *эстетикой* в самом ее прямом и глубоком понимании. Для сборника аскетических текстов «Филокалия» он считал наиболее адекватным переводом «Красотолюбие», а не «Добротолюбие», как в России обычно переводили. И философия в своих высших проявлениях завершается эстетической радостью мыслителя от уникальной игры смыслами, игры своей мысли, когда она достигает действительно высшего уровня духовности и приводит мыслителя к гармонии с Универсумом, что случается, естественно, не часто. Как собственно и в религиозном, и в художественном опытах. Все это по крупному счету – Игра в бисер, в смысле Гессе.

Н.М.: Да, но мы обычно понимаем под философией все-таки некую научную дисциплину, по штату которой и мы с Вами причислены к разряду докторов и профессоров философии.

В.Б.: В данном случае я говорю не об эмпирических уровнях философии, религии и искусства, которые имеют место, и о них, пожалуй, почти все сказано, но о метафизическом уровне. О том идеальном пределе, к которому все эти способы жизни человеческой устремлены и которого в эмпирической действительности они, как правило, не достигают или достигают достаточно редко. Искусство, которое является квинтэссенцией эстетического опыта, в этом плане находится, по-моему, в наиболее выигрышном положении. Именно на метафизическом плане я и могу сказать, что философия, искусство и религия равны и даже тождественны друг другу, ибо высшая цель у них одна – постижение Универсума, приобщение к нему, гармонизация с ним. При этом формы и пути движения к этой цели на эмпирическом уровне у них, естественно, различные. Между тем в древности, как мы хорошо знаем, они были едины в некоем универсальном духовном пространстве человека. Или даже человека в единстве с природой, которая и выступала тогда эквивалентом Универсума.

Однако я не хотел бы дальше распространяться ни о религии, ни о философии. Сфера моего экзистенциального пребывания по преимуществу – эстетическая, предмет моих постоянных размышлений – эстетический опыт, а в нем искусство занимает, как я неоднократно говорил и писал, высшую ступень. Поэтому могу говорить только об искусстве. О философии и религии пусть высказываются представители этих форм бытия-сознания.

Н.М.: Боюсь, что от них нам тоже не удастся уйти, тем более что Вы считаете их в их метафизических вершинах смыкающимися и практически тождественными. Тем не менее остановимся пока на искусстве. Так что же это такое в Вашем понимании? Тем более что на сегодня мы знаем десятки дефиниций или попыток определения «искусства».

В.Б.: Я об этом говорил и писал тоже неоднократно. Однако сфера эта с таким трудом поддается вербализации, что попро-

бовать еще раз собрать некую сумму словесных единиц для этой цели, пожалуй, совсем не грех. Хороший тренинг для ума. Ведь на уровне внутреннего нашего человека («трансцендентального человека» в терминологии Бердяева), т. е. где-то в глубине души, каждый живущий искусством, хорошо знающий круг его основных памятников в пределах хотя бы последних трех тысячелетий; обладающий достаточно высоким эстетическим вкусом и начитанный в сфере философско-эстетической мысли по этой теме *знает*, что такое искусство. И знает адекватно, т. е. все субъекты, обладающие только что перечисленным мною опытом, «знают» примерно одно и то же. Однако как только дело доходит до вербализации этого знания, все начинают петь на разные голоса, и часто получаются совершенно разные дефиниции, а нередко и вроде бы взаимоисключающие определения при том, что авторы их обладают практически одним и тем же знанием. Удивительный парадокс, не правда ли?

Я говорю, естественно, только о тех, кто действительно наделен таким знанием (условия этого обладания названы выше). Парадокс же многомудрых разговоров об искусстве состоит в том, что имеющие это знание, как правило, не спешат его вербализовать, ибо видят реальные трудности такой вербализации, а не обладающие таким знанием, как и знанием вообще, как правило, и выступают витиями многовещанными и авторами многочисленных определений искусства, которые часто только заводят в тупик тех, кто действительно желает понять, что же такое искусство и с чем его едят.

Определяя искусство в общем случае, как особый образ жизни человека, посвятившего себя эстетическому опыту, жизни в этом опыте, я вижу его специфику в следующем.

В самом общем случае *опыт искусства* включает в свою сферу органическое единство трех опытов: *опыт духовного созерцания*, *опыт художественного творчества* (художественного выражения) и *опыт эстетического восприятия*. **Искусство**

и есть органическое единство этих трех опытов жизни человеческой.

Оно охватывает сложную систему субъект-объект-субъектных отношений, включающую художника, созданное им произведение искусства и воспринимающего его реципиента. Опыты духовного созерцания и эстетического восприятия присущи художнику и реципиенту, опыт творчества – по преимуществу художнику, во всяком случае, на уровне создания произведения искусства.

Отсюда понятно, что совершенно неправомерно характерное для обыденного сознания сведение искусства только к произведению искусства, ибо оно – лишь материализованная (объективированная), хотя и существенная часть духовного айсберга, который носит имя «искусство». Здесь, кстати, вполне уместны аналогии с философией и религией. Никто ведь из нынешних философов не станет считать *философией* Канта, Гегеля, Шопенгауэра или Ницше какое-то одно их произведение, но понимают под философией весь тот внутренний духовно-мыслительный мир, в котором жил каждый из названных мыслителей и пытался зафиксировать его во всех своих сочинениях, вербализовать то, что, в общем-то, как и в случае с искусством, с трудом поддается вербализации. Так же и с религией. Здесь еще более понятно, что нет ни одного материализованного феномена, относящегося к религиозной сфере, который можно было бы назвать религией, ибо она – особый, уникальный образ духовно-ритуализированной, культово ориентированной жизни как целого общества, так и отдельных индивидов.

Произведение искусства есть лишь концентрированная образно-символическая, или просто символическая (на уровне художественного символа), данность (инаковость, в терминологии Лосева), в которой художник постарался выразить некую смысловую предметность. И оно не может возникнуть без художника и актуализоваться без эстетического субъекта (реципиента

или того же художника в ипостаси уже не творца, но реципиента своего произведения). Наличие порознь ни одного из компонентов системы: *художник-произведение-реципиент* – еще не свидетельствует о том, что мы имеем дело с искусством. Только их целостность (хотя в реальном времени все они могут быть разнесены на достаточные расстояния) свидетельствует о бытии собственно феномена искусства.

Н.М.: А Вы говорите, что ничего нового не можете сказать об искусстве. Обычно ведь, когда говорят о нем, чаще всего имеют в виду только совокупность произведений искусства. Вот ведь и история искусства занимается, как правило, в первую очередь произведениями искусства, да и искусствоведение тоже имеет своим объектом прежде всего оные. Только во вторую очередь оно обращается к истории их создания, т. е. к работе и биографии художника, а когда тот неизвестен, то обходится и без него. А реципиентом искусствоведы интересуются довольно редко.

В.Б.: Это и так, и не совсем так. Действительно в центре внимания искусствознания (имею в виду все виды искусства, включая и литературу) находится материализованный объект искусства – собственно произведение. И в этом его специфика. Хотя и художник, как Вы справедливо отмечаете, нередко интересует искусствоведов. Они стремятся понять, что же сам художник пытался выразить в своем произведении. А реципиент? Да, как предмет научной объективации он, пожалуй, мало интересует искусствоведов, но ведь каждый из них сам является, как правило, одаренным реципиентом, т. е. эстетическим субъектом высокого уровня, с хорошим эстетическим вкусом. И это его вкус, его личный эстетический опыт восприятия изучаемого произведения находит отражение в искусствоведческом тексте.

Так что полностью игнорировать указанную мною трехчленную систему искусства не удастся и искусствоведам, да лучшие из них к этому и не стремятся, хотя и не ставят своей целью

ее интегральную разработку. Особенно это относится к последнему звену – реципиенту.

А вот эстетика как научная дисциплина философского цикла (не как образ жизни самого эстетика – субъекта эстетического опыта!) очень даже интересуется всей системой искусства, его метафизической сущностью и другими общими законами и принципами. И именно эстетика уделяет внимание внутреннему миру художника, процессам творчества, собственно принципам художественности, законам и характеру эстетического восприятия произведения искусства, эстетическому созерцанию, то есть внутреннему миру реципиента – всей системе искусства как такового.

Н.М.: Это звучит вполне убедительно. Однако когда мы говорим о философии, мы совершенно не думаем о реципиенте, т. е. читателе философского текста. Понятно, что любой философ имеет его в виду, хотя бы в своем подсознании, ведь не для себя же он переносит свои мысли на бумагу, излагает их в лекциях, издает книги. Явно для кого-то. Однако мы не включаем этого кого-то в понятие философии. Или это не так? Обычно мы говорим о философии Аристотеля, Канта, Шеллинга и имеем в виду адекватное понимание их текстов, т. е. стремимся наиболее *точно* понять, *что* именно хотел нам сказать тот или иной философ. И, как мы знаем из текстов (не собственно философских трактатов, но сопровождающих их комментариев, писем, дневников, заметок) самих философов, они стремились (за исключением, может быть, некоторых философов дерридианской школы) к адекватной передаче философской мысли в своих сочинениях. Не так ли и в искусстве? Не стремится ли любой художник выразить в произведении то, что волнует его в данный момент, адекватному выражению чего он и посвящает свое произведение?

В.Б.: И так, и не так!

В философии, во всяком случае до середины XX века уж точно, никто не интересовался собственно читателем философ-

ских текстов или учениками философа. Ибо как-то априорно было принято, что сам философ заботится о том, чтобы его адекватно, т. е. в данном случае однозначно, поняли те, к кому он обращается. И в какой-то мере наиболее талантливым мыслителям и философам это действительно удавалось в истории философии. Словесная речь при достаточно точно разъясненной самим философом употребляемой им терминологии дает возможность почти адекватного (или однозначного) ее понимания. Но именно *почти*. Сам философ в своей лекции может добиться практически однозначного понимания его мысли. Однако уже в тексте начинается сказываться это *почти*. Для современников философа, людей его круга, его учеников это *почти* практически не ощущается. Они достаточно точно понимают мысль философа. В этом великая сила слова.

Однако для людей других эпох, когда менталитет, сознание, смысл слов начинают меняться (а это закономерность человеческого бытия), это *почти* становится все более существенным и превращается во *вроде бы*. И тогда в философии, как и в искусстве, значение реципиента (читателя философских текстов), *герменевтика* начинают приобретать все большее значение. Вот и сегодня мы только *вроде бы* адекватно понимаем Канта, Шеллинга, Гегеля, не говоря уже о Платоне, Аристотеле или Ницше. Здесь философия все более сближается с литературой (т. е. художественным текстом), и вопрос о реципиенте философского текста не кажется мне сегодня таким уж праздным. А Деррида и иже с ним вообще сознательно, по-моему, закладывают эту проблему в свои тексты, сближая их с собственно произведением искусства.

Если же вернуться к искусству, то главное, что отличает его от философии, это конечно образно-символический характер выражения. Сам принцип выражения, а не нарратива. Если философия объективирует свой опыт в дискурсивных текстах, то искусство, как нам с Вами хорошо известно, в образно-символической материи, которая составляет его специфику и локализуется не

только и не столько в самом произведении, сколько в особом пространственно-временном и одновременно психо-ментальном континууме: художник-произведение-реципиент только и исключительно в момент эстетического восприятия произведения искусства конкретным реципиентом. Я не буду далее распространяться здесь о моем понимании художественного образа и художественного символа. Об этом я много писал в моих работах, да и как раз сейчас мы ведем неспешную беседу о символикации в искусстве в триаложной переписке. Здесь не все просто, не все поддается, естественно, вербализации, но мы размышляем и пытаемся кое-что выражать словами. Искусство, конечно, философия, но совсем не та, что мы знаем под дисциплиной философии. И философия, разумеется, искусство, высокое искусство, но вовсе не то, которое эстетика изучает в качестве одного из своих главных объектов.

ПОСТИМПРЕССИОНЫ ПО ПОВОДУ ВЫХОДА В СВЕТ «ТРИАЛОГА»

06.12.11

Н.М.: В прошлый раз нам опять не удалось завершить тему об искусстве и философии. Круглый стол по этой проблеме не состоялся, и актуальность ее по прошествии почти месяца как-то ослабла. Сегодня нас больше волнует другой сюжет: несколько дней назад вышел из печати наш «Триалог» – огромный, прекрасно изданный том. Радость от его появления, держания в руках (шутка ли – два с половиной килограмма!), перелистывания, обоняния свежей типографской краски и т. п. пока не дает возможности думать о чем-то другом. Мы сделали это! Все-таки шесть лет напряженного, хотя и очень радостного труда не пропали даром, и книга появилась, дойдет до умного читателя, хотя, возможно, как мы убедились в прошлой беседе, он вычитает из нее что-то свое, что-то такое, о чем мы и не думали в момент написания наших эпистолярных писем.

В.Б.: Да, радость есть от результата завершенности большой работы. Но не забывайте и о мудрой сентенции М.Ф. Овсянникова, которую я как-то процитировал в одной из наших бесед (опубликовано в «Триалог»), что с каждой новой книгой, особенно ТАКОЙ книгой, мы приобретаем все больше завистников и скрытых недоброжелателей. Это не может не огорчать. Однако человеческое, слишком человеческое присуще людям. И не только позитивно-человеческое, увы. Тем не менее мы давно сделали свой выбор.

Н.М.: Я думаю все-таки, что многие и порадуются выходу этой книги. Там немало интересного. Я сама с новым вниманием перечитываю сейчас отдельные страницы и целые письма, люблю иллюстрациями. В книге они воспринимаются несколько по-иному, чем на экране компьютера. И выглядят веселее. А что Вы можете сегодня сказать по существу этого тома, какие мысли приходят Вам в голову, когда Вы листаете его?

В.Б.: Радостные, естественно.

Если же говорить более конкретно, то опубликованные мои книги всегда как-то отдаляются от меня и даже в какой-то мере перестают интересовать. Это хотя и родное детище, но уже выросшее и отправленное в дальнее плавание. Теперь оно само позаботится о себе. А мои мысли направлены на еще не оформившиеся создания, на то, над чем мы работаем сейчас. Вот, например, этот диалог. Обе прошлые беседы остались недоговоренными, и меня это немного беспокоит. Надо бы договорить. Есть еще не написанные письма к о. Владимиру о символизации. Не на все мысли его громадных посланий на эту тему я отреагировал с должной полнотой. Да и «Ареопагитики» который год лежат на видном месте на столе, а взяться за них нет времени.

Что же касается Триалога, то вот теперь, листая его, я вдруг пришел к крамольной мысли: А ведь в каком-то смысле его можно рассматривать в качестве своего рода «талмуда» к моему Апокалипсису. Здесь все три автора (даже четыре, учитывая

периодические вторжения «с того берега», возмущающие гладкую поверхность нашего европейского духовного единодушия) фактически размышляют и спорят о тех или иных проблемах современного искусства и культуры в целом, в сокровенной, полупоэтично-полупроphetической форме выраженных там. Апокалипсис, конечно, в некотором смысле символический и даже эзотерический, неоднозначно читаемый трактат, а здесь мы находим немало герменевтических (или экзегетических) текстов к нему. Это своего рода одна из первых попыток (другой я считаю свою Ауру) формально-логической герменевтики многих мотивов Апокалипсиса. Или не так?

Н.М.: Я об этом не задумывалась. Что-то в этой мысли есть, но все-таки мне Триалог видится совершенно самостоятельным, самодостаточным произведением. Действительно «живой эстетикой и современной философией искусства». Текстом, который сам по себе и в себе несет огромную информацию и может даже, как мы знаем по откликам на Первый разговор, доставить радость читателям. Это и мне доставляет радость. При этом он прекрасно издан, с большим числом иллюстраций (более 400!), на хорошей бумаге, в прекрасном дизайнерском решении. Здесь удалось реализовать все, о чем только может мечтать взыскательный автор при контакте с издателями.

Однако он действительно ушел в самостоятельное плавание, а перед нами стоят новые задачи и проблемы. И я хотела бы продолжить нашу беседу по существу.

В.Б.: Я рад этому. Хочу только заметить, если мы действительно будем говорить «по существу», а не заниматься мимоговорением (да и в этом случае тоже, кстати), то все равно будем вынуждены говорить о проблемах, символически выраженных в Апокалипсисе. Там все именно по существу. По существу тех процессов, которые происходят в искусстве, культуре и головах людей последние более чем сотни лет. И мы это и делаем, сознательно или не осознавая того. Я, например, сейчас вдруг

отчетливо вижу, что вся моя творческая деятельность делится Апокалипсисом на две части. До него, т. е. примерно до конца прошлого столетия, шла подготовка к созданию этой Книги, а после – ее осмысление, т. е. экзегетика. Ладно, оставим это.

Так, что у нас сегодня в обеденном меню?

Н.М.: А на обед у нас вкусные инсталляции и перформансы с чесночным соусом.

В.Б.: Так подавайте их скорее, не тяните! Я знаю, какую вкуснятину Вы можете приготовить.

Н.М.: Ну, подать уж извольте сами. Вы же собирались изречь что-то нетленное на эту тему после Московского биеннале, так, может быть, вспомните что.

В.Б.: Простите, мадам, но мои нетленки так долго не живут в моей голове...

(15.12.11)

Н.М.: В прошлый раз нам не только не удалось довести наш разговор до какого-то завершения, но даже практически и начать его. Что-то отвлекло и пошло-поехало. Мы подошли к интересной теме и никак уже во второй раз не можем взяться за нее всерьез. Надеюсь, сегодня попробуем сосредоточиться на уже широко разрекламированном меню.

О ФИЛЬМЕ НИКИТЫ МИХАЛКОВА «УТОМЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ-2»

В.Б.: Попытаемся. Однако я начну с иного. Вчера закончили показывать по ТВ сериал Никиты Михалкова «Утомленные солнцем-2» – телевизионную версию фильма. Михалков, как Вы помните, совсем недавно всей мощью своей власти и своего авторитета в некоторых кругах протолкнул сам фильм для номинации на «Оскар», хотя многие в нашем нищем киномире протек-

ствовали против этого. Однако против лома нет приема. И самое парадоксальное, я сегодня по просмотре всей ленты уверен, что он вождеденный Оскар получит.

Н.М.: Не думаю. Чтобы по достоинству оценить этот фильм, нужно не только глубоко знать и чувствовать изнутри реалии русской жизни, но и настроиться на определенную оптику – сугубо ироническую, если угодно, постмодернистскую (в отечественном изводе, конечно). Кстати, и мы с Вами, следует признаться, не сразу избрали такой угол зрения и почти вплоть до финала воспринимали эту ленту как эклектичную, кичевую, «малохудожественную» или вообще далекую от художественности. Мы же в процессе ее просмотра (больше недели по вечерам отвлекала на себя наше внимание) обменивались мнениями по телефону и были почти единодушны в оценке. И только при просмотре последней серии, когда у генерала Котова, сыгранного Михалковым, просто отпала варежка при зрелище ни с того ни с сего взлетающей на воздух Цитадели, на которую те, кто всю войну отсиживался в тылу, шли даже не с шашками, а с палками наголо, внезапно возникло ощущение того, что до сих пор мы воспринимали фильм совершенно неправильно. Ведь это же гигантская псевдореалистическая мистификация, но не просто ёрнический симулякр, а беспощадная сатира на русскую жизнь в целом, да и, возможно, на все мироздание, неподвластное человеческой воле, где в силу гегелевской хитрости мирового разума «хотели, как лучше, а получилось, как всегда». У меня сразу возникло желание в совершенно ином ракурсе пересмотреть весь сериал (когда-нибудь его, вероятно, повторят на ТВ). А поменялось ли у Вас первоначальное мнение о фильме в целом?

В.Б.: Нет, несколько. Однако последняя, короткая, кстати, серия, в которой как в капле воды сконцентрировались все основные приемы фильма, вдруг стукнула меня по голове палкой, с которой генерал Котов (Михалков), а за ним и вся его армия тыловиков, шкурников и «гнилых» интеллигентов, двинулся брать в

принципе не берущийся плацдарм немцев – эту самую Цитадель. Да, мы с Вами, как и большинство кинокритиков, ругавших фильм на всех перекрестках, смотрели его совсем не через ту оптику, на которую он вольно или невольно (скорее всего, второе) рассчитан. Это же типичный продукт *пост*-культуры и воспринимать его надо именно с ее позиций, т. е. применяя, согласно моим представлениям, аппарат неонклассики.

А с этих-то позиций фильм выглядит как крепко сделанный арт-продукт *пост*-. Мы почему-то хотим видеть в нем некую эпическую, реалистическую или близкую к этому ленту, повод к чему дал и сам Михалков в своей рекламе фильма, а мы и поддаемся этому, памятуя, что в последней четверти прошлого века он создал несколько хороших художественных фильмов, показав себя и тонким режиссером, и в ряде фильмов отличным актером. А теперь мы видим все совсем не то, начиная с совершенно абсурдного сюжета, череды фальшивых сцен, странной игры (какого-то переигрывания или пародирования) актеров и самого Михалкова и т. п. И хором радуемся, что, вот, удачливому, мягко говоря, функционеру, близко стоящему к властям предрежащим, бизнесмену, ведущему со своими коллегами какую-то, по слухам из среды киношников, нечестную игру, искусство-то уже неподвластно. Не удастся сделать хорошее кино! И, по крупному счету, это так. По счету высокой Культуры. А сам Михалков, конечно, считает себя ее ярким представителем. И был таковым в прошлом столетии.

Между тем сегодня другое время на дворе, а оно дает и другого мессию. Михалков и сам, возможно, не понимает, что время сыграло с ним злую шутку. Человек, демонстрирующий на каждом шагу свой русский патриотизм, приверженность православной вере, свою преданность народу российскому, создает арт-продукт по законам *пост*-культуры, среди которых главными в данном случае являются стояние по ту сторону добра и зла, симулякризация всего и вся, пародирование всего святого и сакрального, доходящее до сатирической издевки, абсурда и т. п.

В ленте о трагических для всего нашего народа событиях (сталинские репрессии, тяжелейшая война) нет и намека на истинный трагизм этих событий, нет положительного героя, русский народ в целом и во всех своих персонажах от низов до верхов представлен каким-то юродивым недоумком. Лента наполнена чередой абсурдных сцен, многие из которых сделаны крепко именно с точки зрения последовательного абсурдизма, иногда поднимающегося до абсурдных сцен из русского фольклора (например, эпизоды пьяной пирушки у генерала-самодура, с вытаскиванием немецкого танка из болота, вся линия взаимоотношений комдива Котова и оклеветавшего его полковника НКВД Мити, сцена возвращения Котова в дом жены, свадьба безногого солдата, последняя сцена фильма (гениально сделанная) с русской бабой и спасенным ею обезумевшим немецким солдатом-коротышкой и апофеоз абсурда – эпический поход генерала Котова с армией палочников на Цитадель, которая, не выдержав такого безумия, сама по еще более абсурдной причине взрывается...

Все эти, как и многие другие, сцены из более ранних частей фильма, по-моему, сделаны визуально и в зрелищном отношении замечательно. Великолепны в своем абсурдизме. За это я бы, не задумываясь, дал Оскара. Так иронично, пародийно и зло показать Россию в ее трагические моменты истории мог только человек, хорошо знающий ее болевые точки, ее классическую литературу (Гоголя, Салтыкова-Щедрина, например) и вышедший из Культуры в пространство *пост*-, где не работают ни нравственные, ни религиозные, ни патриотические, ни эстетические – вообще никакие законы Культуры. Перед нами огромный симулякр, под которым пустота, но сам по себе он являет абсурдное, крепко сделанное по законам *пост*-, громко шумящее зрелище. Симулякризация отечественной истории в ее самых трагических моментах доведена здесь до предела. Это в духе сегодняшнего времени и отнюдь не заурядное явление. За это надо давать Оскаров. Не-

сомненно! И дадут, я думаю, если правильно поймут его. Но – не отечественные премии! Фильм в целом – злая сатира на Россию. И вряд ли Михалков стремился к этому сознательно. Здесь сработали могучие интуитивные механизмы художественного творчества. Не Михалков управлял творческим процессом, но он им. Тоже известная закономерность в искусстве.

Н.М.: Признайте, в рецептивной герменевтике, которую Вы в целом недолюбливаете, есть некоторая польза, свидетельство чему – Ваш анализ фильма. Последние сцены, прочитанные в абсурдистском ключе, действительно интересны. Вспомните отвисшую челюсть Котова, когда взлетела на воздух Цитадель. Не крушение ли СССР узрел Котов, а показал Михалков в этом эпизоде? И действительно, абсурдизм самого этого взрыва... Виной всему невинный паучок. Как в русской народной сказке, «мышка бежала, хвостиком махнула»... Белая ручная мышь, любимая игрушка немецкого снайпера, случайно махнула хвостиком, в линзе прицела застрял паучок, луч света вдруг упал на стекла очков немца, в результате направленным световым пучком прожег бумагу, и Цитадель взлетела на воздух.

Вообще насекомые играют в фильме особую роль. Там комарик сидит на прицеле, там бабочка какая-то все время порхает в ответственные моменты. Родственникам Марии, этому выводку старых бабушек и тетушек, убежать из России после революции тоже помешал малярийный комарик, укусивший Бориса. А торт в виде головы Сталина где-то в начале фильма...

Кстати, о паучках, комариках и прочих насекомых. Доцент ВГИК, сценарист Наталья Мариевская (моя бывшая аспирантка, а ныне докторантка), разрабатывающая проблему времени и пространства в кинематографе, опубликовала интересную статью, посвященную «Цитадели», под красноречивым названием «Конец истории: путешествие в царство теней (о реализованной процедуре вытеснения исторического времени в структуре кинематографического произведения)». Она, как

и мы с Вами, полагает, что в жанровом отношении это отнюдь не «исторический» фильм, где господствовало бы историческое время. Временная конструкция здесь обнаруживает себя сразу, с первых кадров картины: фильм начинается с макросъемки того самого «вершителя истории» – комара, пожалуй, единственного величественного, полного торжественного звучания эпизода картины. Он и является ключом к пониманию временной конструкции фильма. Эпизод с полетом комара, подмечает она, читается если не как заимствование, то как прямая цитата из ленты Фолькера Шлендорфа «Озарение»: похожая искаженная оптика взгляда комара на мир, движение камеры. Комар у Шлендорфа вызывает ничтожную флюктуацию, приводящую к трагической и нелепой развязке неразрешимого конфликта, а вернее, целого узла конфликтов, стянутого внутри десятиминутной картины, что позволяет режиссеру реализовать модель динамического хаоса, когда переход от настоящего к будущему осуществляется через случайность.

Именно эпизод с комаром служит Михалкову способом объявить о характере темпоральности своего фильма, дать понять зрителям, что мир в нем предстанет хаотичным, ирреальным царством случайности, а исторические события будут неузнаваемо трансформированы. Ход истории определяет случай, это движение из ниоткуда в никуда, и посему у нее нет смысла – вот главный посыл фильма. В любом эпизоде картины «Цитадель», как пишет Мариевская, можно поселить лиса с выпотрошенным брюхом из фильма Ларса фон Триера «Антихрист», объявившего страшное: «Миром правит хаос».

Действительно, в фильме Михалкова происходит десакрализация и дегероизация истории Великой Отечественной войны, ее профанирование. В отличие от Г. Чухрая в «Балладе о солдате», Л. Шепитко в «Восхождении», Ю. Норштейна в «Сказке сказок» и других отечественных фильмов, вписывавших военные события войны в сферу сакрального, в «Цитадели» нет ме-

ста героическому и трагическому, не говоря уже о прекрасном и возвышенном. На первом плане оказываются безобразное и низменное. Народная война в целом предстает как не народная и не священная. В финале же, по мнению автора статьи, танковая колонна, возглавляемая главными героями фильма, вступает не просто в туманный лес, а в царство мертвых.

Все так, однако проницательный автор оставил в стороне ироническо-игровое начало картины. В Вашей же оптике (как и в моей) есть что-то близкое к постмодернистской игре. Правда, и под этим углом зрения получается вообще-то совершенно, мягко говоря, антипатриотический фильм, на что, я думаю, Михалков никак не рассчитывал.

СИМУЛЯКРИЗАЦИЯ КАК СУТЬ ПЕРФОРМАНСА. МАРИНА АБРАМОВИЧ

В.Б.: А я о чем говорю? Ладно, оставим Михалкова в покое. Я, собственно, вспомнил-то эту ленту только для того, чтобы от нее плавно перейти к недавно виденным в записи перформансам Марины Абрамович и энвайронментам и перформансам Ребекки Хорн, о которых мы не успели поговорить в прошлый раз. А ключевым термином, которым хорошо описывается фильм Михалкова, является *симулякризация*. Ради него и разговор-то.

В *пост-культуре* ведь действительно происходит симулякризация всего, и произведений высокого искусства, да и всех составляющих Культуры в первую очередь. В фильме Михалкова осуществилась, возможно, без сознательного настроя самого автора, симулякризация трагических этапов отечественной истории. И это, как бы *пост-культура* ни выходила «по ту сторону добра и зла», рассматривается мною со знаком минус.

Между тем, разве не та же симулякризация господствует в перформансе как своего рода квинтэссенция (для конца XX –

начала XXI в., по крайней мере) арт-производства *пост-культуры*? Однако вот здесь я бы не стал применять оценочные критерии «плюс – минус». Перед нами, очевидно, что-то иное.

На большой ретроспективной выставке в Гараже «Марина Абрамович. В присутствии художника» нам удалось увидеть многие основные перформансы, правда в видеозаписи, этого действительно крупного и самоотверженного художника. До этого мне не удавалось их видеть. И надо сказать, они производят сильное впечатление. В них даже в записях ощущается мощная энергия этой женщины. Прекрасное умное лицо, великолепное, хорошо натренированное тело, которое не стыдно показать обнаженным даже в 59 лет, мощная психо-ментальная энергетика, да и большая физическая сила и выносливость. Шутка ли, некоторые перформансы длились целыми днями, отдельные – неделями, месяцами и более того.

Этим я хочу сказать, что уже просто личное обаяние и какая-то могучая творческая одержимость этой женщины привлекают внимание к ее перформансам. А это уже немало. Между тем, именно ее тело, как правило обнаженное, в большинстве случаев является единственным элементом, который производит эстетическое воздействие на реципиента в классическом понимании эстетического. Все остальное – за пределами классической эстетики. Это, как и подавляющее большинство перформансов, некое длящееся во времени событие, как правило, алогичное, абсурдное, бессмысленное с позиции традиционного понимания термина «смысл». Это не образ, не символ, даже не знак, но именно *симулякр*, т. е. содержащий все, что он содержит, если содержит, исключительно в себе. Этим, кстати, симулякр симулирует художественный образ, характерная особенность которого, как известно, – быть прежде всего самодостаточной созерцательной ценностью. А вот таковой ценностью симулякр, на мой взгляд, и не является, ибо вообще не принадлежит к ценностному полю. Вдобавок к этому он и не отсылает к чему-либо вне его лежащему.

Н.М.: Это, с одной стороны, так. Однако большинство перформансов, и прежде всего той же Абрамович, имеют весьма претенциозные названия, сразу к чему-то отсылающие думающего реципиента, настраивающие его на какое-то, часто очень высокое, осмысление происходящего в перформансе. Чего стоят хотя бы такие названия, как «Стол операций на душе», «Ускоритель времени», «Стабилизатор астрального баланса», «Программируемый модуль левитаций», «Телефон духа природы» и т. п.

В.Б.: Да, многие инсталляции и перформансы и Абрамович, и других известных перформансистов носят достаточно высокопарные названия. Думаю, однако, что в реальности они не оправдывают их и имеют дело не столько с астральными или какими бы то ни было эзотерическими материями, но с более земными и простыми вещами. Названия указанного Вами типа – это и есть начала симулякризации сакрального, подлинно сакрального, его профанизации, отелеснения, если хотите. Да Марина и сама нередко это подтверждает. Например, ее увлекает исследование физических и психических возможностей человеческого тела на пределах допустимых нагрузок. Это понятно и хорошо видно во многих перформансах, независимо от того, как они называются. Взять хотя бы перформанс «Губы Томаса» (1975), повторенный в 2005 г. (ил. 84-86) Семь (!) часов обнаженная Марина в красноармейской пилотке на подиуме в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке совершала некие ритуально-символические действия, среди которых было вырезание бритвой на коже живота звезды и периодическое возлежание голой спиной на кресте из льда. Что сие? В 75-м году она еще просто совершала абсурдную акцию как абстрактный перформанс («без объяснения причин» – сказал бы Саша Черный), а в 2005-м осмыслила ее как автобиографическую – символический ритуал *искупления* (ни больше, ни меньше) коммунистического и православного прошлого своей семьи. Затем на этом же подиуме она в течение недели исполнила еще один

свой перформанс и документально повторила (реперформанс в ее терминологии) перформансы пяти известных художников 60–70-х гг.: Брюса Наумана, Вито Аккончи, Вали Экспорт, Джинны Пейн, Йозефа Бойса. Каждый день новый перформанс длительностью в семь часов!

Что здесь, как не глубинное исследование своих физических и психических возможностей, возможностей человеческого тела вообще? Подобные испытания она проводила и во многих перформансах совместно со своим многолетним партнером и другом Улаем, который, как кажется, в конце концов их не выдержал и расстался с Мариной на Великой китайской стене. При этом каждый из них прошел по 2500 км навстречу друг другу. В какой-то мере можно понять, что подобные опыты много дают самому перформансисту, учитывая, что он живет каждым перформансом значительно больше, чем он длится реально на зрителях (его подготовка занимает иногда годы). Но что дает это зрителю, реципиенту, – вот в чем вопрос. Это же не театр. Да и из видеозаписей мы видим, что зрителей (как правило, скучающих) на этих перформансах единицы.

Н.М.: Да, это не театр, и сама Марина акцентирует на этом внимание: «Театр – это фальшивка, там все ненастоящее – нож, кровь, переживания. В перформансе же нож, кровь, переживание – все настоящее».

В.Б.: А не примитивизация ли здесь театра и вообще искусства, не упрощение ли его до какого-то натурализма? Не варваризация ли это искусства и эстетического опыта в целом?

Н.М.: Действительно, в какой-то мере это натурализм с элементами садомазохизма, но довольно специфический. Марина не стремится к шокированию зрителя, как это делает, например, Герман Нитч, но как бы призывает его исследовать себя самого ее действиями, свои возможности посредством ее возможностей. Во всяком случае, именно о таком восприятии говорили мне те из моих вгиковских студентов, которые прошли кастинг и

участвовали в работе выставки в качестве «оживших» (зачастую обнаженных) персонажей Абрамович, застывших при входе в тот или иной зал. Кстати, одна из таких участниц выставочного проекта, студентка режиссерского факультета Вера Пападопулу (гречанка из Афин), сделала очень интересный творческий доклад о жизни и творчестве Абрамович, сопроводив его выразительным чтением художественного манифеста перформансистки, хорошо подобранной видеопроекцией ее работ и собственными пластическими экзерсисами. Чувствовалось, что увиденное ее по-настоящему увлекло, побудило задуматься о собственном психофизическом потенциале.

В.Б.: Честно говоря, когда Абрамович в перформансе «Балканское барокко» (1997), проходившем на Венецианском биеннале, сидит на огромной горе говяжьих костей с остатками гниющего и смердящего мяса и чистит их поштучно на протяжении многих часов, у меня нет особого желания исследовать себя самого таким способом, даже ее руками. Мне как-то жалко ее, а не жертв всех войн, которым она посвящает этот перформанс. То же самое я могу сказать и о перформансе 2005 г. «Балканский эротический опыт», где мужчины из ее родного села часами оплодотворяют землю, а женщины, включая и старушек, выполняют какие-то якобы ритуальные движения, постоянно задирая длинные юбки и оголяя гениталии. Сочувствую участникам и не вижу никакой сакральности в этом якобы ритуале. Скорее, это примитивный симулякр – некое малоприятное для глаза зрелище. Не более. Подобное, кстати, мы видим и в фотоинсталляциях модного сейчас на Западе Бориса Михайлова, выставяющего серии огромных цветных фото русских бомжей обоего пола с оголенными гениталиями. Здесь уже без какой-либо маскировки под сакральное. Просто для эпатажа зрителя. Не более.

Симулякризация сакрального. Это характерно для большинства перформансов не только самой Марины, но и многих ее именитых предшественников 60–80-х годов, которых она с бла-

говоением реанимирует в своих реперформансах, чтобы сохранить их опыт для потомков. В их лице *пост*-культура не исследует, как утверждают многие ее представители самим опытом арт-практик, сакральное ушедшей Культуры, но в лучшем случае, как мне кажется, ностальгирует по нему, а чаще всего – пародирует его, иронизирует над ним, даже при всей серьезности намерений самих перформансистов и других арт-истов.

Абрамович нельзя отказать в изобретательности, богатом воображении и мощной энергетике. Даже в видеозаписях ощущается исходящая от нее энергия. Представляю, какова ее сила в реальном перформансе. К сожалению, в Москве она сама ничего не показывала. Только натренировала группу наших исполнителей. Однако такой реперформанс ничего не дает. Перформанс держится на личности его автора. Это как песни Владимира Высоцкого. Их сила в энергетике и магии исполнения самого Высоцкого. У других исполнителей уже ничего не получается. Жалкая пародия на Высоцкого.

Н.М.: Согласна с Вами. Однако если говорить о contemporary art в целом и о перформансе как существенной его составляющей, то ведь они не претендуют на собственно эстетический опыт в классическом понимании. Они стремятся расширить границы искусства в его традиционном смысле, выйти в жизнь, найти какой-то более непосредственный контакт с реципиентом, чем это предполагало классическое искусство.

В.Б.: Отчасти это так. Однако претензии на классический эстетический опыт есть почти у всех представителей новейшего искусства. Они на практике уже фактически ушли за пределы Культуры и классического эстетического опыта, но ментально еще сами к этому не готовы. Вы приводили претенциозные названия ряда инсталляций Абрамович. И многие работы других авторов самого «актуального» искусства не уступают им в этом. Амбиции их авторов выражены и в названиях арт-проектов, и нередко в комментариях к ним. Кто-то претендует на символическое зна-

чение своих произведений в самом традиционном понимании символа, другие требуют искать в их акциях сакральность в глубинном прарелигиозном, скажем, значении, третьи, напротив, претендуют на выражение каких-то актуальных социально-политических смыслов совершенно нетрадиционными для искусства способами и формами выражения. Вспомним некоторые инсталляции той же Ребекки Хорн или совсем недавнюю инсталляцию Кунеллиса в Москве. Кунеллис, правда, в этом отношении честнее всех остальных арт-производителей. Он всем своим работам дает одно название – «Без названия». Как хочешь, так и воспринимай их. Не стал исключением и его проект S.T. (Senza Titolo) нынешнего года в огромном пустом цехе бывшей шоколадной фабрики «Красный Октябрь». Ныне, правда, к Кунеллису примазался еще какой-то куратор М. Пьерони. Без кураторов теперь художнику шага сделать не дают. Кураторская мафия захватила весь арт-мир. Хотя для данной экспозиции куратор, по-моему, совсем не нужен. Разложить несколько сотен старых пальто ровными рядами на полу огромного зала, да раскидать между ними с десятков старых музыкальных инструментов Кунеллис, кажется, мог бы и без помощи куратора. Между тем, после недавнего просмотра фильма с инсталляциями и акциями Ребекки Хорн, среди которых была и похожая на эту в Бухенвальде (там груды старых музыкальных инструментов символизировали уничтоженных евреев-музыкантов), огромная инсталляция Кунеллиса вольно или невольно приобретает символическое значение. То ли памятник жертвам холокоста, то ли вообще модное в последние годы в маскульте предвестие грядущего апокалипсиса, осмысляемого как уничтожение человечества.

Н.М.: А еще приходят на память пустые, какие-то полые, обвисшие пальто из инсталляции К. Болтански на давней уже выставке в Музее архитектуры. В свое время они произвели мощное, какое-то жуткое впечатление. Но в силу тиражирования приема их метафизическая наполненность как-то повы-

ветрилась. Хотя я и сейчас невольно вздрагиваю, когда иногда вижу в своем подъезде среди прочих ненужных вещей, разложенных на потребу всем желающим, обвисшее старомодное пальто... Как далеко все это от тех ассоциаций, которые вызывает знаменитая «Шинель отца» Виктора Попкова (ил. 87) – она никогда не казалась пустой.

В.Б.: Как бы там ни было, на сегодня к большинству произведений contemporary art вольно или невольно приходится подходить одновременно с двух по меньшей мере позиций: и как к в себе и на себя замкнутому симулякру, и как к некоему все-таки образно-символическому феномену. Сами авторы их провоцируют нас на это. Поэтому в какой-то мере к ним применим и инструментарий классической эстетики и искусствознания, и вся палитра неклассики.

Однако прервемся. Мы, кажется, несколько увлеклись, а пора и по домам разъехаться.

Н.М.: Надеюсь, в ближайшее время мы продолжим этот интересный разговор.

В.Б.: Постараемся. До встречи.

ИЗОБРАЖЕНИЕ. ВЫРАЖЕНИЕ. СИМВОЛИЗАЦИЯ

20.12.11

Н.М.: В продолжение нашего прошлого разговора. Во вчера полученном большом письме Вл. Вл. о Сегантини есть интересная, хотя и не новая мысль о том, что произведения изобразительного искусства следует различать по трем уровням: *изображение – выражение – символизация*. Что Вы можете сказать по этому поводу?

В.Б.: Думаю, что в этой мысли есть свой резон. Только все эти уровни следует рассматривать как определенные тенденции, но не как формы жесткой классификации или типологии. Сегодня

продвинутые кураторы и теоретики самого «актуального» искусства вроде Петера Вайбеля активно используют еще модный термин *репрезентация*, понимая под ним, в общем-то, именно изображение – представление предмета в его визуально доступных формах. Правда, они обозначают им, по-моему, все предметное искусство от древности до реди-мейдов Дюшана, вообще ничего не зная ни о выражении, ни о символизации. Дремучий народец, между нами говоря.

Совершенно очевидно, что есть целые классы произведений, в которых художники стремятся только наиболее точно изобразить внешний вид предметной реальности, например, пейзаж. Таковым был, конечно, наш Шишкин в первую очередь. И в классический эстетике этот тип изображения имеет, как Вы знаете, свое название.

Н.М.: Натурализм?

В.Б.: Да, естественно. Хотя сегодня под натурализмом мы понимаем в ряде случаев и нечто большее, чем просто беспристрастную механическую фотографию видимого объекта, но и некий специально выраженный физиологизм.

Н.М.: Пожалуй, так, но в этом случае изображение уже тяготеет к выражению.

В.Б.: Именно. Фактически в изобразительном искусстве трудно провести четкую грань между изображением и выражением. Даже в натурализме она не всегда ощущается, а Золя, как Вы помните, вообще называл натурализмом фактически то, что позже получило название реализма, в котором выражение приобретает уже существенную роль. Там любое изображение видимых предметов и явлений в форме самих этих предметов нагружается, тем не менее какими-то выразительными смыслами. Даже тогда, когда сам художник вроде бы не стремится к этому. Например, в классическом натюрморте. У тех же голландцев XVII века. Они достигают в натюрморте почти полного иллюзионизма, даже сверхиллюзионизма, сюриллюзионизма. И этот *сюр* – там хорошо

ощущается современным эстетически чутким зрителем. А это уже в полном смысле слова *выражение*. Более того, в некоторых натюрмортах оно достигает и художественного символизма, когда мы погружаемся в почти медитативное состояние при созерцании отдельных картин. Это, кстати, хорошо чувствовали многие сюрреалисты и «метафизики» и сумели в своих работах удачно использовать. Вспомним Кирико, Карра, Моранди, да и у Дали натюрморт занимал видное место внутри его полотен (ил. 32–35).

Собственно, и Вл. Вл. усматривает подвижность границы между этими уровнями изобразительной деятельности. У Перова он совершенно справедливо видит, как простое изображение поднимается до выражения чувств и переживаний, а у Сегантини выражение восходит до символизации.

Н.М.: А вот правомерно ли усматривать некую иерархию (своего рода восхождение по ступеням) в этих типах изображения? Может быть, каждое из них имеет свою прелесть в искусстве, свои неповторимые особенности и ориентировано на свой круг реципиентов?

В.Б.: То, что каждый из этих типов имеет свой круг зрителей, очевидно. А вот относительно иерархии я бы выразился осторожнее: и да, и нет. Если мы поставим с Вами в один ряд, например, пейзажи Шишкина, Левитана (или еще лучше Коро) и романтика Давида Гаспара Фридриха (ил. 34), то для меня – да, думаю, и для Вас, и для нашего берлинского собеседника – художественный иерархизм самого типа этих изображений, самих творческих методов, будет очевиден. При этом и классификация их по типу изображение – выражение – символизация, пожалуй, тоже ни у кого из нас не вызовет возражения. Одновременно мы хорошо понимаем, что в техническом отношении все три (четыре) названных мастера равны, т. е. практически в совершенстве владеют техническими приемами изображения.

Отсюда следует интересный вывод. Шишкин – это только или по преимуществу изображение. Левитан (или Коро) – изо-

бражение и выражение, а Фридрих – изображение, выражение и символизация. Кстати, и Левитан в некоторых полотнах сочетает все три уровня. То же самое можно сказать о наиболее интересных натюрмортах голландцев, да и о лучших образцах всего высокого искусства. Они все соединяют в себе эти три ступени, сказал бы я, художественного восхождения.

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

Н.М.: Между тем Вы нередко утверждаете, что выражение и символизация в искусстве практически синонимы. Как это понимать?

В.Б.: В эстетико-метафизическом смысле.

Когда мы вслед за Вл. Вл. рассматриваем триаду «изображение – выражение – символизация», то понимаем каждый термин этой триады в узком семантическом диапазоне. *Изображение* – это создание *изоморфных* (от греч. *iso-* – равный, *morphe* – форма) образов видимого мира, т. е., грубо говоря, визуальных копий. *Выражение* – это как можно более точная передача неких конкретных душевно-эмоциональных переживаний (фактически психологический уровень) художника с помощью определенных художественных средств зрителю. Выразить то, что он чувствует и переживает, чтобы и зритель пережил нечто подобное. А *симво-*

лизация в узком смысле, какой и имеет в виду, по-моему, Вл. Вл., в духе, например, французских символистов конца XIX века – это практически вполне осознанное стремление к созданию неких визуальных структур, которые достаточно определенно указывают на вполне конкретные, соответствующие им архетипы невидимого мира. Здесь рациональный уровень в определенной мере преобладает над иррациональным. И именно в этом плане мы, следуя за Вл. Вл., можем пытаться распределить произведения классического искусства по трем названным уровням. Для конкретных исследовательских целей этот путь имеет право на существование.

Если же подходить к искусству исключительно с позиции художественно-эстетических критериев, с позиции эстетической метафизики, то все окажется значительно сложнее и проще одновременно. Тогда выражение будет означать воплощение в художественной материи некой смысловой невербализуемой предметности, что характерно практически для любого высокого искусства (за исключением, может быть, все-таки чисто иллюзионистических работ типа живописи Шишкина, но их и нельзя отнести к высокому искусству). А это на языке эстетической метафизики в пределе (т. е. в наиболее удачных, наиболее талантливых образцах выражения) и будет *художественной символизацией*. Высокое искусство как процесс (художник – произведение – реципиент) есть и выражение, и символизация одновременно. Под несколько другим углом зрения символизация в моем понимании – это предел художественного выражения, его высшая в эстетическом смысле ступень.

Н.М.: То есть все-таки возможно выражение без символизации?

В.Б.: В узком смысле термина *выражение*.

Между тем, упомянув здесь триаду «художник – произведение – реципиент» в смысле содержания самого понятия «высокого искусства», я вспомнил вдруг, что в каком-то этим летом

читанном интервью Петера Вайбеля обратил внимание на его отсыл к Марселю Дюшану, который считал, что художник реализует только половину работы по созданию произведения искусства. Вторую половину довершает зритель, т. е. доводит ее до состояния произведения искусства. Мысль эта, как Вы знаете, мне близка, я постоянно провожу ее в своих работах и беседах, но отношу к высокому искусству, прежде всего к любому подлинному искусству. А вот многие продукты как раз Дюшана-то (его реди-мейды) к нему не отношу. Он же, хитрая бестия, как бы оправдываясь за свои шутки с писсуарами, перекладывает ответственность за них на меня как на зрителя. Мысль сама по себе верная, но в приложении к объектам Дюшана, как и многих его последователей, включая, кстати, и недавно упомянутого Кунеллиса, звучит, конечно, нагло. Не так ли?

Н.М.: Не совсем так. Просто классическое искусство в Вашей (а, в общем-то, в нашей, т. е. в эстетической) триаде делало акцент на самом произведении искусства, а современные мастера переносят его на подготовленного зрителя. Своего рода принцип интерактивности в действии.

В.Б.: Ну, интерактивность интерактивности рознь.

Тот же Вайбель в указанном интервью, развивая мысль Дюшана, доводит ее до абсурда. Для него уже и пакет с красками – живопись. Главное в искусстве – инсталляция. А теперь уже и айфон, ибо он все и показывает, и даже сам делает музыку. Ему уже не нужны ни композиторы, ни исполнители музыки. Пользователь все может сам. Сегодня крупные деятели искусства хорошо сознают это. Тот же Владимир Мартынов, констатируя смерть композитора, или Питер Гринуэй, возвещая о кончине кинематографа как высокого искусства. Сегодня все имеющие мобильные видеокамеры стали кинематографистами, с грустью признается маэстро.

При этом снимается не только проблема символизации, но и какой-либо художественности вообще.

СИМВОЛ, СИМВОЛИЗАЦИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ИХ СИЛОВОЕ ПОЛЕ

03.05.12

Н.М.: Весна буйствует последние две недели. Прекрасные дни для эстетического опыта на природе. А мы с Вами решили вдруг поговорить в тишине секторского пространства. Может быть, перенесем нашу беседу в Александровский сад?

В.Б.: Неплохая идея, хотя там трудно будет сосредоточиться при большом стечении отдыхающих гостей столицы. Попробуем все-таки здесь, а там видно будет.

Н.М.: Хорошо. Я просмотрела вчера записи нашего диалога и обнаружила, что в этом году мы с Вами вообще еще не встречались в его пространстве. Какие-то суетные, а часто и важные дела отвлекали нас от него. В феврале прошло прекрасное обсуждение Триалога во ВГИКе. После этого выступавшие, воодушевленные разговором и самим Триалогом, в первую очередь, прислали мне большие тексты своих выступлений, которые составили целую книжечку – около 6 а.л.! Мы разместили их на нашем сайте. Была конференция в консерватории, где мы с Вами выступали с докладами по темам художественного образа и символа. Мне пришлось изложить свое видение художественно-эстетической виртуалистики на конференции в Академии архитектуры, посвященной проблемам будущего профессии архитектора в эпоху компьютеризации и Интернета. Да много и других дел было сделано, не говоря уже о регулярном общении с искусством.

Наш прошлый разговор касался проблемы символизации в искусстве и, как всегда, остался незавершенным. Кажется, *pop finito* – наш стиль общения в этой беседе. Тем не менее, я хотела бы продолжить эту тему и задать Вам сразу несколько вопросов, ответы на которые, возможно, дадут нам возможность плавно перейти и к другим проблемам.

На эти вопрошания меня наводит и Ваш доклад о художественном образе, и Ваша статья в «Вопросах философии», и мои штудии текстов французских символистов, которыми я занималась последние несколько месяцев. Вопросы таковы: В любом ли все-таки художественном образе содержится символическое ядро? Всякий ли творческий процесс завершается созданием символа? Различаете ли Вы символизацию как процесс и как результат художественного творчества?

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

Когда французские символисты, а вслед за ними и русские утверждают, что *все искусство символично*, что они имеют в виду? Этот вопрос мне стоило бы задать Вам, но попытаюсь ответить сам, а Вы меня поправите, если я ошибусь. Мне представляется, что они очень точно уловили сущность искусства: *изображать нечто невидимое, незримое*, выражать исключительно средствами искусства, его языком то, что другими способами не передается, не выражается. Понятиями *символ, символическое* в подходе к искусству они пытались перенести акцент с того, *что* изображать, на то, *как* изображать, ибо именно в этом *как* и усматривали главный смысл искусства, его символический смысл. Стремились показать, что главным в искусстве является не его миметическая функция (даже в миметическом по форме искусстве, которым фактически всегда и было изобразительное искусство с древнейших времен, в том числе и у большинства символистов), но символическая. Они были убеждены – а я вместе с ними и сегодня, – что, изображая

пейзаж, портрет, мифологический сюжет или историческое событие, художник системой чисто изобразительно-выразительных средств может показать и нечто большее, чем собственно видимая сторона изображаемой действительности. Он может показать свое отношение к ней, выразить комплекс переживаний и эмоциональных состояний, возникших в связи с ней, и заразить им (знаменитая их *суггестия*) зрителя, читателя. Более того, символисты были убеждены, что художник своим духовным *видением* проникает в самую сущность изображаемого предмета или явления и умеет все теми же художественными средствами выразить ее в своем произведении. А некоторые из них, особенно мистико-религиозной ориентации, были убеждены, что выдающийся и духовно одаренный художник может проникать и вообще за сами феномены, к метафизической реальности иных планов бытия, в духовные сферы Универсума и, возвращаясь оттуда (нисходя опять в мир, по выражению Вяч. Иванова), запечатлеть воспринятое там в своем искусстве. И весь этот спектр передачи в произведении искусства невидимого самых разных уровней символисты и обозначили формулой: *все искусство символично*.

И они были совершенно правы. Если не все, о чем мы уже говорили и в нашей беседе, то большая часть произведений высокого искусства именно в этом смысле (т. е. во всех указанных здесь смыслах) – символично. Оно передает с помощью чисто художественных средств (например, цветовых отношений, формы, композиции, линейной графики в изобразительных искусствах) в миметических, изоморфных изображениях нечто, существенно превышающее этот миметизм, или изоморфизм, т. е. простую передачу видимых форм действительности. Символизирует то, что фактически не заключено в самой визуально воспринимаемой форме изображенного предмета или события. Именно в этом смысле и можно говорить о *символизации* как о характерной особенности всего искусства, и более того – как о показателе *художественности* произведения искусства.

Почему? Да потому, что сам факт *подобной символизации* (а мы говорим в данном случае только о ней, и, я думаю, именно ее имели в виду и символисты, когда считали любое искусство символическим) есть *свидетельство художественности*. Если мастеру удалось чисто *художественными* средствами выразить нечто из выше названного, т. е. *передать* реципиенту то, чего он сам не обнаружил бы в объекте реальной действительности, послужившем сюжетно-предметной основой произведения, то он создал произведение, обладающее *художественностью* или даже *высокой художественностью* – высокохудожественное произведение. Что же еще понимать под *художественностью*, если не способность уникальными средствами искусства выразить нечто, другими средствами не выражаемое и самим представленным (изображаемым, в частном случае изобразительных искусств) объектом не презентуемое? А это и есть в чистом виде (по определению) – *символизация*, т. е. передача с помощью некоего объекта знания (в широком понимании этого термина, включающем и непонятные компоненты, и эмоциональные состояния) о чем-то, чего в самом этом объекте не содержится. В данном случае, когда передача (особая коммуникация) осуществляется исключительно языком данного вида искусства, мы имеем *художественную символизацию*.

Между тем уже из того, что я перечислил выше в качестве показателей символизации (которые, как мне кажется, имели в виду и символисты), видно, что здесь мы имеем дело с символизацией в самом широком смысле слова. И перечисленные показатели очень неравноценны. Одно дело – передать чувство радости от сверкающего на солнце водоема в обрамлении прекрасного пейзажа, что хорошо умели делать импрессионисты, и совсем иное дело – передать с помощью изображения того же пейзажа ощущение и переживание каких-то мистических или метафизических глубин бытия, которые не поддаются никакому изображению и визуализации. Символизация символизации рознь.

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

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

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

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

Отсюда, мне кажется, следуют ответы на два других Ваших вопроса. Понятно, что далеко не всякий творческий процесс завершается созданием произведения, способного претендовать на статус художественного символа. Однако здесь, как и всегда в эстетике, требуются и некоторые оговорки, связанные с реципиентом. Об этом я неоднократно говорил и в Триалоге, но, кажется, это достаточно трудный вопрос. И сложность его есть следствие некой консервативной традиции в эстетике и философии искусства, когда всё сводили только к произведению искусства и полностью игнорировали реципиента как *равноправного* творца искусства. А без него, между тем, искусства как духовно-художественного феномена не существует в принципе. Сегодня это особенно очевидно. И это, кстати, активно эксплуатируют представители contemporary art, да и всего авангардно-модернистского искусства XX века.

Здесь коренится ответ и на Ваш вопрос, различаю ли я символизацию как процесс и как результат. Ответ: и да, и нет.

Вопрос в том, что понимать под результатом. Для меня результат и есть сам процесс. Процесс восприятия произведения искусства, а не само произведение. Оно лишь промежуточное звено между двумя духовными процессами: творчества и восприятия. Для меня искусство, как Вы знаете, – простите, повторюсь – не само произведение искусства, но процесс его жизни в системе духовных миров художника и реципиента. После того как произведение покинуло мастерскую художника, главным в искусстве становится даже не оно само, хотя это вроде бы и парадоксально, но его реципиент. Реципиент, наделенный высоким эстетическим вкусом, тонким чувством. Именно в нем оживает и само произведение искусства, и дух создавшего его мастера. Все это полноценно живет в духовном мире реципиента в момент восприятия произведения, и тогда, собственно, реализуется в полном смысле слова и художественная символизация, и сам художественный символ, если произведение содержит его в свернутом виде. Тогда живет и само искусство.

Кажется, я слишком развернуто ответил на Ваши вопросы, но убедительно ли?

Н.М.: Думаю, что да, хотя все это еще надо осмыслить. Ваша точка зрения вполне понятна и, на мой взгляд, убедительна. Во всяком случае, вполне логична. Однако в связи с развернутой Вами концепцией символизации напрашивается еще, как минимум, один, но существенный вопрос. Какое место в этой системе Вы отводите искусству самих символистов, искусством и теориями которых все собеседники Триалога активно занялись в последние месяцы?

ДУХ СИМВОЛИЗМА КАК НЕОПИСУЕМАЯ СУЩНОСТЬ СИМВОЛИСТСКОГО ИСКУССТВА

В.Б.: Это серьезный вопрос. Даже может оказаться более серьезным, чем он представлялся нам до сих пор. И он вполне закономерно вовлекает в наш диалог и Вл. Вл., которому я, как Вы помните, задал подобный вроде бы наивный вопрос: почему он в свою систему метафизического синтетизма, которая, собственно, и является в его понимании системой художественной символизации, не включил искусство самих символистов. И Вл. Вл. написал ряд фундаментальных писем для разъяснения и уяснения, я думаю, для самого себя тоже, этого вопроса. Поэтому ответ на него, полагаю, более уместно перенести в очередное письмо нашего Триалога. Хотя понятно, конечно, что и этот диалог отправится когда-то к Вл. Вл., но, размышляя над ответом на Ваш вопрос, я вынужден буду обращаться и непосредственно к темам, затронутым в последних письмах Вл.Вл. Хотя начать этот разговор можно и сейчас, а если он получится достаточно убедительным, перенести его в отдельное письмо.

Итак, искусство самих символистов.

Ответ на него можно начать, только отталкиваясь от некоторых предварительных предпосылок и рассуждений.

Что понимается под искусством символистов? Отнюдь не праздный и не схоластический вопрос.

Прежде всего я хочу остановиться только на изобразительном искусстве. Оно по ряду внутренних интенций и душевных ориентаций ближе всего нам с Вл. Вл., да и Вы хорошо его знаете.

Далее, что относить к этому искусству? Есть множество монографий в мировом искусствознании по символизму, где определен основной круг символистов. Однако и сами авторы их не единодушны в определении этого круга, и каждый из нас, пожалуй, далеко не всех названных художников считает симболи-

стами, не говоря уже о том, что они и сами далеко не всегда считали себя таковыми. (Здесь в скобках я хотел бы поставить перед всеми нами еще один вопрос-задание: пусть каждый перечислит свой круг имен художников, которых лично он считает символистами из широкого перечня, относимого историками искусства к символистам.)

Другое вполне очевидное соображение. Далеко не все работы художников-символистов, даже, например, из тех, кого я лично отношу к символистам, можно назвать собственно символистскими. И здесь мы невольно подходим к такому, практически не вербализуемому, но очень существенному понятию, как *дух символизма*. Между тем для меня именно им определяется принадлежность того или иного произведения или даже художника к *символизму* в узком смысле слова, т. е. к символизму как художественному направлению в искусстве. В таком же плане мы можем говорить, например, о *духе сюрреализма*, который тоже хорошо ощутим в собственно сюрреалистических произведениях искусства. Что это такое, я пока не берусь определить, возможно, выяснится в процессе размышлений и дальнейшего разговора, но, например, я не могу говорить ни о каком духе реализма, абстракционизма или экспрессионизма. Там – особенности творческого метода, некое стилевое единство и т. п., но не *дух*. Это что-то более тонкое и практически не поддающееся описанию, но хорошо ощущаемое мною (здесь могу выражать только личное мнение, ибо вступаю в сферу личного опыта реципиента).

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

Задал вопросы и сам испугался. А как же отвечать?

Для начала назову несколько имен, как мне кажется, чистых символистов (имея в виду, что далеко не все их работы я от-

ношу к собственно символизму, но в лучших они наиболее полно выразили дух символизма). Явно не все, но основные, пришедшие сразу в голову: друзья по жизни и очевидные родоначальники символизма в живописи Пюви де Шаванн и Гюстав Моро, Россетти и Бёрн-Джонс, Одилон Редон, Морис Дени, Сегантини, Бёклин (с известными и уже давно оговоренными мною существенными ограничениями), Чюрлёнис, Борисов-Мусатов. Этого вполне достаточно, чтобы понять, что я имею в виду.

Теперь ограничу круг еще более, назвав по паре произведений этих художников, в которых с наибольшей силой, на мой взгляд, выражен дух символизма. Пюви: *Девушки у моря* (1879), *Бедный рыбак* (1881), *Священная роща* (1884–89, панно в Лионе). Моро: *Явление* (1874–76, пожалуй, наиболее сильный вариант из музея Моро, масло), другие образы Саломеи. Россетти: *Beata Beatrix* (1863). Бёрн-Джонс: цикл с Пигмалионом, некоторые работы на темы английской мифологии. Редон: многие полотна из Орсэ. Дени: *Апрель* (1892), *Музы* (1893). Сегантини: многие швейцарские пейзажи, о которых мы уже говорили в Триалогe (см. ил. в изданном томе). Бёклин: *Остров мёртвых*. Чюрлёнис: Его живописные сонаты прежде всего. Борисов-Мусатов: *Водоем* (1902), *Реквием* (1905) (ил. 36–49, 57, 64).

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

ресный факт, достойный еще осмысления, но пока оставим его в стороне.

Сказав «не поднялись», т. е. не создали подлинных шедевров в сфере живописи, я сразу же вывел вопрос о художественном символе за скобки и поставил перед собой новые вопросы, которые надо обдумывать. «Не поднялись» означает, что они остались на уровне художественной образности. Но особой образности, о которой я, пожалуй, еще и не говорил вообще. *Символической образности. Образности, в которой хорошо ощущим дух символизма.*

Названные здесь работы в максимально возможной для символизма (в моем понимании) форме являют этот дух. Могу согласиться, что для каждого из моих собеседников это будет не совсем так, и поэтому хочу сразу задать вопрос: так или нет? То есть ощущаете ли вы в этих полотнах дух символизма или что-то подобное и в какой мере? Или для вас существует другой ряд работ, что я совершенно не исключаю, в которых вы чувствуете этот дух еще более сильно, чем в этих? Тогда я горю желанием получить перечень таких произведений. Думаю, что это очень важно для взаимопонимания и понимания вообще духа символизма.

Вы видите, что названы очень разные работы. Далеко не все из них, например, Вл. Вл. отнесет к символизму вообще. Об этом у нас как-то косвенно вроде бы заходил с ним разговор. Вашего мнения, Н.Б., я пока вообще не знаю и ничего не буду предполагать.

Что объединяет их для меня и в чем я вижу, ощущаю дух символизма?

Прежде всего в художественном выражении метафизической реальности. И в этом я усматриваю удивительную особенность именно символистского искусства. Символистам (и очень разным в средствах выражения) удалось в своих работах, не поднимаясь до уровня художественного символа, тем не менее выразить (даже явить!) художественными средствами живописи и

графики (ибо линия у многих из них имеет огромное значение) бытие здесь и сейчас (т. е. в момент моего восприятия той или иной работы) метафизической реальности. И она выражена как бы на *изоморфном* уровне, что особенно удивительно. Очень разными художественными средствами в названных мной полотнах (понятно, что ряд этот можно еще существенно продолжить), я бы сказал, визуально явлена эта метафизическая реальность. У меня нет необходимости, да и эти работы не дают такой возможности, выходить ЗА них, сквозь них, как это происходит с некоторыми шедеврами классического искусства, – восходить к художественному символу. Они сами являют мне камерный фрагмент, некий квант этой реальности. В каждом случае совершенно свой, уникальный, духовно возвышенный и прекрасный (увы, других слов, кроме главных эстетических терминов, на ум не приходит, да их, по-моему, и нет).

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

Другими словами. Если, созерцая какой-то классический шедевр (например, Боттичелли, Рогира, Кранаха, Тициана), я на высшем этапе эстетического восприятия как бы прохожу сквозь него куда-то в иное пространство, которое я визуально не вижу, но переживаю его как-то по-иному, как бы приобщаюсь к нему и нахожусь наверху эстетического блаженства, то при созерцании названных работ символистов, я не проникаю сквозь них, но в них самих вижу некую иную реальность и переживаю ее как метафизическую, но тем не менее визуально данную здесь и сейчас. Позже, если удастся, я попробую как-то прояснить это на конкретных работах, например, Пюви или Моро, но сейчас хочу привести два их высказывания, из каких-то моих старых конспек-

тов, какими они сами пытались описать этот дух символизма. Они тоже явно переживали его, но как трудно давалось и им описать это словами и как ярко получалось выразить кистью.

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

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

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

Чем он достигается? Совершенно *особым взглядом* (равно способом художественного выражения) на явления, представляющиеся символистам, да и любому духовно и эстетически

развитому человеку вообще, наиболее *таинственными* и *непостижимыми*: духовно-мифологическая и божественная сферы (т. е. сфера Великого Другого), природа в глубинных основаниях и образ женщины как воплощение Вечно Женственного.

Относительно последнего момента необходимо некоторое разъяснение не для Вас, Н.Б., но для некоторой части женской читательской аудитории, если дело дойдет до публикации этого текста, ибо под «человеком» в данном случае (т. е. относительно «образа женщины») подразумевался мужчина. Вероятно, для женщины в женщине нет ничего таинственного, как для меня – в мужчине. Для мужчины же (как известно, вся Культура была создана, увы, исключительно мужчинами – такова была странная логика исторического развития или Божественного промысла – о чем тоже стоит когда-то подумать) женщина всегда была и остается великой тайной. Именно стремление постичь и эту тайну, наряду с другими тайнами мироздания, стало одним из главнейших двигателей мужской креативной способности к созиданию Культуры. Как ощущают этот момент женщины, я хотел бы спросить Вас, Н.Б.

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

Однако я, кажется, увлекся. Тема-то действительно увлекательная. Подведу некоторый итог сказанному и в этой моей элоквиенции, и в предыдущих рассуждениях о символизации.

Когда я говорю о *символизации в искусстве*, я имею в виду несколько уровней.

Самый высокий – это уровень *художественного символа*, осмысленного как ядро художественного образа в выдающихся произведениях искусства, в шедеврах.

Понятие *художественной символизации* относится ко всему искусству Культуры, т. е. к высокому искусству, и означает то, что символисты понимали под символичностью любого искусства, т. е. *выражение* чисто художественными средствами, или средствами художественной формы, чего-то в самой этой форме не содержащегося и иными способами не выражаемого. Фактически речь здесь идет о *художественности*. Художественная символизация в конечном счете и может быть понята как художественность.

И внутри этой художественной символизации мы можем говорить об одной из специфических ее форм – *духе символизма*, который присущ только символистскому искусству.

Полагаю, что на этом стоит прерваться.

И прошу простить меня за то, что в этом пассаже, отвечая на Ваши вопросы, я невольно вспомнил и еще одного нашего собеседника по Триалогу и обращался как бы одновременно и к нему. Надеюсь, что когда-то эта наша беседа дойдет и до него.

Н.М.: Да, необходимо обдумать все Вами сказанное. Надеюсь, что вскоре мы продолжим наши беседы.

10.05.12. Четверг

Н.М.: В прошлый раз Вы развернули серьезный теоретический концепт по целому ряду проблем символизации в искусстве, так что тема кажется почти исчерпанной; тем не менее нам

обоим понятно, что она неисчерпаема. И в связи с ней всегда возникают и будут возникать вопросы. Не могу удержаться, чтобы не задать еще какой-нибудь, вероятно, уже риторический вопрос, на который можно и не отвечать, ибо возможный ответ и так более или менее понятен (все относящееся к сущности искусства неопишимо), но хотелось бы все-таки услышать, как Вы его сформулируете.

Вы назвали три основные наиболее таинственные и непостижимые сферы, при художественном выражении которых символистами духовно и эстетически развитый человек ощущает дух символизма в их произведениях. При этом Вы упомянули о совершенно *особом способе выражения* символистами этих сфер, ибо вообще-то они составляют предметные основы практически любого изобразительного искусства. Нет ли возможности как-либо вербально описать этот особый способ выражения (или взгляд, как Вы говорите) символистов? В чем его особенность, приводящая, по вашим словам, к явлению фрагмента метафизической реальности в самом произведении?

В.Б.: Вы правы. На этот вопрос проще не отвечать, сославшись действительно на то, что эта особенность не выражается словами, но хорошо ощущается (кем? – вопрос обывателя; ответ: например, мною, но, думаю, что не только) при созерцании хотя бы названных в прошлой нашей беседе произведений. Что вызывает это ощущение? Вся совокупность художественных изобразительно-выразительных средств той или иной конкретной работы. И у каждого художника эта совокупность своя. Словами она действительно практически не описывается, хотя я не исключаю, что талантливый искусствовед мог бы в каком-то приближении это осуществить. Возможно, и я смог бы кое-что сказать. Однако это надо делать непосредственно перед соответствующей картиной или хотя бы перед хорошей крупноформатной репродукцией. Чего у нас сейчас, в пространстве нашего сектора, нет. Да и в Москве это вообще трудно реализовать. Разве что пойти

как-нибудь специально в Третьяковку и вербально поколдовать вокруг живописи Борисова-Мусатова. Хотя сама по себе идея соблазнительная: выявить хотя бы описательно и на уровне некоторого приближения специфику художественного языка того или иного символиста, на основе которой и возникает феномен «духа символизма».

АУРА СИМВОЛИЗМА В КАРТИНЕ ГЮСТАВА МОРО «ЯВЛЕНИЕ». ПОПЫТКА ДЕСКРИПЦИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

Н.М.: Между прочим, я захватила с собой неплохой альбом по символизму, который Вы когда-то дали мне. С благодарностью возвращаю его. Я в свое время внимательно изучила его, а после нашей прошлой беседы еще раз не без эстетического удовольствия опять просмотрела. Нашла некоторые из тех вещей, о которых Вы говорили. Несомненно, то, что Вы называете духом символизма, в них ощущается. Вот, например, то самое «Явление» (или «Видение») Гюстава Моро (1874–1876). Интересная вещь. И дух символизма, вероятно, во многом определяется здесь уже самим фактом чуда – явления (видения) отрубленной головы Иоанна Крестителя Саломее (ил. 57).

В.Б.: Отчасти, да. Но только отчасти. Чудо можно изобразить и очень реалистично. В нем самом по себе вроде бы и нет никакого символизма. Во всяком случае, художественного. Оно – свидетельство онтологического уровня о метафизическом мире. Тоже своего рода символ, но религиозный, а не художественный. Чтобы чудо вошло в сферу нашего эстетического опыта, оно должно быть особым образом выражено, именно художественно выражено. И выражено оно может быть, подчеркну еще раз, по-разному. У Моро, по-моему, дано именно *явление* метафизического мира в мире чувственно воспринимаемом, в том, который обыденное сознание считает реальным. В иконе оно выражается

совсем по-иному и тоже художественно. Еще один тип выражения чуда – в классицизме и т. д. Между тем, как Вы заметили и по этой книге, сюжет Саломеи активно привлекал символистов – и художников, и писателей, и театральных деятелей. Вспомним «Саломею» Уайльда (1893 – подчеркиваю год, чтобы показать, что Моро не находился под его влиянием) и ее многочисленные постановки в начале прошлого века. И в живописи конца XIX – начала XX в. очень много образов Саломеи. В том числе и символистских. Сразу на ум приходят известные работы Штука, Климта, Бёрдслея (ил. 58). Однако, пожалуй, только Моро уделил Саломее особое внимание. Он на протяжении ряда лет разрабатывал эту тему. Есть и его рисунки, и акварели, и масляные работы с ее образами, но полотно из музея Моро несомненно самое сильное в этом ряду. И наиболее символистское по духу.

Если мы вспомним более ранние его работы, то увидим, что Моро шел по пути минимализации – устранения всех лишних деталей и аксессуаров, что ему, стороннику принципа «необходимого великолепия», явно было нелегко. Тем не менее он тяготел к своеобразному абстрагированию (вспомним цитату из него в прошлой беседе) от всего мешающего выражению самого духа символизма. Уже нет ни Ирода, ни лишних персонажей, ни роскошных излишеств архитектуры дворца, ни великолепных одежд Саломеи – они сведены до минимума, – и, что особенно интересно, нет даже ее знаменитой «татуировки» (графического орнамента, наложенного на некоторых работах на ее тело). Остается одно – мощный энергетический разряд (молния!) внутренней дуэли Саломеи и Иоанна. Кстати, вспомним, что перед нами не иллюстрация евангельского текста о казни Иоанна. Это сугубо авторская интерпретация сюжета. (Вообще, Моро, кажется, все мифологические и библейские сюжеты художественно, и существенно, переосмысливал на свой лад – мифологизировал на основе древней мифологии.) В центре композиции в ослепительном золотом сиянии парит отрубленная, кровоточащая, но живая

голова Иоанна, устремившего свой пророческий взгляд не на практически обнаженную прекрасную танцовщицу, но куда-то за нее и сквозь нее, хотя и явился он ей. Навстречу ему летят страстный взгляд и властно указующий (протестующий, повелевающий?) жест Саломеи. Достаточно реалистично прописаны в этой картине только голова Иоанна, излучаемое ею сияние и фигура Саломеи. Они предметно материальны (!). Все остальное практически иллюзорно. Полутемный интерьер дворца только намечен золотистой графией (прорисовкой пером по маслу). Полностью этим абстрагирован, лишен материальности. Все призрачно перед реальной и вечной дуэлью квинтэссенции (художественно данного символа) земной красоты, сопряженной с какой-то хтонической праархаической страстью, и духовно-аскетического начала бытия. Между тем это только внешне читаемая (вербализуемая) схема картины, обьятая аурой духа символизма. Не она сама порождает этот дух, но именно художественное решение, над которым, как видно даже по нескольким ранее написанным работам и эскизам, Моро бился не один год.

Не последнюю роль в создании этого духа играет и графическо-орнаментальная проработка (прорисовка пером поверх живописи) всей картины. В данном случае она осталась только на архитектуре и аксессуарах интерьера, но в других работах проходит и по телу самой Саломеи (так называемая ее татуировка), как бы накладывая и на нее некую сеть абстрактно-магической призрачности. Реальна (и натуралистически реальна с потоками крови из шеи) и подлинно жива отрубленная голова Иоанна, хотя взор его витает уже в ином мире, а сияние неземного света что-то возвещает Саломее. Реальна и Саломея, в своей какой-то неземной экстатической страсти сосредоточенная на видении и красноречиво диалогизирующая с ним. Что видит она? И чего желает? В этом – тайна картины, и из этого и от этого – дух символизма в ней. Вообще-то, кажется, я совсем не то говорю. Пробуксовываю. Возможно, совсем и не от этого. Баста!

Слова здесь бессильны. Хотя в отличие от многих других символистских работ в живописи, эта наиболее все-таки литературна, нарративна и поддается некоторым вербальным дискурсивным суждениям и описаниям.

Я, конечно, никогда не занимался специально Моро. Это не мой художник. Его принцип «необходимого великолепия», пристрастие к перегруженным композициям («Явление» в этом плане исключение), изобилию роскошных тканей, аксессуаров, драгоценностей и т. п. как-то всегда настораживало. Это не мое. Между тем я помню, что он сам давал развернутые литературные описания аллегорического смысла многих своих картин. В этом заключалось одно из его противоречий. Вроде бы стремился к чистой живописи и абстракции (и этого во многом достигли его ученики Матисс и Руо), но нередко создавал полотна, требовавшие подробных словесных разъяснений. Одной из вершин такой изобразительной перегруженности, несомненно, является большая картина «Юпитер и Семела» (1894–1895) из того же музея Моро в Париже. Видите, что здесь творится? Не случайно сам Моро дал пространное разъяснение смысла этой картины. Я когда-то читал его. Оно не менее красочно, чем сама картина. А вот в «Явлении» разъяснять нечего. И нельзя ничего разъяснить. Символистская суть картины неразъясняема. Она говорит сама за себя художественным языком умеющему понимать этот язык. И всё!

Между тем я уверен, что наш друг Вл. Вл. не прошел спокойно в Париже мимо «Юпитера и Семелы», и мы вскоре узнаем об этом из его писем. Смотрите, сколько здесь аллегоризма, тяготеющего к пострецептивной герменевтике эзотерического толка. И сам Моро, насколько я помню из его пространного объяснения этой картины, сознательно выстраивал эти аллегории и объяснял их значение. Однако мне это мало интересно, ибо имеет весьма косвенное отношение к собственно художественному символизму, да и к художественности. Это внехудожественный

пласт искусства, но ради него создавалось множество произведений. «Юпитер и Семела» так перегружена чисто литературной аллегористикой, множеством фигур, декора – в общем, полная реализация принципа «необходимого великолепия» по Моро, – что никакого духа символизма я в этой работе практически не ощущаю. Хотя даже по иллюстрации видно, что центральная часть композиции – Юпитер с телом Семелы – выполнены художественно очень выразительно и крепко. Понятно, однако, что по иллюстрациям нельзя выносить окончательного суждения. Все это надо видеть в оригинале, что очень хотелось бы осуществить в обозримом будущем.

И все-таки, повторяю, далеко не все работы признанных символистов символистские по своей сути. Никакого кванта метафизической реальности в этой картине я не ощущаю, кроме декоративно-аллегорической перегрузки. Эдакая театрализованная помпезность завершающей сцены спектакля на тему «Юпитер и Семела». Увы!

И.М.: Думаю, Вы правы. «Юпитер и Семела» вообще представляется мне прародительницей современного кича и постмодернистской избыточно-многословной «навороченности».

Ну а что Вы скажете, например, о духе символизма Пюви де Шаванна? Здесь ведь все совсем иное, чем у Моро.

В.Б.: Да. И Пюви мне, конечно, значительно ближе, чем Моро. Его художественный язык как-то пластически чище и лаконичнее. Вот! Пожалуй, *лаконизм в пластической выразительности; обобщенная красота линии и силуэта, внутренний созерцательный покой фигур, часто по-античному прекрасных; лаконизм деталей и изобразительных элементов* – тоже комплекс черт, несомненно способствующий возникновению духа символизма. У Пюви это идеально (ил. 41). Но не только для его работ характерны эти черты. Из названных мной художников они очевидны у Мориса Дени и у нашего Борисова-Мусатова. Но не пора ли нам прерваться?

О СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКЕ ВСКОЛЬЗЬ

Н.М.: Да, пожалуй. Однако приближается лето и нам вряд ли удастся часто выбирать время для таких подробных бесед. Я хотела бы задать Вам еще пару вопросов из совсем другой сферы.

В.Б.: Ну что ж. Раз уж Вам доставляет такое удовольствие пытаться ни в чем не повинного любителя духа символизма, то давайте.

Н.М.: Вот вопрос на засыпку. Как Вы относитесь к современным работам по эстетике, к современным эстетикам? Есть ли в них, на Ваш взгляд, что-либо развивающее эстетическую мысль,двигающее эстетику как науку вперед?

В.Б.: Хотите поссорить меня со всеми эстетиками? Это провокация! Я протестую! И требую сатисфакции!

Ах, да, простите, ради Бога! Вы же – прекрасная женщина, которой все позволено. И какая уж здесь сатисфакция? Пожалуйста, ссорьте. Я и так большой любви с их стороны не ощущаю. А после семидесяти она уже для меня вряд ли будет актуальна, если даже у кого-то и возникнет.

На Ваш вопрос я могу ответить прекрасными словами Николая Бердяева, который почти столетие назад писал с некоторой досадой: «Обычные эстетики и философии искусства должны быть отнесены к раздражающему своей ненужностью типу литературы. Об искусстве и красоте пишут люди, которым внутренне чужды искусство и красота». Это в его гениальной книге «Смысл творчества», написанной в 1915 году.

Думаю, что они и сегодня актуальны, как никогда, может быть, более актуальны и точны, чем во времена Бердяева.

Н.М.: И причина только в этом? В разрыве между сознанием эстетиков и их глухотой и слепотой к самому эстетическому опыту?

В.Б.: Конечно. Именно в этом. И это беда не только наших современных эстетиков, но и, пожалуй, эстетики как науки

вообще. Такое ощущение, что большая часть профессоров эстетики, писавших книги и учебники по эстетике, сами не жили эстетическим опытом, не чувствовали искусства. Поэтому они очень часто не схватывали сути эстетического, сути искусства. Описывали, и иногда талантливо, периферию эстетического опыта, но редко добивались до его сути.

Оставим, однако, отцов-эстетиков в покое. Мы многому у них научились, и спасибо им за это. А вот скажите, пожалуйста: мы с Вами не пропускаем ни одной более или менее значительной художественной выставки в Москве, ни одного интересного музыкального концерта, ни одной театральной постановки, особенно гастрольной. В последнем случае – Вы чаще, чем я. Скажите, пожалуйста, за последние 40 лет Вы часто встречали в этих местах презентации художественно-эстетических объектов наших коллег-эстетиков?

Н.М.: Увы, никогда.

В.Б.: Вот и я никогда. Особенно наглядно это видно на единоразовых акциях – гастрольных или фестивальных спектаклях и концертах, идущих только один раз. Там мы всегда видим и искусствоведов, и театроведов, и даже некоторых философов из нашего института, треть зала, как правило, всегда бывает нам знакома визуально, по подобным событиям, но ни разу не встретили там ни одного эстетика. Что путного в таком случае подобные авторы могут написать по эстетике, если не обостряют и не обогащают свой эстетический опыт регулярно, не интересуются тем, чем живет современная художественная культура в мире?

Есть и еще одна причина отсутствия интереса к эстетике сегодня. Это уже чисто метафизическая причина, о которой здесь, пожалуй, не стоит говорить подробно. Она хорошо прописана в моем Апокалипсисе, да и в работах по эстетике. Мне, например, ясно, что с завершением Культуры утрачивают актуальность и все работавшие внутри нее институты. Если Культура завершилась, если не создается высокое искусство, то в какой-то мере профа-

нируется и вульгаризируется и сам эстетический опыт. Утрачивается часть его объектов, но главное – притупляется эстетическое чувство, *исчезает адекватный реципиент*, а следовательно, и потребность в высоком искусстве и в эстетике как науке. Во всяком случае – в классической.

Н.М.: А как же Ваша концепция постнеклассической эстетики?

В.Б.: Ну, видите ли, концепция – это именно концепция, т. е. теоретический, я бы даже сказал, метафизический продукт. А мы в данном случае говорим об эмпирической сфере. О том, что реальные современные эстетики не пишут ничего путного по эстетике и философии искусства. Это разные сферы. Постнеклассическая эстетика – попытка актуальной теории, основывающейся на классической эстетике как на фундаменте и включающей известные Вам новые разделы, отражающие состояние дел в современном эстетическом сознании, в том числе и в сфере арт-эмпирии. И я не исключаю, что это последняя в таком плане теория или, может быть, точнее, уже только попытка теории. А другой и не будет.

Н.М.: Вы полагаете, что Ваша «Эстетика» – это тоже последняя эстетика?

В.Б.: Не исключаю, хотя совершенно не рад этому. Я с большим удовольствием прочитал бы хорошую современную книгу по эстетике, современную эстетическую теорию, в корне отличную от моей. И может быть, еще чему-то научился бы в этой сфере. А здесь мне в качестве главного философа искусства подсовывают какого-то Петера Вайбеля и больше ничего, кроме, конечно, нейрофизиологических и психологических эстетик, где и птица, и черепаха наделяются равным с человеком эстетическим чувством.

Н.М.: Да, но Вайбель – это вроде бы круто. Самый известный и модный теоретик contemporary art на Западе, директор Центра искусств и медиапрактик в Карлсруе, куратор последнего

Московского биеннале. Помните, с каким пиететом писал о нем Вл. Вл. в «Триалог» после знакомства с его книгой?

В.Б.: Давайте все-таки на этом прервемся, а о Вайбеле поговорим в следующий раз. Я недавно прочитал последний сборник его статей и имею некоторое представление о нем как теоретике. Поговорим через неделю, если удастся.

Н.М.: Хорошо. Спасибо.

ОБ ОЧЕНЬ ЛИЧНОМ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

15.05.12. Вторник

Н.М.: Вот, нам удалось выкроить время и значительно раньше, чем через неделю. И прежде чем попытать Вас по поводу Вайбеля, я хотела бы для разрядки наших чисто теоретических разговоров задать Вам неожиданный и, возможно, очень личный и одновременно чисто философский вопрос. Сегодня, незадолго до Вашего 70-летнего юбилея, в чем Вы видите смысл жизни?

В.Б.: Ответ я могу, пожалуй, дать здесь только личный, т.к. давно руководствуюсь исключительно своим личным опытом и своей интуицией, отвечая на подобные вопросы, как, собственно, во многом и в эстетико-теоретической сфере. Для меня смысл жизни заключается в самой жизни. Жить ради жизни. Жить и радоваться жизни во всех ее проявлениях. А это означает жить в гармонии с самим собой, с окружающими, с самим Универсумом. И помогает в этом, как Вы понимаете, эстетический опыт в смысле эстетического отношения к миру в самом широком понимании. Поэтому я эстетик, да и Вы, думаю, по той же причине. Здесь мы, по-моему, единодушны.

Н.М.: Да, это так. Жить ради жизни и радоваться жизни. И в этом находить счастье? Ведь не для того ли человек приходит в этот мир, чтобы быть счастливым? А многим ли это удается?

В.Б.: Конечно, высшей целью жизни ради жизни и является счастье. Ощущение и переживание счастья и есть показатель того, что идеал жизни ради жизни близок к осуществлению.

Н.М.: А в чем он состоит, по-вашему?

В.Б.: В полноте жизни, которая складывается из ряда компонентов. Главными среди них являются *здоровье*, личное и твоих близких, *любовь*, оптимально возможная в конкретной жизненной ситуации *творческая самореализация*, т. е. обретение своего места в жизни, на котором вы имеете возможность реализовать свой творческий потенциал. Понятно, что физическое и психическое здоровье является определенным базисным условием для реализации остальных факторов. Любить и быть любимым. Человек рождается в любви и для любви, и счастье – пройти жизнь или хотя бы часть жизни в ауре любви. И для творчества. Очевидно, не только и не столько художественного. Это хорошо показал в свое время Бердяев, и я с ним полностью согласен. Он же подчеркнул, что высшая форма творчества на сегодня – художественная. И это как бальзам на рану эстетика. Именно так! Поэтому редкое сочетание всех трех факторов: *здоровья, любви, творческой самореализации* – залог полноты жизни на земле и человеческого счастья. Идеал счастья, редко реализующийся в действительности. В этом Вы правы. Однако чем ближе мы к нему, тем счастливее.

Н.М.: А упование на жизнь будущего века не приносит счастья?

В.Б.: Это слишком трудный вопрос для меня. Счастливые не только часов (и лет) не наблюдают, но нередко забывают и об упованиях. Если человек достиг определенной полноты жизни в пространстве указанных факторов, то будет ли он сознательно искать чего-то большего? От добра добра не ищут. Если тебе даровано счастье в этом мире – а любовь, здоровье, творческая самореализация – это, конечно прежде всего дары, хотя и плоды собственных немалых усилий, – так на что же еще уповать? Дру-

гое дело, если ты не достиг полноты жизни, если ты не чувствуешь себя в этом мире счастливым, а знаешь, что счастье вообще-то не только бывает где-то, но и заповедано всеми религиями мира человеку, то ясно, что тебе приходится уповать на счастье в будущей жизни и предпринимать попытки уже в этой жизни как-то обеспечить его там. При этом большинство людей, уповающих на жизнь будущего века, не задумываются о том, что в той жизни они будут уже не совсем теми, кем они являются сегодня. Фактически другими, как минимум – без этого тела, которое является, между прочим, неотъемлемой частью личности каждого из нас, что понимали еще некоторые византийские отцы Церкви. Если я и попаду в жизнь будущего века, то в любом случае это уже буду не совсем я, не этот вот Виктор Васильевич, а кто-то другой, возможно, с частью моего сознания. Может быть, с лучшей и улучшенной частью его, но уже не я. Это понимание тем более увеличивает нашу любовь к каждому мгновению этой, земной и прекрасной, несмотря ни на что, жизни, повышает ее ценность.

Н.М.: Не следует ли из этого, что счастливому человеку, даже верующему, можно и не ходить в храм, и не молить Господа о даровании Царствия Божия?

В.Б.: Нет, не следует. В храм верующий человек идет не только за тем, чтобы молить Бога о даровании ему потустороннего блаженства. А оно, кстати, и счастливому в этом мире человеку не будет лишним. Счастливый человек идет в храм *благодарить* Господа за свое счастье, прежде всего за дарованную ему жизнь. Не случайно центральная мистическая часть православного богослужения называется Евхаристией, что буквально переводится как благодарение. И конечно, не случайно у греков и сегодня спасибо звучит «ев-харисто», т. е. *благо-дарю*. Счастливый человек в храме благодарит Бога, а в обыденной жизни хотя бы номинально в знак благодарности одаривает ближнего данным ему благом (счастьем). Греки генетически счастливые люди. Поэтому они и остальных одаривают благом, хотя бы словесно. Русские

тоже нередко употребляют эту кальку греческого благодарения в слове «благодарю». Однако чаще мы применяем иное слово: *спаси-бо(г)*, в котором этимологически звучит мольба о спасении или просьба о даровании спасения другому. Есть о чем задуматься на философско-лингвистическом уровне. Однако я не об этом. В храм идут также и молить Бога о даровании счастья всем лишенным его, но главное – для духовного возрастания в мистерии соборного делания, которое не имеет предела. Храм – место духовной концентрации, «окормления» – в церковной терминологии. Несчастный человек обретает там существенную подпитку своим силам, своей надежде, вере, а счастливый – получает новый заряд духовной энергии и для упрочения собственного счастья, и для помощи другим людям в обретении его.

Н.М.: Да, но говорят, что счастливый человек, как правило, бывает предельно эгоистичен. Он купается в своем счастье и не замечает, старается не замечать страданий или несчастий других. Так ли это?

В.Б.: Не думаю, что такие люди по-настоящему счастливы. Сострадание к ближнему у подлинно счастливого человека развито, по-моему, очень сильно. Иногда даже гипертрофированно сильно. Он стесняется своего счастья на фоне несчастий или просто безрадостной жизни других. Стремится не демонстрировать своего счастья. И при этом где может и чем может пытается помочь и другим если не обрести счастье, то хотя бы избежать несчастия.

Н.М.: В Вашем Апокалипсисе у Вас не один раз прорывается (несмотря на то что это – Апокалипсис!), что Вы прожили на момент писания тех строк счастливую жизнь. Вы и до сих пор счастливы?

В.Б.: Вы знаете, это действительно очень личный вопрос и отвечать на него утвердительно опасно. Хотя всем предшествующим я косвенно и ответил на него. Да, вот до этого самого момента я прожил действительно счастливую жизнь. И последние

годы ощущение этого счастья даже как-то энергично усилилось, благодаря оптимизации всех названных выше факторов. Я благодарен судьбе за свою до сих пор состоявшуюся жизнь. Понятно, что соматические возрастные реалии начнут вскоре свою неминуемую деятельность, направленную против этого ощущения. Однако 69 лет с большим плюсом – это немало. Поэтому сегодня я и могу сказать, может быть, что-то вразумительное о счастье. Исключительно опираясь на собственный опыт. Теории здесь не работают. Тем более что переживание счастья зависит не только от названных вроде бы объективных факторов, но и от субъективных. Иногда человек, обладающий всеми ими, не ценит их и не ощущает себя счастливым, а подчас человек, не имеющий их или имеющий что-то одно из этого, уже чувствует себя счастливым. Субъективный фактор здесь очень важен. Счастье надо уметь ценить и приумножать, а Птицу счастья не держать в клетке, а привлекать любовью. Исключительно любовью.

Н.М.: С этим нельзя не согласиться. Немало людей, даже художественно одаренных, не способны ценить то, что могло бы сделать их счастливыми. А ведь, как мы знаем, эстетический опыт, общение с искусством существенно повышают наш градус ощущения счастья, открывает глаза на него. Не так ли?

В.Б.: Именно так.

О ПЕТЕРЕ ВАЙБЕЛЕ И CONTEMPORARY ART

Однако мы собирались вернуться к теме о Вайбеле и contemporary art.

Н.М.: Да, Вы как-то уж очень пренебрежительно отозвались о нем. Заслуживает ли он этого?

В.Б.: Да нет, отнюдь не пренебрежительно, но немного предвзято. Это есть, и я объясню почему. И это касается не только Вайбеля. Он пришелся здесь к слову. Именно потому, что был со-

всем недавно на слуху как куратор Московского биеннале, приезжал в Москву и в конце прошлого года вышел сборник его статей на русском. По-немецки я вряд ли стал бы его читать, но в переводе прочел внимательно и практически не вынес для себя ничего позитивного. Даже как-то разочаровался в нем, хотя в Европе его, кажется, до сих пор ценят чуть ли не как гуру contemporary art. Правда, статьи в сборнике все старые – до 2002 г., только последняя новая – предисловие к каталогу Московского биеннале. Он ведь уже давно занимается дигитальными и самыми современными видами искусства и много пишет о них, но ничего принципиально нового для нас с Вами, занимающихся этими искусствами не систематически, а только эпизодически, не сказал. Ничего! Это разочаровывает.

Главное же, что разверзает непреодолимую пропасть между нами, профессиональными эстетиками, и искусствоведами новейшего искусства (со второй половины прошлого столетия, как минимум), т. е. искусствоведами *пост-культуры*, – это понимание искусства. Если я определяю искусство (на основе всего художественного опыта последних тысячелетий) как квинт-эссенцию эстетического опыта, т. е. главным критерием в его определении считаю *художественность* (равно эстетическое качество), и на это, кстати, ориентировались и искусствоведы Культуры, т. е. конца XIX – первой половины XX века, то исследователи и пропагандисты современного арт-производства, к которым принадлежит и Вайбель, и число им – легион, не знают и не хотят знать этого критерия. Искусство для них все что угодно, но только не эстетический объект, не самодовлеющая художественная ценность.

И в этом, к сожалению, есть свой резон и свой смысл.

С одной стороны, я как эстетик вроде бы работаю совсем в иной плоскости, чем все постмодернистские и иные мыслители и искусствоведы *пост-культуры*. Мы хорошо знаем, что искусство всех времен и народов чаще всего возникало отнюдь не для

или не только для удовлетворения эстетических потребностей. Оно всегда было призвано выполнять целый ряд очень значимых социальных функций. Другое дело, что эти функции наиболее полно выполняло именно высокохудожественное искусство. Тем не менее до Нового времени мало кто интересовался в теоретическом плане эстетическим потенциалом искусства. А вот религиозные, политические, социально-критические аспекты всегда высоко ценились в искусстве, и исследователи, а также политики, религиозные и общественные деятели нередко писали именно об этом. Не будем далеко ходить за примерами. Те же Маркс и Ленин очень часто обращались к искусству за аргументами для подтверждения той или иной своей сугубо политической или экономической концепции. И что? Какое отношение это имеет к эстетике или философии искусства? Никакого. Хотя, как известно, советская эстетика создала целые цитатники из текстов Маркса, Энгельса, Ленина, назвав их марксистско-ленинской эстетикой, и на этой основе ухитрилась построить эстетику соцреализма. Тем не менее совершенно очевидно, что это сугубо идеологические ходы, не имеющие никакого отношения к собственно эстетике, да и к *сущности* искусства. К искусству – да. К его маргинальным сферам.

Теперь Вайбель и другие искусствоведы *пост*-культуры. Они честнее, чем советские марксисты. Они видят и знают, что искусство *пост*-культуры, как бы они его ни называли, т. е. искусство новейших направлений и практик, особенно связанных с современными медиа, начиная с поп-арта и концептуализма, практически лишено художественности. Его творцы исключили из своего арсенала критерий эстетического качества. В нем есть все что угодно, кроме художественности, или если уж быть совсем строгим, то она сведена в подавляющем большинстве арт-объектов до *minimum minimumum*. Но если это так, то и исследователи этого искусства вроде бы уже и не имеют никаких оснований говорить о художественности, об эстетическом качестве,

об эстетике. Они и не говорят. И это честно. Они практически не употребляют не только понятий эстетика, эстетическое, художественность, но и вообще никаких эстетических терминов.

Пытаются исследовать только то, что предлагает им объект исследования. Сегодня его называют contemporary art и полагают, как Вайбель, синонимом «актуального искусства», отличая от «современного искусства» (modern art) в целом. При этом Вайбелю, вероятно, можно верить больше других современных искусствоведов. Он до начала 90-х годов прошлого века выступал и как художник-практик, представитель этого самого contemporary art. Уроженец Одессы, он начинал в Вене в образе собаки. Одна из видных арт-дам венского бомонда водила его на поводке по Вене в качестве собаки. Позже, как мы помним, эти акции повторил еще один наш видный представитель *пост*-культуры, Олег Кулик, тоже изображая собаку на улицах Европы, но уже в голлом виде. Вайбель, кажется, бегал на четвереньках еще одетым. Потом создавал всевозможные арт-объекты типа инсталляций. И видимо, разочаровался в этом, перешел на чисто исследовательскую и руководящую работу в арт-производстве. Так что он хорошо знает мир того искусства, о котором пишет и организует как куратор. Ему можно верить.

Я не собираюсь здесь пересказывать основные идеи его книги, тем более что не нашел среди них ничего оригинального, что бы стало для меня откровением о современном искусстве. Приведу только его определение актуального искусства, т. е. contemporary art, данное сегодня, т. е. в каталоге прошлогоднего биеннале. «Актуально то искусство, что на языке настоящего исследует проблемы настоящего. Другими словами, это то искусство, что на сегодняшнем аудиовизуальном языке отображает сегодняшнюю действительность». Гениально! Не правда ли? И супероригинально. Ничего подобного мы никогда не слышали. И далее: «Очевидно, что актуальное искусство – «пост»-модерно; что оно – «после»-современно». «...в глобальном арт-мире все

является актуальным», а с приходом сети масс-медиа художники вообще потеряли монополию на арт-творчество. Сегодня каждый человек, имеющий i-rod и умеющий отправить сообщение, является художником.

Вот в чистом и ясном виде *credo* актуального искусства, *contemporary art*. И я ничуть не иронизирую, когда называю предельно тривиальные определения Вайбеля гениальными и оригинальными. Он ясно и точно, без риторических выкрутасов, присущих многим современным исследователям *contemporary art*, показывает его суть. Голую суть, а она в том, что любое сочетание дигитальных единиц, которое каждый из нас может слить сегодня в сеть, уже является искусством. При том – актуальным!

В XX веке таковым были, согласно Вайбелю, любые контакты с фотокамерой. Фотография – гегемон в искусстве прошлого столетия. В нынешнем столетии – сеть! Вот и все.

Н.М.: Ну, мы с Вами в какой-то мере пришли и в эстетике примерно к таким же выводам, правда, не в столь упрощенной форме, когда разрабатывали эстетическую виртуалистику.

В.Б.: Вот именно. Внутри эстетики и не в таком упрощенном виде. Все-таки мы постоянно имели в виду эстетическое качество искусства – и в нонклассике, и в сетевом искусстве. И мы, кажется, существенно отстали от времени. Сегодня этот критерий раз и навсегда снят. Каждый человек, создающий нечто в аудиовизуальной сфере, – уже художник, ничем не уступающий профессиональному арт-производителю. Вы сняли на улице кошку на мобильник, послали мне как ММС – вот и создали произведение искусства. А уж если вам удалось снять какое-то ДТП и выложить его в Интернет, то вы – гениальный художник, которому гарантирована многотысячная, а то и многомиллионная аудитория. И сегодня такие интернетные ролики демонстрирует даже ТВ с указанием Вашего интернетного адреса и количества интернет-пользователей, посмотревших этот сюжет. Вот и общественное признание!

Н.Б.: Да, если эстетический критерий снят, то получается, что так. Однако здесь действительно ничего нового. Мы с Вами еще на студенческой скамье, да и в аспирантуре сдавали экзамен по теории соцреализма, в которой тоже стоял на первом плане уж никак не эстетический критерий. Искусство соцреализма должно было быть национальным по форме и социалистическим по содержанию, т. е. отражать жизнь в ее революционном развитии актуальными для того времени аудиовизуальными средствами – живописи, кино, телевидения, фотографии. Как-то некомфортно со всем этим встречаться вновь.

В.Б.: Ну, сегодня все существенно по-иному. Соцреалистом все-таки не считался любой человек, умеющий держать кисть или киноаппарат. Художники того времени проходили серьезную художественно-техническую подготовку под руководством еще крупных мастеров своего дела. Некоторые из них и в рамках соцреализма умели создать неплохие художественные произведения. Немногие, конечно. Больше было просто идеологических ремесленников. А сегодня-то все критерии сняты. И это мы хорошо видим на всех выставках и биеннале современного искусства.

Здесь коренится и еще один ответ на вопрос, почему сегодня нет серьезных книг по эстетике, а моя «Аура» и учебники, возможно, стали последней эстетикой. Исчез эстетический объект, соответственно исчезает и субъект. Так откуда же взяться эстетическому отношению? То есть эстетическому опыту, собственно эстетике?

Н.М.: Стоп! Стоп!

Пусть современное искусство не знает эстетического критерия и заваливает музеи и выставки всяким внеэстетическими, т. е. нехудожественными вещами. Но ведь природа-то никуда не делась. Классическое искусство с древнейших времен до наших дней живет в музеях, консерваториях, в театре. Так почему же исчезает эстетическое отношение?

В.Б.: Ну, что Вы так взволновались? Пока, слава Богу, эстетическое отношение на нашем с Вами уровне никуда не исчезает. Все на месте. Однако, я думаю, только в плоскости людей Культуры, которые, к счастью, еще есть и какое-то, время вероятно, не без наших с Вами усилий, надеюсь, сохранятся. Я говорю о тенденции, которая в книге Вайбеля и во множестве других работ легиона участников, разработчиков, репрезентантов, кураторов contemporary art предстает как сегодняшняя реальность. Так, вероятно, и есть. Не случайно же мы и сектор наш отдали сегодня поколению именно этих людей. Очень симпатичных, но живущих совсем в иной плоскости бытия, чем мы с Вами, в ином измерении. Мы не понимаем их, они не понимают нас. Это реальность. Такова логика истории. И вот этот легион contemporary art сегодня и правит бал в сфере всей художественной культуры, выставочной жизни, всего, наконец, художественного-безхудожественности воспитания. Они, не мы. Их время, не наше. Они и формируют современного «эстетического» субъекта, который возникает вне реального эстетического опыта. Он формируется на опыте масс-медиа, одним из теоретиков которых является сегодня Вайбель. А он ставит задачей актуального искусства *переписывание миров* (главная тема последнего московского биеннале), прежде всего – мира искусства. И переписывание это идет не по эстетическим законам, а напротив: эстетические переписываются под «актуальные» в указанном выше смысле. А к принципам этой актуальности относится также, например, принцип замены реальности (той самой природы, которую Вы воспринимаете эстетически) *картой*, т. е., в частности, медиа-маской или компьютерно-сетевым образом; или искусство понимается как «ultima ratio того взгляда, что “индивидуально ответственное действие” возможно».

(Кстати, в скобках замечу, что концепция искусства без художественности, без эстетического качества современных теоретиков и практиков contemporary art удивительным образом

перекликается с эстетикой без эстетического Льва Толстого, изложенной им в самом конце XIX века в книге «Что такое искусство?». Великий русский писатель в этой поздней своей работе фактически отказывал искусству в его эстетическом качестве, порицал за высокую художественность все новоевропейское искусство и требовал от искусства только пользы и «актуальности» в его понимании – искусство должно стать проводником и носителем нравственных евангельских идей для простого народа, для самых широких масс. Поэтому сегодня критика Толстым классического искусства за его элитарность и эстетическое качество находит немало сторонников среди представителей contemporary art, во многом, видимо, уже лишенных подлинного эстетического вкуса. Ну, это так вспомнилось по случаю, но параллель любопытная.)

Возвращаясь к теме. Субъект contemporary art воспитывается сегодня на каких угодно принципах понимания реальности и арт-деятельности, кроме эстетических. Каким же образом у него может возникнуть эстетическое отношение к природе или к классическим произведениям искусства, если его оптика настроена на нечто иное, чем эстетический опыт? Для контакта с природой ему нужен компьютерно-сетевой посредник (медиа), а произведения Рубенса в Венской художественной галерее лучше повесить лиловым холстом на всю стену какого-нибудь современного *пост*-мастера – Яна Фабра в конкретном случае. Не случайно и театральную классику практически всю «переписывают» сегодня по Вайбелю. И это находит своего «эстетического» (актуального) субъекта восприятия. Так что о классическом эстетическом отношении вскоре совсем говорить не придется. Никто не будет знать даже, что это такое. Многие из легиона contemporary art и сами сегодня признаются, что не знают, что это. Конечно, великое классическое искусство останется в музеях, а музыка в записях и нотах, но без полноценного эстетического субъекта все это ничем не будет отличаться от

экспонатов исторических или краеведческих музеев. Да и художественные музеи сегодня все чаще вынуждены заниматься развлекаловкой. Выставляют мотоциклы, автомобили, Шанель, устраивают мультимедийные шоу и т. п.

Зрелище сегодня заменяет современному человеку подлинный эстетический опыт. Это, кстати, отмечает и Вайбель. Schaulust (зрелищное наслаждение, скопофилия) вместо эстетического опыта.

Н.М.: Не думаю, что все так мрачно, как Вы это рисуете мне здесь вслед за Вайбелем.

В.Б.: Да Вайбель и весь легион contemporary art ничуть не грустят по этому поводу. Их работы полны оптимизма и энтузиазма.

Н.М.: Бог с ними. Тем не менее картина, нарисованная Вами, по-моему, пока не соответствует действительности. Множество людей путешествуют по миру с целью эстетического наслаждения природой, музеи с классическим искусством полны посетителей, а экспозиции с contemporary art пустуют. В консерватории и в оперные театры по всему миру не достать билеты на выдающихся исполнителей. И среди всех этих путешественников и посетителей полно молодежи. Сегодня Ваше пророчество, к счастью, еще далеко от реальности.

В.Б.: Да никакое это не пророчество. Это, увы, грустная реальность, хотя, конечно, пока больше в ее тенденции, чем в полном осуществлении. Однако на этом мне хотелось бы прерваться.

Н.М.: Да, пожалуй. Пойдемте в Кремль на выставку Мура. Он примирит нас и с современностью, и с высоким искусством.

В.Б.: Отличная идея.

О МУРЕ И ДУХЕ СИМВОЛИЗМА

22.05.12. Вторник

Н.М.: Поход на Мура в прошлый вторник доставил нам большое эстетическое удовольствие. Прекрасный скульптор. Удивительная пластика. И потрясающая монументальность. Чувствуется даже в этих небольших вещах, которые смогли привезти к нам. Жаль, что его крупные работы в натуральную величину разбросаны по всему миру и их невозможно собрать в одном месте экспонирования.

В.Б.: Иногда это случается. Мне повезло увидеть такую выставку в 1995 году в Венеции. В рамках очередного биеннале туда было свезено большое количество крупных скульптур Мура. Выставка произвела на меня тогда сильное впечатление. Значительно большее, чем всё биеннале. Однако такую выставку, вероятно, только и можно организовать в приморском городе, куда огромные скульптуры можно доставить по морю. Возможно, были и другие подобные выставки, я о них не слышал. Однако ту выставку я запомнил на всю жизнь. Пожалуй, Мур – крупнейший скульптор XX века. Роден и он. Больше никто так не чувствовал пластику скульптурных форм. Роден, однако, больше тяготеет к XIX веку. А Мур – крупнейший в XX. Хорошо, что иногда такие выставки посещают и Москву.

Между тем на выставке Мура у меня возникли и какие-то дополнительные мысли по поводу наших размышлений о духе символизма. Я чувствую его в скульптуре Мура, хотя, кажется, никто не относил Мура к символистам, да и жил он уже в иное время. Тем не менее этот дух есть в его пластике. И отсюда выплывают такие характеристики духа символизма, как *высокая степень обобщения и пластической условности при повышенной музыкальности*. Все это присуще пластике Мура (ил. 78), но и живописи многих символистов. Вспомним лучшие полотна Мориса Дени, Пюви де Шаванна, Эжена Каррьера, Эдварда Мунка, того же

фон Штука, Одилона Редона, Россетти, Бёрн Джонса, Борисова-Мусатова и даже Петрова-Водкина.

Н.М.: Тогда в скульптуре сюда следует причислить, конечно, и Родена (ил. 76), и особенно Ганса Арпа. Множество его скульптур я видела в свое время в Швейцарии в Локарно, Лугано, Базеле (ил. 77).

В.Б.: Я думаю, что да. При этом интересно, что если всех этих трех скульпторов относить к символизму — а у них действительно ощутим дух подлинного символизма, выраженный исключительно пластическими средствами, — то два названных Вами скульптора оказываются как бы по разным флангам символизации по отношению к Муру. Роден подходит к символизму со стороны романтического реализма, а лирический символизм форм Арпа находится где-то на переходе от символизма к абстракции. Отсюда вырисовывается интересная линия образно-пластического обобщения, характерная для большого пласта изобразительного искусства конца XIX — середины XX века: *реализм — символизм — пластическая беспредметность* (абстракция). Особенно очевидна она на рубеже столетий, в том числе и в таком отчасти смыкающемся с символизмом направлении, которое в разных странах Европы называлось по-разному, но имело один декоративно-символистский дух. Это *ар нуво*, *югендштил*, *сецессион*, *модерн* (в России).

VITA LONGA

Н.М.: Вернемся между тем к нашей беседе. Она как-никак юбилейная. И юбилей приближается по мере нашего разговора. Осталось всего ничего. Вот в Ваши почти 70 лет, как Вы ощущаете 70 — это много или мало?

В.Б.: Непростой вопрос, на который я дам простой ответ: это и много, и мало. Мало, потому что физическая жизнь пролете-

ла вроде бы как один день. Только вчера я гонял с мальчишками по крышам сараев на Елоховской, играя в лихие ребячьи игры, – как сейчас помню всю эту дворовую команду сорванцов, – и вдруг – уже 70! А с другой стороны, человек ведь живет не в физическом времени. В нем (этом времени) обитает и постепенно дряхлеет только его тело. При этом процесс идет у всех по-разному. А сам человек существует в особом, своем, экзистенциальном, как сказал бы Бердяев, времени. Это время его духовно-эмоциональных событий и переживаний, время внутреннего опыта. А оно у меня огромно. Если соотносить его с подобным временем некоего усредненного человека, то я думаю, что прожил в этом плане уже много-много жизней. *Vita longa!* – возразил бы я древним мудрецам, которые полагали, что только *ars longa*. Это смотря какая жизнь и какое искусство.

Насколько я себя помню, а помню я, кажется, урывками свою жизнь с двух-, трехлетнего возраста, она всегда была заполнена активным духовно-эмоциональным поиском, множеством радостных событий обретения нового знания, новых ценностей, нового жизненного, а уже где-то с 18-летнего возраста и осознано-эстетического опыта, который тогда начал превалировать для меня над остальными формами опыта. На сегодня я с удовлетворением могу сказать, что жил и беседовал, радовался и сопереживал с многими выдающимися деятелями Культуры (философами, писателями, религиозными мыслителями, художниками, музыкантами) с древнейших времен и до сегодняшнего дня. Я не помню ни одной минуты жизни, когда моя душа, мой дух праздно возлежали бы на диване в ленистой спячке («Никто меня не видел сонным...»). Они беспрестанно находились в радостной работе восхождения в пространствах духовных, эстетических и жизненно ценных (особенно в сфере любви) событий. Моя жизнь всегда была наполнена экзистенциальными, духовно-эмоциональными событиями. И поэтому она *longa!* Даже если она вдруг оборвется сегодня. Она уже долгая! И слава Богу! Между тем она так прекрасна, ярка и

насыщенна, а в духовно-эстетической сфере так много еще не открытого и не постигнутого, что хотелось бы, чтобы по всем параметрам она длилась еще какое-то время. Жизни, по-моему, никогда не бывает много, если ты знаешь ей цену. Не так ли?

Н.М.: Думаю, что именно так.

В.Б.: И эстетический опыт, к которому мы с Вами причастны практически на протяжении всех лет нашей сознательной жизни, как, собственно, и любой духовный опыт, существенно «удлиняет», обогащает, расширяет жизнь человека. Выводит ее за пределы физического времени в вечность, в метафизическую реальность – не убоимся этих высокопарных слов. Они здесь вполне уместны. Счастлив тот, кто приобщился к этому опыту. Он существенно расширяет пределы и границы своей жизни, делает ее полной и радостной.

Н.М.: С этим нельзя не согласиться, тем более что я соглашаюсь здесь с Вами достаточно часто не потому, что юбиляру вроде бы неприлично перечить в канун его юбилея, но вследствие того, что и сама живу, как Вы точно подметили – да это не секрет ни для кого из знающих меня, – напряженной творческо-эстетической жизнью, получая от этого большое наслаждение. Отсюда, однако, вытекает еще один вопрос, на который мы, пожалуй, дадим с Вами один и тот же ответ. Тем не менее. Что Вы могли бы сказать тем, кто, слыша подобный разговор, мог бы упрекнуть нас в эгоистическом эстетизме?

В.Б.: Не думаю, что таковые найдутся. И к нам с Вами этот упрек никак не может относиться. Однако в общем плане вопрос уместный, и на него мы действительно можем дать близкие по смыслу ответы.

Когда я говорил Вам, что вижу смысл жизни в самой жизни, то фактически ответил на этот упрек. Смысл жизни – в *служении* самой жизни. Живя в пространстве эстетического опыта, мы и служим жизни, ибо эстетический опыт в моем понимании предполагает достижение оптимальной полноты жизни. А не для

реализации ли этой полноты человек приводится в этот мир? Думаю, что именно для этого. Так что самой своей жизнью, самым образом этой жизни мы служим жизни, а ощущение счастья, которое мы переживаем порой при этом, и свидетельствует о том, что это служение достигает своей цели. Однако мы не ограничиваемся тем, что самой своей жизнью даем пример другим для реализации смысла жизни, что само по себе немало. На протяжении многих лет нашей работы в сфере эстетики мы еще и всячески пропагандируем значение эстетического опыта в жизни человека и показываем пути достижения такого образа жизни, в котором этот опыт занимает видное место. Вы – своим многолетним служением в качестве профессора эстетики во ВГИКе и писанием книг и статей, я – в большей мере исследованиями в сфере эстетики и созданием многочисленных научных и популярных работ на эту тему. Между тем в юности я был и активным пропагандистом художественно-эстетического опыта: выступал с лекциями, участвовал в диспутах и обсуждениях выставок, организовывал встречи с интересными деятелями искусства и т. п. Начиная со школы и института. При этом мы не призываем всех поголовно жить только и исключительно эстетическим опытом. Это и невозможно. Однако стремимся показать его высочайшее значение в комплексе всей духовно-эмпирической жизни человека.

Так что мы не «эстетствуем» в негативном понимании этого термина, но служим человечеству в двух по меньшей мере формах: собственным образом жизни на путях эстетического опыта реализуем ее смысл и при этом не чужаемся активно делиться своим опытом реализации с достаточно обширными кругами людей, желающих получить его, доросших до него. И способствуем самому этому доращению, воспитанию эстетического вкуса и определенного уровня самосознания.

Н.М.: Если мы вспомним при этом, что жизнь человека – это трудная и далекая от постоянного праздника жизнь, сопряженная с массой всяческих сложностей, конфликтных ситуаций,

драматических и трагических событий, то будет особенно понятно значение эстетического опыта в такой жизни. Вы справедливо где-то писали, что он позволяет гармонизовать человека с самим собой, с социумом и Универсумом в целом.

19.06.12

Н.М.: Наш разговор опять надолго прервался, тем не менее я надеюсь, что Вы согласитесь продолжить или возобновить его. Очередная поездка в Грецию не могла не придать Вам, эллинофилу и византинисту, новые творческие импульсы, и именно поэтому я хотела бы задать Вам, может быть, самый трудный вопрос по ходу нашей беседы.

В.Б.: Это, пожалуй, так сразу нежелательно. Вот, о Греции, и древней, и византийской, и современной, я всегда рад поговорить. Она действительно духовно и физически омолаживает и придает новые силы. Там очищаешься от всего наносного, преходящего, суетного и погружаешься полностью в духовно-эстетический опыт, в некое бесконечное блаженство бытия. Античные и византийские памятники, уникальная природа, сам совершенно неповторимый дух Греции, аура древней мифологии реанимируют ржавеющее в техногенной цивилизации сознание и показывают подлинную красоту мира, человека, искусства, духовной сферы.

Н.М.: Полностью с Вами согласна. За этим и сама достаточно часто езжу туда. И именно в этой плоскости и находится мой первый вопрос, на который, как мне кажется, можно ответить только сразу по возвращении из Греции. Тем более что Вы были в Халкидики, опять посещали Св. Гору...

В.Б.: Нет-нет, на самой Горе я в этот раз не был. Только проплыл вокруг нее на катере.

Н.М.: Тем не менее. Вопрос мой сводится вот к чему. И в своих работах по эстетике, и в нашем Триалоге, и в этой бесе-

де, длящейся уже более полугода, Вы достаточно часто употребляете понятие *метафизической реальности*. Вот и совсем недавно, размышляя о духе символизма в символистской живописи, Вы говорили о некоем кванте метафизической реальности в самих произведениях символистов. Ее же Вы видите, естественно, в живописи Кирико и Карра, т. е. в собственно метафизической живописи. Конечно, на уровне общего духовно-культурного опыта мы вроде бы понимаем, о чем идет речь, но когда пытаемся сформулировать, что же это все-таки такое – метафизическая реальность, – то как-то не находим нужных слов. Как Вы сегодня определили бы это понятие, занимающее видное место в Вашей теории, да и в Вашей жизни, как я понимаю?

В.Б.: Это действительно непростой вопрос. То есть вопрос-то простой и напрашивающийся сам собой при чтении многих моих текстов, да и текстов нашего собеседника по Триалогу Владимира Владимировича, да вот ответить на него однозначно, во всяком случае, мне не просто. Хотя я, кажется, уже пытался не раз это сделать, но, пожалуй, только имплицитно. В той же «Эстетической ауре бытия».

Сегодня, в век пиршества научно-технического знания, естественно напрашиваются вопрошания: Что это за реальность? И реальность ли она вообще? И где она обитает? И как она проявляется? И как она может быть зафиксирована? И как измерена? И т. п. сциентистские вопросы. Несть им числа.

Что и как на это ответить и стоит ли отвечать вообще, ибо здесь придется залезать в такие философско-богословские дебри, из которых можно и не выбраться? Что мы, собственно, и наблюдаем у многих богословов и философов прошлого. А сегодня эта проблема и вообще не стоит на повестке дня современной философии. Вроде бы уже – архаика.

Однако Вы поставили вопрос, и я не могу на него не ответить, тем более что – Вы правы – это касается не только моей теории, но и моей жизни: я реально и нередко переживаю мета-

физическую реальность, пребываю в ней. Во всяком случае, во многих актах эстетического опыта при контакте с природой или искусством. Метафизическая реальность – реальность высокой Культуры, и если я не попытаюсь о ней что-то сказать, то кто *сегодня* скажет?

Метафизическая реальность – совершенно особая реальность. Она настолько *мета*-физична, что о ней действительно сложно даже сказать, что она существует в обыденном смысле этого слова. *Она одновременно и существует, и не существует. Это – красивая метафора, яркий символ, обозначающий некую духовную реальность...*

Однако стоп! Что это я так сразу попался на Вашу удочку. Ведь фактически ее нельзя определить, хотя попытаться можно. Вернемся все-таки к этому чуть позже.

Н.М.: Хорошо, ловлю Вас на обещании. А сейчас что же?

В.Б.: А сейчас что-нибудь попроще. Я расскажу Вам одну забавную историю, которая называется

«КАК Я ЧИТАЛ МИШЕЛЯ УЭЛЬБЕКА»

Вы помните, в одном из весенних, кажется, писем Вл. Вл. упомянул новую книгу Уэльбека «Карта и территория», которая как-то прошла мимо нас. А я, как и Вы, не люблю пропускать какие-то интересные новинки из мира искусства и литературы. Но до Греции как-то не было времени забежать в книжный. Вы знаете, я предпочитаю до сих пор читать по возможности принадлежащие мне книги, делать в них какие-то пометки карандашиком, чтобы можно было в любой момент взять книгу в руки, что-то найти в ней интересное и т. п. По приезде я все-таки забежал в наш торгово-развлекательный центр у метро – «Матрицу», где наряду со множеством развлекательных и торговых клетушек есть и маленький книжный магазинчик в глубоком подвале. Всегда пу-

стой. Однако книги там почти все по одному экземпляру имеются. Нашлась и «Карта и территория», которая, судя по ценнику, обитала там уже более полугода. Ждала, видимо, меня. Как Вы помните, ни о чем подобном в советское время мы и мечтать не могли.

Начал читать и сразу понял, что зря купил, потратил аж 600 руб! – не маленькие деньги. Узьбек полностью исписался. Скучная, какая-то совсем заурядная работа. Таких, вероятно, сегодня возами пишут. Хорошо, я их не читаю. Романчик о судьбе современного художника, начавшего с фотографирования болтов и гаек, затем снимал географические карты «Мишлен», в которых усмотрел *большую* красоту, чем в самих территориях, на них изображенных, позже перешел к почти реалистической живописи на тему «Портреты современных деятелей разных профессий в окружении коллег и сослуживцев» (вероятно, что-то подобное портретам нашего Шилова). И на всем этом – и на картах, и особенно на реалистических портретах – сделал при умелой раскрутке арт-номенклатурой огромное состояние. А завершил свой творческий путь еще одним переходом к более современной технологии...

Написано предельно неинтересно, даже как-то наивно. Мы ведь и в классике XX века знаем немало действительно хороших романов о художниках. Этот же – так, пустячок. Единственное, что может заинтересовать нас с Вами, так это тематика – речь идет о художнике первого десятилетия нового тысячелетия и современном французском обществе. Однако это общество значительно сильнее и трагичнее представлено в первых романах Узьбека – в «Элементарных частицах» или в «Платформе». Там он все и сказал, что мог на эту тему. Однако я, собственно, не о романе, а о том, как я его читал. В книге отдана существенная дань *вещи* как таковой. Подробно описываются разные марки фотоаппаратов, компьютеров, автомобилей и их детали, разные блюда, напитки и т. п. Это сейчас модно. Вещь не менее, если не более интересна, чем человек. Так же как карта важнее террито-

рии. Я и сам, как Вы знаете, с детства люблю карты, но не вместо территории, а как пособие для путешествия по территории. Это разные вещи.

Так вот, когда я к половине двенадцатого ночи дочитал книгу примерно до середины и начал испытывать некое раздражение, что не получаю от чтения почти никакого удовольствия — а речь в этот момент шла об угощении самим Уэльбеком (он, как Вы знаете один из героев книги) художника Джеда Мартена какой-то колбасой (больше у него как у представителя богемы в доме ничего, естественно, не было) да чилийскими винами, — я вдруг ощутил страшный голод. А в это время уже обычно ничего не ем. Ужинаю в 19.00, и все. Удивленный и раздосадованный не оправдавшимися ожиданиями от Уэльбека, я двинулся на кухню, достал из холодильника батончик брауншвейгской и не спеша с удовольствием — на вот тебе, Уэльбек! — уплел его, запивая стаканчиком бургундского. Второй стаканчик я осушил под приличный кусочек дор-блю, после чего несколько примирился с Уэльбеком, решив, что если книга вызывает такой аппетит, то это явно не совсем уж никудышная книга. Тем не менее я решил все-таки представить о. Владимиру при случае счетик на 40 евро, как минимум. За рекламу столь прожорливой книжонки. Книга 15 евро, да бургундского и закуси потребил не менее чем на 25 евро. А кроме того, и для здоровья столь поздний ужин вряд ли полезен. Однако ущерб здоровью не смог оценить в евро и простил его нашему другу.

Затем взялся дочитывать книгу и здесь, кажется, начал подходить к самому интересному, так что начал подумывать, что поспешил выставлять счет благочестивому батюшке. Может быть, Уэльбек еще разойдется. Этот самый Джек после каждого своего успеха прекращал работать в данной парадигме и обламывался, почивая на лаврах, до тех пор, пока к нему не приходил новый импульс для творчества совсем в новой технике и в ином направлении. С Уэльбеком как героем книги он познакомился, чтобы выпросить у него текст для каталога к выставке портретов и обе-

шал даже написать и его портрет к вернисажу, что и выполнил. Выставка прошла успешно, Джек в одночасье стал миллионером и ожидал нового озарения. Портрет Уэльбека он после выставки подарил писателю, навестив его в его одиноком затворничестве в какой-то французской деревушке. Тогда и угощался колбасой с чилийским напитком.

И вдруг в имении Уэльбека, где он жил совершенно одиноким с собакой Платоном, обнаруживают его и собаку зверски убитыми. Точнее – искусно расчлененными на множество кусочков, из которых на полу была выложена композиция, подобная некоторым работам Джексона Поллока. Ну, это уже что-то, решил я, хотя и не новенькое. Вспомнилось завершение «Романа» Владимира Сорокина, написанного более 10 лет назад, когда главный герой, вполне добропорядочный обыватель Роман Алексеевич, перерубил топором всех своих односельчан, а над близкими родственниками производил культово-жертвенные, а точнее, сюрреалистско-постмодернистские действия по распарыванию животов, отсечению членов и т. п. мерзости в алтаре храма.

Вот и Уэльбек, подумалось мне, привел своего художника к подобной акции над известным писателем. Не хило, хотя и не ново. Как он теперь будет выкручивать своего подопечного из этой арт-криминальной ситуации? Это уже что-то интересное. Пожалуй, не буду я выставлять счет Владимиру Владимировичу. Все-таки сюжет приобретает некую интригу.

Ан нет.

Расчленёнка известных писателей – совсем не новое амплуа его героя. Он только косвенно помог раскрыть эту акцию-преступление, подсказав полиции, что из дома Уэльбека пропал написанный им портрет писателя. Оказалось, что над литератором и его собакой так искусно поработал некий медик, который на досуге для собственного удовольствия создавал инсталляции из человеческих трупов. Зачем при этом ему потребовался портрет Уэльбека, да еще явно убогого художественного

качества (разве можно себе представить, что в XXI веке кто-то, а тем более скучающий фото-арт-деятель, может написать красками качественный реалистический или близкий к этому портрет – нелепо), да еще добытый таким заумным способом? Вообще этот криминальный эпизод Уэльбеком придуман, очевидно, для того, чтобы хоть как-то заинтриговать читателя, хотя бы на несколько минут. Ибо роман, как он и сам, видимо, чувствовал, получается, мягко говоря, скучноватый. Ничего путного о современном художнике он, кажется, написать не может (зачем взялся тогда?), да и вообще сие вряд ли возможно. Вот и решил добавить несколько главок из жизни полиции, чем вообще-то уже до предела забито телевидение, да, вероятно, и современная бульварная литература.

А Джед уединился, как и Уэльбек до этого, в деревенском поместье и закончил жизнь свою, создавая видеоинсталляции на умеренно апокалиптическую тему – как растительный мир быстро стирает с лица земли все следы человеческих деяний, человеческой цивилизации, и самого человека. Ну, это тоже давно уже не оригинально. ТВ, даже наше, показывает западные фильмы на эту тематику чуть ли не каждый месяц.

После сего я совсем огорчился, выпил еще стаканчик какого-то белого греческого винца под бутерброд с семужкой и решил, что счет о. Владимиру я все-таки выставлю – и уже на 50 евро. Утешившись этим, я заснул сном праведника в четвертом часу утра и проспал до полудня.

Как Вам рассказик?

Н.М.: Забавно. Я тоже недавно прочла эту книгу, но меня она на поздний ужин не потянула. Новый роман Уэльбека, удостоенный Гонкуровской премии 2010 года, показался мне интересным как свидетельство современных умонастроений французских интеллектуалов. Репрезентативен он и в плане эволюции творчества писателя. В свое время мы обсуждали его книги «Элементарные частицы», «Платформа», «Возможность острова» – в последней из них надежду на возможность счастья давала любовь.

И вот – «Карта и территория». Здесь синтезируются многие темы предыдущих книг, но делается и новый шаг в осмыслении жизни. Правда, это своего рода «шаг вперед, два шага назад». В «Карте и территории» автор во многом возвращается к идеям своего первого романа – «Расширение пространства борьбы» (1994) – своего рода парафраза сартровской «Тошноты» на современный лад. На его героя, как и на Рокантена, накатывает ощущение физической и метафизической тошноты, но происходит это гораздо чаще, и со всеми физиологическими подробностями. Отвращение вызывает все: Париж, увиденный с его неопрятной изнанки; Руан, где как бы и не существует великолепного собора, только замусоренные площади и забегаловки; женщины – все они некрасивы, непривлекательны – вялые сексуальные импульсы героя не реализуются, наводя на мысли об идеях Жоржа Батая о сексе как аскезе, связанной с преодолением отвращения к партнеру; наконец, бессмысленное существование офисного планктона, да и абсурдность социально-экономической жизни общества в целом, где свобода в экономике и сексуальная свобода – это расширение пространства борьбы, состязание людей всех возрастов и всех классов общества. Как Вы видите, экзистенциалистская проблематика сохраняется, но при этом банализируется, тривиализуется: драматический градус переживаний до «полной гибели всерьез», характерный для высокого модернизма, резко снижается, почти до нуля. Не говоря уже о том, что здесь нет и в помине знаменитого прустовско-сартровского выхода – оправдания жизни в искусстве, творчестве.

Тема эта углубляется и приобретает апокалиптическое звучание в «Карте и территории». Герой книги, как вы уже заметили, – преуспевающий фото-, видео- и просто художник Джед Мартен, вступающий в творческие и деловые отношения со знаменитым писателем – самим Мишелем Уэльбеком, описанным автором с поразительной беспощадностью, вплоть до картины собственной смерти. И здесь царят абсурд, тоска, одиночество, ледяной холод

отношений. Не только жизнь, но и творчество не приносит людям искусства, не говоря уже обо всех остальных, счастья. Они как бы и не замечают, что живут в Париже – этой художественной сокровищнице, неисчерпаемом источнике эстетического наслаждения. Джеду, как и Патрису Мерсо из «Постороннего» Альбера Камю, присуще «скорбное бесчувствие». И купленная по случаю дорожная карта из серии «Мишлен – Департаменты» представляется ему несравненно более ценным источником эстетического опыта, чем изображенная на ней территория, живая природа, шире – жизнь как таковая. На пороге смерти он пытается превратить в своеобразную карту как принадлежащий ему обширный земельный участок, где следы цивилизации стремительно стираются под напором дикой природы – движущейся с хищной грацией растительной материи, так и собственное творчество: в результате особого монтажа на его фотограммах процессы разложения различных объектов, политых серной кислотой, происходят стремительно, внезапными рывками. Он добивается долгих гипнотических планов, на которых разнообразные предметы словно погружаются в пучину, медленно увязая в бесконечно накатывающих пластах растительности. Затем снимает на видео процесс естественного разложения фотографий людей, которых знал когда-то, – под воздействием дождя и солнечного света снимки вспучиваются, подгнивают, расслаиваются на отдельные фрагменты и за несколько недель исчезают без следа. «Нельзя не испытать и чувства горечи, наблюдая, как изображения людей, сопровождавших Джеда Мартина в его земной жизни, разлагаются под воздействием непогоды, гниют и наконец распадаются, предвстая в последних эпизодах неким символом тотальной гибели рода человеческого. Вот они тонут, вдруг начинают бешено барахтаться, но через мгновение задыхаются под постоянно прибывающими ботаническими пластами. Потом все стихает, только травы колышутся на ветру. Полное и окончательное торжество растительного мира» – таков финал книги. Любое творение рук человеческих тленно и преходяще, сама

территория крошится и расслаивается. «Вот так Джек Мартен *распрощался* с жизнью, даже не успев окончательно к ней приспособиться», — замечает автор. Какая уж тут радость творчества!

Но не вернуться ли нам все-таки к метафизической реальности?

В.Б.: Вы опять за свое. Неужели Уэльбек не отбил у Вас желание говорить на эту тему. Давайте лучше я напишу Вам из тех описания характеристики моего нового сканера. Мощная штучка. Выйдет не хуже, чем у Уэльбека. И это актуально. А то какая-то реальность, да еще *мета-*. Неужели неясно, что сегодня реальна лишь одна реальность — *вир-ту-аль-на-я*! И мы о ней тоже кое-что знаем. А вот Уэльбек до нее еще не добрался, его представления о современном искусстве застряли на видеоинсталляциях.

Если же говорить достаточно серьезно о последней книге Уэльбека, то она, конечно, практически ничего не добавляет к его общей концепции понимания современного человека как «элементарной частицы» и современного общества как предельного бездуховного и пустого при высочайшей техногенной оснащённости. В этом плане Уэльбек и этой книгой, и всеми своими главными работами очень ярко подтверждает провидение Бердяева конца культуры и полное перерождение человека в нечто иное, отнюдь не более достойное.

Уже Бердяев подчеркивал, что при «чудовищной власти техники» происходит полная дегуманизация человека. Остро стоит вопрос: «быть или не быть человеку, не старому человеку, который должен преодолеваться, а просто человеку». Пока же «то, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира». Мир, убежден был русский мыслитель, переживает переходную эпоху, когда злоба, вражда, конфликты, силы человеческого и культурного «подполья», умаление духовности, порабощение человека техникой достигли таких масштабов, что разодраны навеки «покрова культуры». Философия отрекается

от «истины», искусство отрицает себя внутри себя самого, «человек проходит через расщепление», наступает конец истории, человечество погружается в эпоху нового варварства, варварства на технической основе.

Сегодня, в начале XXI века, люди высокой Культуры с особой остротой сознают, насколько прав был Бердяев в своем предощущении конца Культуры и перерождения человека в нечто, мало достойное самого именованного «человек». Об этом в первую очередь громко и многогласно кричит современное искусство. И уже не то, которое знал Бердяев (футуризм, кубизм, супрематизм – сегодня мы видим в них последние всплески классического искусства, искусства высокой Культуры), но новейшее, возникшее после Второй мировой войны, начиная с поп-арта и концептуализма и кончая самым современным, которое сегодня обозначается специальным термином – *contemporary art*, о чем мы уже говорили в нашей беседе. Неопишущим многообразием форм, которые давно ушли от всего того, что еще во времена Бердяева называлось искусством, и от какого-либо эстетического качества, они кричат о том, что Бердяев был совершенно прав в своих пророчествах конца культуры и человека в их традиционном понимании. Человек XXI века – это во многом уже нечто совсем иное, чем человек – современник Бердяева.

И вот именно этого человека хорошо знает и показал в своих главных романах Мишель Уэльбек. Современный предельно бездуховный, но высоко технизированный мир лишен предпосылок для формирования человеческих личностей. Они ему не нужны и даже опасны для него. Сегодняшний социум – это функционирование «элементарных частиц», у которых осталось всего два стимула для жизни – деньги и секс. Такими частицами без каких-либо идеалов и ценностных ориентиров становятся даже вроде бы еще творческие личности, такие, как художник Джек Мартен и писатель Мишель Уэльбек – главные герои романа «Карта и территория». Их деятельность не приносит им ни

радости, ни удовлетворения, ни полноты жизни. Творчество, в котором Бердяев видел смысл человеческой жизни, ее высокое предназначение, современному художнику служит лишь средством для получения высоких гонораров и уж никак не источником духовно-эстетического возрастания или основой полноценной жизни. Ни искусство, ни самая жизнь не представляют для него никакой ценности. Жизнь его так же скучна, одинока, бессмысленна, как и у всей окружающей его массы «элементарных частиц». Думаю, что Бердяев полностью согласился бы с этой формулой Уэльбека для современного человека. Он, как и некоторые экзистенциалисты его времени, предчувствовал его появление еще в первой половине прошлого столетия, хотя и был более оптимистичен в своих эсхатологических пророчествах, чем современный французский писатель. У Уэльбека Джед Мартен создает на последнем этапе своего творчества апокалиптические видеоинсталляции, на которых и сам человек, и все его творения погружаются в растительную массу. Все это, конечно, льет воду и на мельницу Бердяева, и на мою с моей *пост*-культурой и Художественным Апокалипсисом, но в общем-то это уже хорошо известно и большей частью интеллектуальной элиты признается за свершившийся факт.

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И СИМВОЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

В.Б. А если вернуться к Вашему настойчивому вопросу о некой неуловимой реальности, то вот ведь, даже читая эту самую «Карту и территорию», мы имеем дело с одним из уровней метафизической реальности. Это имажинативная реальность нашего сознания, возникающая при чтении художественного произведения даже такого среднего уровня. В этой реальности мы видим и художника Джеда, и его произведения, и других героев и события, с ними происходящие.

Н.М.: Тогда и при чтении обычной газеты мы тоже имеем дело с метафизической реальностью? Не слишком ли это упрощенно?

В.Б.: Оно, конечно, упрощенно, но этим я хотел сказать, что метафизическая реальность как реальность чисто духовная имеет множество уровней своего бытия и большая часть их, доступная достаточно широкому кругу реципиентов, – это уровни нашего сознания. При этом наиболее ярко и красочно она функционирует именно в сфере эстетического опыта. *Подлинного эстетического опыта*, конечно, а не такого примитивного, который возникает (все-таки возникает!) при чтении последней книжки великого Уэльбека или при встрече с арт-продукцией его героя Джеда – ей в современном арт-пространстве несть числа.

Подлинный эстетический опыт в зависимости от качества и характера художественной выразительности эстетического объекта актуализует самые разные уровни бытия метафизической реальности – от бесчисленных уровней нашего личного сознания, уровней социально объективированного сознания, генетически обусловленного сознания (типа архетипического в духе Юнга), мифологического и мистериального сознания, т. е. трансперсонального, до уровней планетарного и космического сознания. В последнем случае мы переходим в сферы трансцендентной метафизики, с которой тоже изредка имеет дело в особых и достаточно редких случаях эстетический опыт, однако в целом это сферы религиозной мистики и эзотерики. Об этом следует говорить со специалистами, с тем же о. Владимиром в нашем ближайшем окружении. Он, как мы знаем, именно метафизическую реальность эзотерических планов нередко ощущает в искусстве и, как мне представляется, именно ее характеризует как реальность эстетического опыта.

Н.М.: Да, в этой плоскости у Вас с ним, по-моему, идет нескончаемая полемика, которую очень интересно читать, она будит сознание для собственных поисков ответа на эти сложней-

шие вопросы духовной культуры. (Кстати, было бы любопытно узнать ваше мнение о характеристике символизма у В.А. Подороги во втором томе его «Мимесиса» как учения о расширяющемся сознании, когда расширение задается введением новых символов, являющихся стражами-хранителями расширенного смысла.) Ведь вот французские и бельгийские символисты практически все были так или иначе связаны с эзотерическим опытом, в их среде мы видим таких крупных эзотериков, как Пеладан, Шуре и другие. При том что, несомненно, христианство – важнейший источник символистского творчества, оно отнюдь не чуждо и иным духовным исканиям, вдохновленным восточными религиями, теософией и антропософией, а в сочинениях Пеладана – мистикой и оккультизмом. Среди постоянных ориентиров французских символистов – мифы, сказки, легенды, фольклор (последний сыграл немалую роль в возникновении верлибра).

Вспомним – на картине немецкого художника Макса Клингера «Философ» (1885) человек карабкается на горный пик, напоминающий швейцарский Матер-Хорн, с которого открывается великолепный вид на заснеженные Альпы, но теряет очки и повисает на склоне, как тряпка; «*Sciens pascieris*» («Познающий несведущ») – начертано на снегу неведомой рукой. Подобная символика близка французским символистам, тоскующим по утраченной целостности «Золотого века», решительно не приемлющим техницистскую теорию и практику индустриального общества, рационалистическую философию позитивизма и натурализм в искусстве как господствующие линии в европейской культуре XIX в. «К оружию, граждане! РАЗУМА больше нет» – полемически восклицает Ж. Лафорг, перефразируя слова «Марсельезы». Чужд символистам и академизм: девиз нового поколения писателей – «Взять литературную Бастилию!». Не близок импрессионизм с его праздничной изобразительностью, ориентацией на зрительные впечатления и ощущения. У символистов принципиально иная цель – духовная революция, постижение

духовных структур Универсума посредством чистой поэзии, проникновение в сущность последней, преобразование реальности на поэтических началах – то есть «тотальная революция». Сфера их интересов – именно метафизика искусства. Символ для них – метафорическое выражение Универсума, указывающее на духовную реальность; это и принцип сотворения мира, и способ поэтического творчества, свидетельствующий о божественной функции поэта-символиста – провидца, приобщенного к высшей реальности. Символисты переносят внимание с внешнего мира на внутренний, с материального начала на царство духа, с детерминизма на относительность, с порядка на хаотичность, случайность, свободу (квинтэссенцией последней в поэзии выступает такая символистская инновация, как верлибр), с правдоподобия на неправдоподобное, невыразимое, с иллюзионизма на иллюзорное, воображаемое, дематериализованно-абстрактное. Их духовные и творческие ориентиры – «темные» средневековые легенды и немецкий романтизм, философско-эстетические идеи Ф. Шеллинга, Ф. Шиллера, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Н. Гартмана, Т. Жюффруа, Т. Карлейля, Ш. Ренувье, А. Бергсона, мистика Э. Сведенборга, поэзия Э. По, музыкальные новации Р. Вагнера, живопись английских прерафаэлитов. Так, в фундамент эстетики французского символизма легли шеллингианские положения о символичности природы и искусства; тезис Шиллера, согласно которому мир интересен поэту как символическое свидетельство присутствия мыслящего начала; суждение Шлегеля о том, что всякое искусство символично; установка де Нерваля на «орошение жизни мечтой»; мысли Новалиса о природе как огромном символе, о тесном соприкосновении поэзии с мистическим, позволяющем представить непредставимое, увидеть невидимое, ощутить неосязаемое; шопенгауэровская трактовка художества как бегства от тягостей жизни; ницшеанская концепция искусства как мощной формы проявления «воли к власти», гения как творца высших ценностей, проводника твор-

ческого порыва жизни, его понимание аполлоновского и дионисийского, идеи метафоричности мышления; интуитивистская эстетика А. Бергсона; гартмановская «философия бессознательного»; теософское учение Сведенборга о соответствиях между земным и потусторонним мирами; вагнерианское постижение мира невиданных возможностей, таящихся в глубинах природы и человеческой души. Символистами во Франции были также восприняты некоторые суждения Ж. М. Шарко и З. Фрейда о бессознательном, Эросе и Танатосе, хотя психоанализ как таковой не был им близок – их интересовало не столько бессознательное само по себе, сколько сверхсознательное, общение с высшей реальностью. Совокупность этих идей коррелировала с повышенным интересом символистов к ирреальному, иррациональному, неуловимому, незримому, фантастическому, потустороннему, мистическому, магическому, эзотерическому, галлюцинаторному, пьянящему, вылившимся в присущий их творческому воображению эстетизированный мир фантазий, грез и видений, нередко подернутый медитативной меланхолией.

Французским символистам импонировал пансимволизм их соотечественника, философа Т. Жуффруа, в соответствии с которым Вселенная – лишь галерея символов, любой предмет, любая мысль в определенной мере являются символами, поэзия же – не что иное, как череда символов, представляющих духу ради постижения незримого. Немало тезисов было почерпнуто ими из романа британского философа, писателя и историка Т. Карлейля «*Sartor Resartus*. Жизнь и мысли герра Тейфельс-дрека», полного символов и аллегорий. Труд главного героя книги «Одежда, ее происхождение и философия» позволил Карлейлю развернуть собственные представления о том, что пространство, время и все их наполнение – лишь символы Бога; однако мир – платье Бога – не мертв, но является его живым одеянием: все происходящее в мире символизирует вечную божественную деятельность. Символ мыслился Карлейлем как

видение во всех вещах двойного смысла, воплощение и открытие бесконечного, переходящего в конечное, сливающегося с ним, становящегося видимым и тем самым постижимым. Эстетические воззрения А. Бергсона, формировавшиеся, как и у его современников-символистов, в полемике с позитивизмом в философии и натурализмом в искусстве, также были им близки. В особенности это касалось бергсоновского учения об иррациональном характере интуиции как бескорыстном созерцании и творчестве, непосредственном и абсолютном мистическом знании как антитезе рассудочному мышлению; его концепции творчества как космического процесса, обусловленного свободным от косной материи мистическим жизненным порывом, инициирующим творческую эволюцию и проявляющимся в длительности – бесконечном непрерывном потоке изменчивых состояний внутреннего мира человека; бергсоновского понимания синтеза восприятия и памяти, потока сознания и ассоциативной эмоциональной памяти как предмета искусства, специфика которого заключается в чистых образах фантазии, создаваемых художником; его утверждения о принципиальной новизне художественного творчества, акцента на роли оригинальной и неповторимой эстетической эмоции, рождающейся из интуитивного совпадения автора с его темой. К во многом аналогичным взглядам параллельно с Бергсоном и зачастую независимо от него пришли Малларме и де Гурмон.

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

Хотя как самостоятельное течение французский символизм прекратил свое существование в конце первой трети XX века, его воздействие на европейскую и американскую художественную культуру прошло через весь XX век, ощутимо оно и поныне как в модусе притяжения, так и отталкивания (свидетельство последнего – современные дискуссии о соотношении символа и симулякра). Как известно, французский символизм оказал существенное влияние на эстетические взгляды русских младосимволистов – А. Белого, В. Иванова, А. Блока, Эллиса, художественную культуру Серебряного века в целом. А «русские сезоны» в Париже стали точкой соприкосновения и отчасти переплетения отечественного и французского видения сути символизации в искусстве – хореографическом, музыкальном, живописном, декоративно-прикладном.

В.Б.: Вы правы, и французские символисты, и русские младосимволисты тяготели к эзотерике (теософские и антропософские искания Белого), к поискам метафизической реальности в сферах духовных, религиозных, мистериальных практик (Вяч. Иванов, Скрябин). Однако я должен отметить, что увлечение художников (и писателей) эзотерическим опытом не привело к созданию шедевров в сфере искусства и даже к большому количеству высокохудожественных произведений. Метафизическая реальность эстетического опыта – это особая специфическая реальность. Она открывается (подчеркну – реальность самых разных уровней) только в высокохудожественных произведениях, или – точнее – только с их помощью. И не только открывается, что существенно, но и *создается*. (Газетный текст все-таки для этого не годится.) Я думаю, что именно с этим связана глобальная неудача символистского проекта в искусстве. Символисты сосредоточили свое внимание на поисках, условно говоря, не своей метафизической реальности. Возможно и вполне вероятно, что они ощущали какие-то иные, незримые планы бытия, но, как правило, не умели адекватно выразить их в своем искусстве. Это трудно

сейчас передать словами, но я хорошо это чувствую. Их главные усилия (того же Моро, судя по его собственным описаниям-толкованиям своих работ) были направлены на *поиски* и, возможно, на *приобщение*, но не на адекватное *выражение*. А именно в выражении, т. е. в собственно художественной символизации, и заключена художественная сила произведения, что я и трактую, если Вам это угодно, как явление кванта метафизической реальности в самом произведении (дух символизма в символистских произведениях) или как восхождения к иным уровням метафизической реальности, не заключенным в произведении. Но оно является проводником, вратами к ним.

Поэтому обычный художник Культуры, не зацикленный на символистской теории, т. е. не стремящийся во что бы то ни стало обнаружить нечто незримое (= метафизическую реальность) и передать его в своей картине, но просто пишущий картину (пейзаж, натюрморт, сюжетное или абстрактное полотно) на основе принципа внутренней необходимости, часто создает более высокохудожественное произведение, чем символист. И этим самым он, сам того не сознавая, как правило, приводит умного, т. е. эстетически чуткого, реципиента к метафизической реальности, художественно данной.

Другой, но существенный вопрос, который, я вижу, Вы стремитесь задать мне здесь. И я его предвосхищаю: А как мы ощущаем, что это именно метафизическая реальность, а не что-то другое?

Да никак. Мы при нормальном эстетическом опыте и не должны этого ощущать, как я полагаю, и при любых других духовных практиках. То есть мы не должны (и это не происходит обычно) при восприятии какого-то художественного шедевра сознательно фиксировать: вот, я достиг метафизической реальности! Метафизическую реальность, открывающуюся в эстетическом опыте, мы просто переживаем как *прекрасное, возвышенное*, как состояние высочайшего блаженства, духовного наслаждения.

Ничего выходящего за рамки собственно эстетического события, внутренней всепоглощающей гармонии и духовного гедонизма мы не ощущаем. А переживаем именно событие реального приобщения к метафизической реальности (простите за тавтологию, но это так). В этом великая тайна и сила подлинного искусства и эстетического опыта в целом.

Н.М.: Сегодня, однако, немодно говорить не только о прекрасном, возвышенном, гармонии или духовном наслаждении – некоторые эстетики нового поколения стесняются и самого слова «эстетика». Новейшие арт-практики contemporary art идут в каком-то ином направлении, а «эстетику» отдали на откуп косметологам и парикмахерам. Вывески «Эстетика» сегодня не редкость на дверях подобных салонов.

В.Б.: Увы! Это так.

Некоторые эстетики уже действительно отдали «красоту» на откуп дизайну и гламуру. Конечно, и там, и там есть элементы эстетического качества – в одном случае функционально прекрасной внешней формы изделия (автомобили, например, и многие предметы быта), в другом – эксплуатация красоты в ее лакированной форме. Однако это все какая-то очень малая, а в гламуре чисто поверхностная часть эстетического (тоже эстетического, конечно!) опыта. Эстетика же имеет дело со всей огромной сферой эстетического, ведущего именно в глубины человеческого бытия, к его сущностным основаниям, которые в данном случае мы именуем метафизической реальностью. Однако у них есть и другие вполне достойные именования. Эстетический опыт – это опыт сущностного проникновения в бытие, в глубины человеческой экзистенции, если хотите, который ничем и никаким иным опытом не может быть подменен и заменен. И понятия прекрасного, возвышенного, гармонии суть главные вербальные символы (или категории), выражающие специфику этого опыта. И надеюсь, остаются таковыми всегда, независимо от того, что кто-то стесняется этих якобы громких слов.

Н.М.: Ну, стесняется, видимо, тот, кто сам не пережил этих состояний, кто не стал подлинным субъектом эстетического опыта. Человек же, остро чувствующий красоту природы или возвышающую силу античной либо шекспировской трагедии, вряд ли откажет в праве эстетической терминологии. А вот понятия *символического* или «духа символизма», которое Вы, по-моему, впервые ввели в ходе нашей беседы, – какое место они занимают в системе эстетического знания? Их ведь нет в Вашей эстетике, хотя «символическое», да и «возвышенное» активно употребляли совсем недавно известные теоретики постмодернизма. Так что не всего классического «стесняется», как Вы выражаетесь, современная эстетика.

В.Б.: Символическое и возвышенное, насколько мне известно, теоретики постмодернизма используют совсем в ином, отнюдь не в эстетическом с классической точки зрения смысле. А ведь это все-таки понятия именно классической эстетики. Я не сторонник наделения известных устоявшихся философских и эстетических терминов совершенно новыми значениями. Зачем? Для новых значений можно подыскать в языке новую терминологию. Это, кстати, касается, и термина *мимесис*, тоже часто употребляемого постмодернистами не в классическом смысле.

Н.М.: Да, для В.А. Подороги мимесис – это «телесное сопровождение образа», связанное с узнаванием, тогда как отличительные признаки современного искусства и литературы – неузнавание, остранение, неожиданность, шок.

В.Б.: Относительно категории символического я могу сказать, что она, конечно, может и, пожалуй, должна войти в ряд основных категорий классической эстетики, но она пока совершенно не разработана в эстетическом плане. В последних письмах Шестого разговора Триалога (неопубликованных) мы, как мне кажется, совместными усилиями пытаемся подойти к пониманию и смысловой кодификации этой категории. Однако это дело будущего. Пока нам не удастся разобраться даже с более

или менее точным пониманием художественной символизации. Это же относится и к только что возникшему понятию «дух символизма». А я по аналогии с ним увидел еще и «дух сюрреализма», как минимум.

Однако не пора ли нам прерваться и послушать, что мы здесь наговорили?

Н.М.: Пожалуй, хотя темы подняты очень интересные и не все их аспекты еще проговорены. Надеюсь, что мы вернемся к ним еще до ухода на летние каникулы.

В.Б.: Попробуем. Спасибо Вам за вопросы и терпеливое выслушивание многословных ответов.

ЮБИЛЕЙНОЕ ТУРНЕ ПО ЕВРОПЕ

25.09.12. Вторник

Н.М.: Вот мы и вернулись с довольно затянувшихся каникул. Летом поговорить для записи не удалось. Надеюсь, что осенью обсудим кое-что, имеющее отношение к нашей проблематике и завершающее этот диалог длиною в год. Хочу еще раз поздравить Вас с юбилеем и пожелать всего самого доброго, что можно желать другу. Вы с Л.С. вернулись из месячной поездки по Европе. Как она прошла? Удалось ли Вам отметить свое 70-летие по установившейся уже у Вас традиции в крупнейшем художественном музее мира? Расскажите, пожалуйста.

В.Б.: Большое спасибо за поздравления, в том числе и за телефонное 4 сентября, за прекрасные статьи о моем творчестве и на сайте сектора, и в девятом номере «Вестника славянских культур». Все это очень приятно.

Да, мне удалось поддержать традицию встречи юбилейной даты, которая сложилась стихийно, но в этом году все было уже запланировано. Если Вы помните, на 50-летие мы с Вами ходили в Прадо – были тогда на Международном конгрессе по

эстетике в Мадриде, – хотя Вы, кажется, и не знали о моем юбилее. 60-летие я встречал с Л.С. в Метрополитен-музее, а вот сейчас запланировал Уффици, и это удалось. 4 сентября в 8.00 я был уже у входа, а в 8.15 в галерее, о чем свидетельствует входной билет, который я сохранил по такому случаю. Это было уже мое третье посещение на той неделе. Так что в свой юбилей я имел возможность созерцать только любимые шедевры – и подолгу, и даже без огромной шумящей толпы экскурсантов вокруг. Основной наплыв экскурсий начинался ближе к 10.00 и далее. Вечером мы посидели с Л.С. в каком-то уютном флорентийском ресторанчике, тихо радуясь тому, что вот и в 70 удалось еще путешествовать по музеям и памятникам Европы, а мой юбилей отметить во Флоренции.

Н.М.: Прекрасно. Однако начали Вы свое путешествие с Берлина. Как там? Встретились ли с нашим соавтором по Триалогу? Ведь он должен был вернуться в Берлин из Италии только в день Вашего отъезда оттуда?

В.Б.: Удалось. О. Владимир объявился за день до нашего отъезда и пригласил погулять по Павлиньему острову на Ванзее (ведь мы жили совсем рядом с Ванзее, где, оказывается, сейчас обитает и его дочь Маша, и частенько, как я понял, сам Вл. Вл. обучает внука духовной мудрости), а затем мы посидели в приятном ресторанчике на берегу, предаваясь воспоминаниям о минувших днях, общих друзьях и любимых музеях.

Н.М.: Как Вы нашли о. Владимира?

В.Б.: Он вполне бодр, энергичен и горит желанием продолжать наши триаложные беседы. Он ведь моложе меня на целый год. Выглядит очень благообразно и даже иконописно. Как выразилась Л.С. после этой встречи, «в лице Вл. Вл. отчетливо проступил иконописный лик мученика». Что-то в этом высказывании есть истинного, во всяком случае, нечто неотмирное хорошо ощущается теперь в его лице, особенно когда он задумывается о чем-то. Создается впечатление, что время от вре-

мени он покидает этот мир и обитает на каких-то иных планах бытия, которые он любит уже более, чем наше земное бывание. В этом мы могли не раз убедиться из его уже опубликованных писем. Интересное впечатление. Я как-то не видел ни у кого из своих знакомых такого лица. Да и у отца оно проявилось, видимо, недавно. Даже в последнюю встречу в Москве несколько лет назад я этого не заметил. Вполне понятен теперь и его углубленный интерес к эзотерическим пластам символистской живописи, который ярко проявился в его последних письмах-трактатах, особенно о Моро.

Н.М.: Интересно. А каковы новые впечатления от увиденного в этой поездке, было ли приращение эстетического опыта? Можете сразу что-то сказать или это еще требует осмысления?

В.Б.: Конечно, требует. Поездка была замечательной, хотя в каких-то частях и трудной. Все-таки 70 – это даже не 60 уже, увы. Однако должен похвалить самого себя – я все удачно организовал. Особенно выбор отелей и время пребывания. В Берлине и Флоренции мы жили по неделе, две недели отдыхали на побережье Улисса, весьма уже пустынным в начале сентября, где-то посредине между Римом и Неаполем и 2 дня гуляли в завершение всего по Древнему Риму. О впечатлениях философско-эстетического уровня мы поговорим позже или я напишу какое-то специальное письмо. Сейчас могу только предложить Вам несколько фрагментов из моего дорожного блокнота. Просто зачитаю, а затем мы как-то все это обработаем, если дело дойдет до публикации.

Н.М.: Очень хорошо. Я вся внимание.

В.Б.: Записей всего несколько, т.к. последнее время в путешествиях я как-то мало что записываю, а больше предаюсь исключительно эстетическому созерцанию и медитативному пребыванию на природе. А этот опыт трудно фиксируется на письме. Да и время на это терять как-то жалко. Вот краткие фрагментарные записи как бы вокруг этого опыта. Его внешнее обрамление.

03.09.12. Флоренция. Отель Croce di Malta

Здесь отмечаю свое 70-летие. Путешествуем с Люсей по некоторым художественно значимым местам Европы. Последний раз с ней, вероятно. Ей все это, увы, дается уже нелегко. Соматические реалии берут свое. Азъ, грешный, еще вроде бы держусь, хотя мотор частенько постукивает не с должной ритмикой.

Вечер. За окном колокола флорентийских храмов напоминают о былом величии града, радуют глаз краснокирпичные крыши ренессансных домов и палаццо. Вдруг полил проливной осенний дождь. Рановато для этих мест, но очень кстати. Днем было жарковато, хотя уже не так, как пару дней назад. Тогда даже в храме Санта-Мария Новелла, рядом с которым мы живем, трудно было дышать. Жарко и душно. Сегодня приятно было после похода по памятникам и музеям – завершили день в Санта-Кроче поклоном могилам Данте и Микеланджело – искупаться в бассейне отеля (это один из немногих флорентийских отелей с бассейном – за это его и выбрал, памятуя о прошлогодней сорокаградусной жаре во Флоренции в конце августа). И даже погрелся на лежаке в лучах вечернего солнца. Здесь маленький уютный дворик, полностью отгороженный от города, с бассейном, фонтанчиком и зеленой лужайкой вокруг него. Очень приятно и целительно, набегавшись по ренессансным памятникам великой Флоренции, отдохнуть у бассейна и фонтана под защитой могучих стен старинного флорентийского палаццо. Вероятно, когда-то дом принадлежал Мальтийскому ордену, мальтийские кресты до сих пор являются его рекламными символами.

У нас прекрасный номер на третьем этаже (312) с высоченным потолком, большим балконом и старинными жалюзи. Вид на дворик и бесчисленные черепичные крыши самой причудливой конфигурации. Много неба и Флоренции за окном. А с площадки на крыше отеля вообще весь город как на ладони. Совсем рядом купол собора великого Брунеллески, знаменитая

колокольня Джотто и башня Палаццо Веккио. И все окружающие Флоренцию живописные горки.

А первым пунктом поездки был Берлин – давно не заезжал в него, хотя с него начинал в 75-м году зарубежные путешествия и потом неоднократно посещал его. Много приятных воспоминаний связано с ним. Там тоже выбрал очень удачный отель Grunewald рядом с озером Ванзее (до пляжа 10 минут через сосновый лес), практически в лесу рядом со станцией S-бана Николасзее. До центра 20–25 мин. на S-бане. Очень удобно в нашем возрасте после музеев сразу отдохнуть на прекрасном живописном озере или прогуливаясь по лесу. Я неплохо знаю Берлин и, думаю, выбрал самое удачное место для непрерывного эстетического опыта и отдыха. В первую поездку в 75-м я, кстати, тоже жил на живописнейшем озере Цойтензее совсем на другом краю Берлина (тогда – восточного). Там находился один из гостевых домов Академии наук ГДР. Правда, это значительно дальше от центра, чем Ванзее сегодня, но тогда я с удовольствием ездил оттуда в библиотеку Гумбольдтовского университета, а вечерами купался в озере и катался на лодке (в том году начиналось очень жаркое лето – май–июнь). Долгое время я был единственным постояльцем в этом трехэтажном дворце, за исключением обслуживающего персонала, обитавшего во флигеле (это еще с довоенных времен, видимо, сохранялось).

За неделю спокойно посмотрели в Берлине все, что наметили из музейной сферы, и неплохо отдохнули на берегах Ванзее. Самое сильное впечатление, конечно, как и обычно, от Картинной галереи с ее тремя уникальными алтарями Рогира, Кранахом, Боттичелли, Тицианом и т. п. Египтяне сейчас на Музейном острове выставлены хуже, чем в свое время в Шарлоттенбурге. Из Бёклина силен только «Остров мертвых». Все остальное – так, головные упражнения для продвинутых эзотериков.

Здесь же, во Флоренции, – Мекка для эстетствующего сознания. Обо всем этом я немного писал когда-то, и сейчас это

впечатление не только не изменилось, но даже усилилось. Эстетическое восприятие начинается, как только рано утром выглянешь из окна отеля, и продолжается весь день, пока со скрипом не задвинешь мощные створки ставень. Для этого не надо даже ходить по музеям, палаццо, храмам. Вся атмосфера города пронизана мощным духом ренессансного искусства. Почти каждый дом – могучий носитель этого духа, а каждая улочка и каждый переулочек – художественный шедевр. Конечно, за неделю удалось спокойно посмотреть и все основные музеи и храмы. Чего стоит хотя бы один монастырь Сан-Марко с росписями Фра Анжелико (ил. 19). В нем можно провести целый день, и созерцательно-эстетический поток сознания будет только возрастать до беспредельности.

С большим удовольствием прошли и по всем местам со скульптурами Микеланджело. Забавный момент. Оказывается, новое веяние по внедрению артефактов самого современного арт-производства в классические художественные музеи прошло по всей Европе. В прошлом году – я успел отметить это в изданном «Триалог» – я был неприятно поражен этим в венском Музее истории искусств (фиолетовый Ян Фабр разливался по многим залам с шедеврами классической живописи, иногда даже полностью загораживая целые стены с классическими полотнами), а сейчас вижу это и в Галерее Академии, где среди шедевров Микеля скромно разместили какой-то ржавый швеллер, покрытый полотенцем, Кунеллиса и целый ряд бездарных артефактов современных итальянских художников. Зачем? Для того чтобы подчеркнуть, как сильна и непреходяща классика на фоне современного арт-производства? Да сие и без того очевидно. Между тем, кроме меня да редких специалистов из сферы искусства, толпы посетителей, по-моему, даже и не видят эти артефакты, ибо все внимание, конечно, приковано к работам Микеля. А они здесь все – шедевры. И особенно сильны и могучи его так называемые *non finito* (ил. 25–26).

Позавчера день посвятили Сиене. Удобное сообщение – чуть более часа на поезде. Изучили все основное. Я был здесь в свое время очень недолго, когда совершал некий марш-бросок по югу Франции и Италии с владыкой Феофаном на его мощном внедорожнике. Владыка в силу болезненного тогда состояния не стал подниматься к храму, так что мне пришлось осмотреть и его, и музеи достаточно быстро. Неудобно было надолго оставлять высокочтимого владыку одного, хотя он не торопил меня. Тем не менее я не был внутренне свободен от каких-то обязательств. Уже тогда Сиена поразила меня своими памятниками искусства. И сейчас, когда я был относительно не скован (относительно потому, что Л.С. все-таки уже не тот турист, что в оны годы – сильно устает и т. п.), это подтвердилось. Уникальное место во всех отношениях. Особенно самобытна сиенская школа живописи. Попробую позже прописать что-то подробнее.

Завтра с утра опять Уффици – уже для продолжения приятной традиции встречать юбилеи в крупнейших музеях мира, в компании с лучшими друзьями – выдающимися мастерами кисти. Придется опять отстоять очередь. Не пускают без очереди ни как искусствоведа, ни как журналиста, ни как старика. Ничто на этих итальянцев не действует. Ну что с них возьмешь – своего рода современные варвары на руинах великих культур прошлого. Это я уже давно знаю. Хотя в общении – милый и радушный народ. 5-го двинемся поездом через Рим на побережье Улисса – курорт где-то между Римом и Неаполем. Две недели спокойного пляжного отдыха не помешают. Потом два дня в Риме – вечном граде бытия человеческого, и далее – родная Московская.

В общем, друзья, братья и сестры, по-моему, 70 лет – это еще далеко не вечер. А там, как Господь положит...

04.09.12. Флоренция

Первую половину дня провел в Уффици. Прошел свободно, без очереди. Охранники меня как будто даже и не заметили, когда я спокойно проходил мимо них. Эстетствовал и медитировал у своих любимых картин. С удовольствием посмотрел чудесную выставку «Интернациональная готика в Италии» на 2-м этаже. Так искусствоведы с конца XIX века именуют раннюю готическую живопись (до 1430 г.), сложившуюся в Северной Италии, Богемии, Франции. На этой выставке были практически одни итальянцы. И великолепные! Чего стоят только Лоренцо Монако и Симоне Матрини (ил. 13–18).

Сейчас пью кофе на балконе нашего номера и любуюсь крышами старой Флоренции. Они образуют потрясающий ландшафт во всем обозримом пространстве. Погода сегодня замечательная. Тепло и нет дождя. Утром на прогулке меня сопровождало ласковое солнышко, что удивительно для Флоренции этого времени. Вообще-то должна быть жара.

Пойти поплавать в бассейне, что ли? Вижу, там какой-то электрогрязенасос ползает по дну, собирая сухие листья и другой сор. Так что через 10 минут можно и поплавать в идеально чистой воде.

Идут поздравления эсэмэсками и звонками из Москвы. О. Алексей Бабурин, Надя, Анатолий, редакторы и т. п. Скоро будет звонить Олег.

Жизнь прекрасна и восхитительна!

13.09.12. Четверг. Sabaudia. Hotel Le Dune

Вчера были на экскурсии на Капри. Я не люблю коллективные экскурсии, но добираться самим отсюда не очень удобно, да и просто тяжело. Много перекладных и т. п. Выехали из отеля в 5.45 и 2 (два!) часа собирали экскурсантов по двадцати

или более отелям. Затем еще два часа ползли до Неаполя и 45 мин. скоростным паромом до Капри.

Устали уже от дороги, но Капри снимает все предшествовавшие нагрузки. Вот где можно эстетствовать до бесконечности. Остров на удивление живописен. Не зря сюда стремились многие поэты и художники. Эстетически чуткая душа здесь просто ликует, а глаз теряется в волнении – куда смотреть. Мы объехали часть острова (пожалуй, наиболее живописную) на катере от Marina Grande до островков Faraglioni (потрясающие скально-морские композиции и пейзажи, — осмотрели сам городок Капри и селение Анакапри. Я еще скатал по канатке на самую высокую точку острова – Monte Solaro, откуда открываются потрясающие виды на весь остров, Неаполитанский залив и побережье в районе Сорренто.

В общем, Горький был явно не лишен эстетического чувства (да это мы знаем и по его ранним романтическим вещам), когда обосновался здесь. Издалека показали и дом, в котором он квартировал. Там было какое-то гнездо (достаточно высоко над уровнем моря) международных марксистов и других революционеров разных мастей.

И вчера была прекрасная погода. В меру жаркая, солнечная, с легким освежающим ветерком. Так что на самом острове было очень радостно и комфортно. Вернулись в отель только в 22.00, уставшие, но эстетически ликующие.

Сегодня ночью и с утра лил сильный дождь (вот повезло-то вчера!), резкий ветер, штормит. Так что любуюсь бушующим морем через стеклянную дверь балкона, почти нависающего над волнами (на нем сейчас не очень комфортно – залит дождем и продувается сильным ветром), лениво вожу ручкой по дневнику и наслаждаюсь воспоминаниями о вчерашней поездке.

А море и сейчас великолепно!

Вот выглянуло солнце, подсветило гребни волн и тем явилось потрясающей красоты и мощи картину. Собственно, при таком

же шторме мы и приехали сюда неделю назад. Но тогда было очень жарко, так что я сразу же кинулся в море бороться со стихией – с юности люблю слегка кипящее и бурлящее море. Сейчас же пока холодновато в воздухе, так что в море не тянет, хотя вода теплее, чем воздух. Да и купались мы здесь за неделю прилично. Вода была +25...+27, в воздухе столько же, а в первый день, думаю, и за 30. И море последние пять дней было спокойным.

Отель здесь отличный и расположен прекрасно. Из-за этого я его и выбрал, но реальность оказалась еще более великолепной, чем ее обещал Интернет. И номер лучший (416) – четвертый этаж над морем. Мы действительно живем на самой настоящей реликтовой песчаной дюне высотой метров 15–20. И от материка нас отделяет огромное живописное пресноводное озеро. С городком Сабаудиа (ровно 1 км от отеля) соединяет легкий длинный мост через озеро. Городок крошечный, и все это находится на территории огромного национального парка (по-нашему просто леса). Так что воздух здесь потрясающий: море, пинии, а ближе к городку еще и эвкалиптовая рощица. Дюна тянется на север до бесконечности, и вдоль нее идет хорошая асфальтированная дорога, по которой приятно кататься на велосипеде, вдыхая терпкий хвойный аромат.

Огромный песчаный пляж, которым дюна спускается в море, также тянется на север (к Риму) куда видит глаз, а на юге километрах в четырех-пяти завершается живописной горой Monte Circeo. По пляжу до нее дойти трудновато – все-таки по песку, и мотор начинает давать сбой. Надеюсь съездить в ближайшие дни на велосипеде по шоссе, которое продолжается и в ту сторону по гребню дюны. В отеле есть 5 велосипедов, которыми, кроме меня, кажется, никто и не пользуется.

В общем, для тихого, спокойного, созерцательного отдыха здесь идеальное место. Народу в отеле мало. Уже завершается сезон, хотя сами сотрудники отеля говорят, что обычно весь сентябрь бывает здесь очень теплым и без дождей.

В целом просто идеальные условия для мыслителя, разменявшего восьмой десяток.

14.09.12. Пятница. Le Dune

Созерцаю с балкона архипелаг Понзанских (или Понтинских – Isole Pontine) островов. Практически весь день, а сейчас вечером особенно, отлично видно 4 острова (всего их 5), и лучше всего самый большой – Понзу (Ponza). На нем даже просматривается поселок. Потрясающее зрелище. С 5 сентября, когда мы приехали и в первый вечер в дымке различали 3 острова, их ни разу не было видно, а сейчас – идеально. После ночных и утренних гроз и дождей воздух полностью очистился, стал неправдоподобно прозрачным.

Небо с живописнейшими облаками на закате, слегка кипящее море и архипелаг, слева логично замыкающийся Monte Circeo, которая сегодня тоже идеально видна со всем своим причудливым ландшафтом, рельефно подчеркнутым резкими тенями и множеством оттенков зелени и охры – потрясающая картина!

Первая половина дня не внушала оптимизма – я смог только прокатиться на велосипеде под морозящим дождиком вокруг северной половины озера, съездить на соседнее озеро, где, согласно рекламе, должны обитать фламинго, но вместо них обнаружил только несколько мокрых, хотя и изящных цапель. Но после обеда все прояснилось до невероятной прозрачности, и сейчас на балконе нашего номера можно медитировать и эстетствовать, часов не наблюдая. Потрясающе!

21.09.12. Москва

Ночью прилетели из Рима, где два дня бродили по Вечному Граду, не замечая толп туристов, но предаваясь духовно-эстетической радости от общения с древним и раннехристианским

Римом. Жили в 5 минутах от Санта-Мария Маджоре, в которой я и провел несколько часов.

Великолепная поездка!

И в Риме почему-то голову сверлила давно, по-моему, где-то озвученная уже мною мысль: *То, чем я занимаюсь как историк эстетики, есть анализ сознания древних и не очень мыслителей на предмет выявления в нем специфических особенностей эстетического сознания их носителей и эстетической специфики их времени.*

Это же очевидно. Однако пришлось записать, не распаковывая чемоданы, чтобы сия формула покинула мою и так слегка распухшую от мощного эстетического потока последнего месяца голову.

Амен! Отдыхать! Отдыхать! (От эстетского отдыха.)

Вот беглые записи из моего походного дневника.

К этому хотелось бы добавить только одно, чтобы просто не забыть и когда-то вернуться к этой теме. Лоренцо Монако! Сиенская школа от Дуччо до Симоне Мартини. Поговорить о символизации чисто художественными средствами, у Монако – просто эстетскими!

Что-то более вразумительное пока сказать не могу, хотя в голове варится какой-то рвущийся наружу материал, но, кажется, еще не доварился.

Н.М.: Спасибо за рассказ на базе дневника. Ярко и живо. Во всех этих местах я бывала, и мне, конечно же, захотелось еще раз их увидеть. В самом начале 90-х, когда появилась возможность свободно выезжать за границу, первое, что я сделала, – отправилась в организованный Ассоциацией искусствоведов трехнедельный тур по Италии. Начали с Вероны, закончили Помпеями и Неаполем, в общем, исколесили страну вдоль и поперек. И видели так невероятно много шедевров живописи, скульптуры, архитектуры в Милане, Бергамо, Ассизи, Венеции, Риме, Ватика-

не, Падуе, Сиене, Равенне, Пизе, Флоренции – перечислять можно еще долго, – что у меня даже появился так называемый «синдром Флоренции», когда возникает переизбыток художественных впечатлений, они уже не умещаются в сознании, и нужно немало времени, чтобы их осмыслить. Действительно, я еще очень долго эстетически переживала увиденное, мысленно возвращалась и в музеи, и к незабываемой итальянской природе. А в последующие годы уже более спокойно, без экскурсионной горячки, наслаждалась искусством, да и всем окружающим природным великолепием, в Венеции, Болонье, на Сицилии. Перефразируя название романа Э. Шарль-Ру: «Не забыть Палермо!»

Что же касается Берлина, то несколько лет назад я была там в командировке по линии ВГИКа. И жила, кстати, совсем недалеко от Ванзее – на Гребницее. Отель нависал прямо над озером – с балкона казалось, что плывешь по нему. И я действительно плавала – кролем, брассом, на байдарке, любовалась живописными берегами и застывшими у кромки воды, как будто нарисованными, грациозными цаплями... А после окончания конференции все дни проводила в берлинских музеях, не уставая восхищаться и наслаждаться их сокровищами.

Как и у Вас сейчас, это была действительно прекрасная поездка. Вы сделали себе и Л.С. великолепный подарок на 70-летие. Лучшего, пожалуй, и не придумаешь. Не буду пока Вас больше беспокоить, хотя надеюсь, что в ближайшее время еще поговорим. Ведь мы затевали беседу длиною в год, Ваш юбилейный год. И хотя дата уже состоялась, начали-то мы наш разговор в прошлом ноябре, так что у меня есть еще надежда воспользоваться отпущенным мне для беседы месяцем с хвостиком.

В.Б.: Ну, что же. Попробуем. А пока большое спасибо за то, что столь долгое время внимательно и терпеливо выслушивали меня. Кажется, наш диалог уже может претендовать на попадание в Книгу рекордов Гиннеса.

16.10.12. Вторник

Н.М.: В Москве сейчас несколько выставок современного искусства. В том числе и экспозиция Бойса на Гоголевском. Не пойти ли нам после института на одну из них? Или Вы уже что-то посмотрели? Тогда расскажите.

В.Б.: Нет, никуда не ходил, и Вы знаете, как-то пока не тянет. После такого концентрированного общения с шедеврами классического искусства, какое я почти на протяжении месяца вел в Германии и Италии, не думаю, что московский Бойс произведет на меня какое-то впечатление. Тем более что я достаточно хорошо в свое время изучил все его крупнейшие экспозиции в Европе. Да и сейчас кое-что видел в Берлине. Однако Гамбургский вокзал (экспозиции и выставки самого современного искусства) после Картинной галереи выглядит как-то убого и скучно. Надо немного отойти от увиденного великолепия, от тех же итальянцев, чтобы настроить оптику на современное искусство. Флоренция и Сиена – это такая концентрация потрясающей живописи, что после них смотреть contemporary art просто невозможно.

Любой храм и дворец этих городов, не говоря уже о музеях, содержит множество первоклассной, а часто и шедевальной живописи. На этот раз я с особым пристрастием изучал сиенскую школу и ее развитие у некоторых флорентийских мастеров. В Сиене и Флоренции для этого были прекрасные возможности – достаточно времени и нежаркая погода. Для нас, эстетиков, особенно существенно, что эта еще доренессансная, ранняя готическая живопись – у крупных живописцев, естественно, от Дуччо до Лоренцо Монако, практически целое столетие XIV века, – дала потрясающие в чисто художественном плане вещи. Даже эстетские у Монако. А началось все, пожалуй, с Дуччо. Его алтарная «Maesta» («Величание») с развернутым циклом «Страстей Христовых» на обороте (музей собора в Сиене) – выдающийся художественный шедевр начала XIV века (1308–1311)

(ил. 8–12). То же самое можно сказать и о его огромной иконе «Madonna Ruccelai (Maesta)» (ок. 1285, Уффици), изначально написанной для одной из капелл церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (ил. 7). Каждый фрагмент этих больших работ, особенно лики, облачения, архитектура (по-другому не скажешь!) тронов, на которых восседает Мадонна, написаны с таким высочайшим артистизмом, что душа начинает ликовать уже при первом взгляде на эти произведения. И затем это духовно-эстетическое ликование возрастает почти до беспредельности по мере того, как глаз углубляется в рассматривание деталей, а душа и дух погружаются в созерцание чего-то столь высокого и радостно-торжественного, что забываешь обо всем. И все создано исключительно художественными средствами – композиция, цвет, линия, проработка ликов, одежд и т. д. Слова здесь бессильны.

Кто видел эти иконы (они еще, конечно, иконы, явно тяготеющие к византийской традиции, а не картины в ренессансном смысле), знает, что ничего особенно сверхсложного в их сюжете нет. Это вознесенные живописными средствами гимны Мадонне с Младенцем. Величание Богоматери, у Дуччо внутренне тонко сопряженное с возвышенной грустью небесных чинов и святых (ибо величание вневременное, в вечности) по поводу земной участи Христа, которую мастер высокохудожественно изобразил на оборотной стороне Алтарной «Маэсты» (ил. 10–12). Кстати, в самих сценах Страстей этой грусти даже, пожалуй, меньше, чем на главных образах гимнослова Мадонны. Все это крайне интересно с эстетической точки зрения и требует специального изучения и разговора, для которого в данной беседе, увы, нет места.

Н.М.: Тогда хотелось бы, чтобы Вы вернулись к этому в отдельном письме.

В.Б.: Об этом надо подумать. Почти то же самое можно сказать и о работах Лоренцо Монако. Он родом из Сиены, работал отчасти в традициях сиенской школы, но уже во Флоренции. Это-

го художника я полюбил с юности по двум-трем репродукциям с его произведений. Любовь эта только усилилась в свое время при знакомстве с оригиналами, а сейчас, когда я уделил им особое внимание и неспешно изучал несколько дней в Уффици и в Академии, эстетический эффект их воздействия возрос для меня многократно. Совершенно очевидно, что это самый эстетский (в высоком смысле этого термина, порядочно затасканного и наделенного некой негативной аурой, увы) из итальянских художников всех времен. Пожалуй, ничего подобного по художественному артистизму его «Коронованию Девы Марии» (ок. 1414), «Поклонению волхвов» (ок. 1420–1422) из Уффици (ил. 13–18) или «Благовещению» (1410–1415) из Галереи Академии мы не сыщем во всем итальянском, да и мировом искусстве. По силе чисто художественного выражения!

Конечно, главная его работа – это «Коронование Девы Марии». Хорошо известный сюжет в западноевропейской средневековой живописи, завершающий мистику «Успения Богоматери», вознесения ее на небо и коронации в качестве Царицы Небесной. В данном случае меня занимает не столько иконография, тоже очень интересная, сколько сам смысл метафизического явления, который фактически тоже в художественно-живописном плане в этой работе восходит к величанию (*maesta*!) Девы Марии как Царицы Небесной. Я бы сказал: очень смелое чисто живописное развитие темы Мазеа от Дуччо до начала XV века. Здесь изысканная в колористическом, линейном, композиционном, пластическом (какие изгибы фигур, их парение, складки одеяний, цветовые отношения, линейно-графические мелодии!) отношениях симфония величания Девы носит в отличие от Дуччо (там органнй хорал) празднично-возвышенный, воздушно-ликующий характер. Увы, слова здесь бессильны. Это надо видеть и возноситься вместе с художником к полноте бытия, к пределу духовно-эстетического восхождения – эстетического анагоэ. Пожалуй, основные работы Монако я бы отнес

к вершине художественной символизации, когда исключительное живописными средствами достигается реализация художественного символа – возведение реципиента в высшие сферы метафизической реальности.

В этой связи интересно заметить вот что. Летом наш собеседник по Триалогу Владимир Владимирович прислал нам свой текст с анализом картины известного символиста Гюстава Моро «Юпитер и Семела», более чем на 2 а.л. (с. 199–207 этой книги). Там есть, о чем поговорить в планах иконографии, рациональной символики и мифологических смыслов тех или иных иконографических элементов картины, визуальных аллегорий и т. п. И наш друг подробно и хорошо рассказал обо всем этом. Иконографический уровень этой картины, как Вы помните, просто требует развернутой, рационально данной герменевтики, которую начал еще сам Моро. Только вот имеет ли она отношение к собственно художественной символизации, к художественному выражению, – большой вопрос. Скорее, это чисто головная символика, имеющая весьма косвенное отношение к эстетическому качеству живописи, ее художественности. А вот о «Маэста» Дуччо или о «Короновании Марии» Монако так много не напишешь. Иконография здесь крайне проста и традиционна. Просто духовное величание, гимнословие Марии. Зато как богата художественная, чисто живописная материя. Это могучая музыка, действительно гармония небесных сфер, ангелогласная симфония. А что о ней скажешь словами? Их просто не хватает в человеческих языках. Поэтому и есть музыка. Поэтому и есть живопись, звучащая этой музыкой.

Н.М.: Да, я помню картины, о которых Вы говорите, но хочется освежить их в памяти, пока хотя бы по репродукциям, а вообще уже снова тянет во Флоренцию и Сиену, к подлинникам.

В.Б.: Да поезжайте на уик-энд, кто Вам мешает? А если на этой неделе не соберетесь, я принесу в следующий вторник пару альбомов с качественными репродукциями.

Н.М.: Вот и славно. А теперь, пожалуй, последний вопрос, чтобы как-то подвести разговор длиною в год к логическому завершению. После обсуждения нашего «Триалога» во ВГИКе все участники его так вдохновились, что развернули свои выступления в более обширные отзывы, рецензии, статьи по поводу нашей книги и основных затронутых в ней тем. Мы разместили их на нашем сайте. В некоторых из этих рецензий идет полемика с Вами по поводу Ваших главных концептов: конца Культуры, характеристики современного этапа художественной культуры как *пост-культуры* и т. п. Что Вы могли бы сказать по этому поводу?

В.Б.: Я, как и Вы, был приятно удивлен и обрадован, что многие участники той дискуссии (не только выступавшие на ней, но и просто присутствовавшие), более 20 человек, если я не ошибаюсь, откликнулись на нее еще и письменными отзывами. Это большая и удивительная редкость. И я, как и мы все, авторы «Триалога», благодарен им за это. И особенно, может быть, тем, кто задумался над моими идеями и счел необходимым подискутировать со мной. Значит, поднятые нами темы интересны не только нам одним. Относительно конца Культуры, *пост-культуры* и т. п. Честно говоря, я устал писать и говорить об этом. Вот я только что с восторгом поведал Вам о моем очередном общении с Дуччо и Лоренцо Монако. Мог бы добавить сюда и Фра Беато Анжелико, которого некоторые исследователи считают учеником Монако. Думаю, не без основания. Ангелы на некоторых его ранних работах очень близки к ангелам Лоренцо, а уровень утонченной живописной художественности у него очень высок (ил. 19). Однако об Анжелико в следующий раз. Я и ему в эту поездку уделил немало внимания в монастыре Сан-Марко и в музейных собраниях.

Так вот, человек, который испытывает величайшее эстетическое наслаждение от работ этих мастеров и множества других шедевров классического искусства (их в одной Флоренции хватит, как минимум, на год созерцательной жизни, а то и на большее время), поймет меня и примет мою концепцию Культуры и *пост-*

культуры. Надо только вникнуть в смысл того, что я вкладываю в эти *мои* понятия, а не отождествлять мое понимание *Культуры* со своим пониманием *культуры*. Отталкиваться от моих смыслов, а не вкладывать в мои термины свои понятия. Вот и все. Ведь, скажем, *пост-культура* – это совсем не массовая культура, как почему-то воспринимают ее некоторые мои читатели. Это современная «элитарная» культура, пришедшая в XX веке на смену *Культуре*, и к народным массам она, как, собственно, и *Культура* всех прошлых тысячелетий, не имеет никакого отношения, как и они к ней. Однако, как говорит Игорь Волгин в одной известной телевизионной передаче: «Читайте и перечитывайте классику!» Смотрите и слушайте ее! *Там* Истина, Вечность и подлинные ценности, а не здесь и сейчас, увы!

Н.М.: На этой учительно-профетической, слегка пафосной ноте нашего юбиляра – он имеет на это право! – я хотела бы закончить нашу долгую беседу. Спасибо Вам, Виктор Васильевич, и *Многая лета!* – от всех Ваших друзей, учеников, почитателей.

II. ХРАНИТЕЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОЧАГА



В. В. БЫЧКОВ
ВИЗАНТИЙСКАЯ
ЭСТЕТИКА



Н.Б. Маньковская (15.08.2012)

Дорогой Владимир Владимирович!

Как Вы знаете, меньше чем через месяц, 4 сентября, исполняется 70 лет нашему другу Виктору Васильевичу Бычкову. В свое время мой коллега, известный специалист по эстетике Анри Бергсона профессор Александр Васильевич Новиков назвал его «хранителем эстетического очага». По-моему, это очень точное определение, и именно так мы решили назвать нашу статью, посвященную многогранному творчеству юбиляра, подлинному энтузиасту своего дела, чей вклад в эстетическую науку очень весом.

Хотя Вы знакомы с В.В. с юности и имели возможность поэтапно наблюдать ход его научного роста, возможно, и для Вас в этой статье окажется что-то новое. Итак, посылаю Вам текст.

С наилучшими пожеланиями,

Н.Б.

Н.Б. Маньковская, А.В. Новиков

ХРАНИТЕЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОЧАГА

(к 70-летию В.В. Быкова)

Виктор Васильевич Быков – уникальная личность не только в отечественной, но и в мировой науке. Неповторимая особенность его как мыслителя заключается прежде всего в том, что он всю свою весьма плодотворную научную деятельность – а это уже более 40 лет – посвятил одному предмету, и исключительно ему – эстетике. Из более чем 500 научных публикаций, треть из которых появилась за рубежом во многих странах мира, и среди них 33 монографии, нет ни одной, посвященной чему-либо иному, кроме эстетической проблематики. Постоянство и целенаправленность, достойные Книги рекордов Гиннеса.

Однако уникальность его как исследователя сводится, конечно, не только к этому. Главное, обнаружились никем еще не исследованные большие научные пространства, которые открыл и фундаментально изучил Быков. В эстетику вошел целый набор тем и проблем, которые он или поставил, или по-новому осмыслил, внося существенный вклад в науку, которая сегодня в нашей стране, к сожалению, переживает отнюдь не самые лучшие времена и, пожалуй, только усилиями Быкова держится на достойном научном уровне. Именно поэтому мы с полным правом и называем его хранителем эстетического очага.

Когда мы говорим об уникальном пространстве в эстетике, открытом Быковым, мы не рассыпаемся в комплиментах перед юбиляром, но констатируем хорошо известный в кругах интеллектуальной элиты факт. Быков открыл и исследовал целую эстетическую страну, до него практически неизвестную, которую он сам условно называет *православной эстетикой*, имея в виду не узко конфессиональную богословскую эстетику, но практически всю

эстетику стран православного ареала, за исключением России XIX–XX веков. Здесь он действительно ограничивает пространство своих исследований только религиозно ориентированной эстетикой, т.к. вся остальная, т. е. философская и литературная, эстетика этого периода была уже относительно неплохо изучена до него.

С идеями и первыми наметками по этой теме Бычков пришел еще в очную аспирантуру философского факультета в 1969 г. Уже в кандидатской диссертации «Взаимосвязь философского, религиозного и эстетического в восточнохристианском искусстве» (защитил в МГУ в 1972 году) он поставил ряд проблем, решением которых систематически занимался затем на протяжении более сорока лет и, насколько нам известно, продолжает эти исследования и поныне.

В период обучения в аспирантуре Бычков активно изучал древние языки на кафедре классической филологии (ее возглавляла тогда проф. А.А. Тахо-Годи), историю искусства на истфаке, самостоятельно занимался византистикой, богословием, историей церкви. Тогда же Аза Алибековна ввела его в свой дом и познакомила с А.Ф. Лосевым, которого Бычков уже заочно, по его работам почитал за одного из своих учителей. Регулярные встречи с патриархом нашей эстетики на протяжении 18 лет много дали молодому эстету. Они же утвердили его в намерении проработать историю становления и развития православной эстетики от поздней Античности до XX века – «от Филона до Флоренского», как озаглавит позднее сам Бычков Введение к изданию промежуточной итоговой книги по этой теме¹.

Первые фундаментальные статьи Быčkova по этой проблематике стали регулярно появляться с 1973 года в признанных на международном уровне академических изданиях – «Ви-

¹ Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. Т. 1. Раннее христианство. Византия. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 575 + 527 с.

зантийском временнике» и «Вестнике древней истории»¹. Они сразу принесли ему известность как серьезному исследователю, имеющему что сказать в сфере, до него мало кем и очень фрагментарно изучавшейся. Выход в 1977 году книги «Византийская эстетика. Теоретические проблемы»² окончательно убедил научный мир гуманитариев, что в ее рядах прибыло. Крупные античники, византинисты, древнерусистики с уважением отнеслись к молодому ученому и всячески поддерживали его. Работы Бычкова получили известность на Западе. Его стали приглашать на международные конгрессы, для чтения лекций и докладов, начали публиковать статьи. Понятно, что в советское время далеко не все из этого мог осуществить советский философ, работавший с 1972 года (и по настоящее время) в Институте философии АН СССР (теперь РАН). Однако многое удавалось. Научная карьера его складывалась на редкость удачно. В институте он последовательно прошел все ступени служебной лестницы от младшего научного сотрудника до главного и зав. сектором эстетики, защитил докторскую диссертацию на тему «Эстетические идеи патристики» (1982), получил звание профессора, удостоен звания лауреата Государственной премии РФ за исследования в области византийской эстетики и культуры (1996).

Итак, пространство православной эстетики. Исследователь выделил в нем четыре главных историко-типологических этапа: *Патристическую эстетику, Византийскую эстетику, Древнерусскую эстетику и Русскую теургическую эстетику*. Изучение каждого из этих этапов сопровождалось публикацией многих научных статей и завершалось изданием фундаментальных моно-

¹ Бычков В.В. Образ как категория византийской эстетики // Византийский временник. М.: Наука, 1973. Т. 34. С. 151–168; Он же. Эстетика Филона Александрийского // Вестник древней истории. М.: Наука, 1975. № 3 (133). С. 58–79; Он же. Из истории византийской эстетики // Византийский временник. М.: Наука, 1976. С. 160–191; Он же. Эстетические взгляды Климента Александрийского // Вестник древней истории. М.: Наука, 1977. № 3(141). С. 69–91.

² Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М.: Искусство, 1977. – 199 с.

графий, насчитывающих десятки авторских листов. Всем корпусом своих исследований автор показывает, что целостность этого практически двухтысячелетнего, огромного территориально эстетического пространства осуществлялась за счет единой религии – православия и главных языков этой религии – греческого и церковно-славянского. Главная методологическая трудность работы с этим пространством заключается в том, что, несмотря на высокую развитость эстетического опыта и художественной культуры, в нем не было написано практически ни одного специально эстетического текста, за исключением двух-трех небольших в XX веке. Почти двухтысячелетняя православная эстетика – это имплицитная эстетика. Чтобы более или менее адекватно реконструировать ее, необходимо было изучить практически необозримое море основных текстов культуры (богословских, философских, литературных и т. п.) под углом зрения выявления в них следов эстетического сознания. И проанализировать желательно не только вербальные тексты, но и основные характеристики и парадигмы культуры, прежде всего художественной культуры, т. е. искусства, где это сознание выразило себя с наибольшей полнотой и адекватностью. Для того чтобы выполнить эту работу, которую нельзя даже и назвать «работой», но скорее – духовным служением, необходимо обладать особым призванием и даром – высоким даром ощущения эстетической материи. И Бычков, конечно, в полной мере наделен подобным даром и явно призван для этого служения. Об этом свидетельствуют все его многочисленные труды, в которых анализ бесчисленных источников культуры от древнейших времен по начало XXI века включительно наполнен высоким полетом аналитической мысли и почти поэтическим вдохновением. И результаты этого служения впечатляют.

Благодаря исследованиям Бычкова сегодня мы можем с уверенностью сказать, что наряду с западноевропейской эстетикой последних двух тысячелетий, которой посвящено множество исследований XIX–XX веков, написанных в том числе и

отечественными авторами, в Европе существовала и во многом отличная от нее эстетика в странах византийско-южнославянско-русского ареала. В качестве главных системообразующих принципов этого эстетического пространства Бычков выявляет следующие: сильный акцент на метафизическом понимании красоты; всеобъемлющий символизм, имеющий ярко выраженный анаagogический характер, т. е. интенцию к возвышенному; соборно-литургический тип эстетического сознания; его каноничность; обостренная духовность, повышенная художественность, софийность искусства, его теургизм.

Собственно *патристическая эстетика*¹, как и сама христианская культура, в лоне которой она возникла, сформировалась на основе духовно-мировоззренческого синтеза двух мощных культурных традиций Древнего мира: ближневосточной (иудейско-ветхозаветной) и греко-римской, пришедших в тесное соприкосновение в период эллинизма. Анализу их основных эстетических характеристик, их постепенного сближения и своеобразного синтеза у Филона Александрийского и в ранней христианской культуре Бычков уделил немало внимания, прежде чем перешел к собственно эстетической проблематике ранних апологетов и первых отцов Церкви.

Апологеты (греческие и латинские богословы II–III веков), показывает Бычков, предприняли критический анализ многих сторон предшествующей культуры с позиций новой религиозной идеологии. Построение христианской культуры они начали фактически с создания своего рода несистематизированной критической культурологии, в рамках которой значительное место заняли проблемы, определяемые современной наукой как эстетические. Они заложили такие фундаментальные предпосылки новой художественно-эстетической культуры и нового эстети-

¹ Бычков В.В. Эстетика поздней античности. II–III века. М.: Наука, 1981. – 325 с.; *Он же*. Эстетика Аврелия Августина. М.: Искусство, 1984. – 264 с.; *Он же*. AESTHETICA PATRUM. Эстетика отцов Церкви: Апологеты. Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995. – 593 с.

ческого сознания, как вера в Воплощение Логоса, христианское понимание человека в единстве его души и тела; концепция любви; идея творения мира из ничего; антиномизм на дискурсивном уровне мышления и осознание сверхразумного опыта в качестве его более высокой формы; концепция сотворения человека «по образу и подобию» Бога; глобальный символизм. Именно апологеты выдвинули многие из тех эстетических идей (касающихся понятий *образа, символа, аллегории, знака*, их места в культуре; *прекрасного, искусства*), которые затем более основательно будут разработаны их последователями по *aesthetica patrum*, и, в частности, каппадокийскими богословами и Блаженным Августином, эстетике которого Бычков посвятил специальное исследование, до сих пор являющееся в науке наиболее полным и глубоким¹.

Большое внимание апологеты уделили вопросам *творчества* и отношения к художнику в новой культуре в связи с идеей творения мира из ничего. Бычков доказывает, что понимание мира как высшего художественного произведения, созданного Богом по законам меры, порядка и красоты, подняло на новую высоту и тему человеческого творчества, в частности художественного. Художника начинают отличать от ремесленника. По-новому понимается в этот период и прекрасное в мире и в искусстве. Природная *естественная красота*, и особенно красота человека, ценится многими апологетами значительно выше красоты искусства. Отсюда борьба с роскошью, косметикой, украшениями. Апологетам, показывает Бычков, принадлежит приоритет во введении в обиход христианской культуры такой важной категории, как *символический образ* в трех его главных модификациях: *подражательный* (миметический), *символично-аллегорический* и *знаковый*.

¹ Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина; Он же. AESTHETICA PATRUM. Эстетика отцов Церкви: Апологеты. Блаженный Августин. С. 292–530.

Византийская эстетика – одна из любимых тем Бычкова. Ею он начал заниматься в юности по благословению А.Ф. Лосева и продолжает эти штудии до сих пор, опубликовав уже много серьезных работ¹. Нельзя сказать, что до Бычкова совсем не занимались византийской эстетикой. Он имеет здесь достаточно именитых предшественников. Небольшие главы по этой теме написали в своих исследованиях В.Н. Лазарев, А. Грабар, А.П. Каждан, К. Онаш, Вл. Татаркевич и единственное монографическое исследование посвятил ей Дж. Мэтью². Одновременно с Бычковым этой темой занимался и С.С. Аверинцев, опубликовавший свою книгу «Поэтика византийской литературы» в один год с монографией Бычкова. Однако Бычков шел своим путем, хотя и опирался на всех указанных авторов в каких-то моментах, и написал совершенно уникальное исследование, ни в чем не подражающее предшествующим работам. Понятно почему. Из всех авторов, писавших по византийской эстетике, только Бычков был собственно профессиональным эстетиком, все остальные обращались к эстетике постольку, поскольку им нельзя было обойтись без нее в своих искусствоведческих, филологических или культурологических исследованиях (а обойтись без нее нельзя), а опереться было не на что. Теперь такая опора, и очень фундаментальная, существует.

В отличие от Мэтью, который традиционно определял византийскую эстетику как «византийское постижение красоты посредством чувственного восприятия», Бычков, опираясь на свои теоретические представления об эстетике и на собственную методологию историко-эстетического исследования, которые будут письменно зафиксированы им значительно поз-

¹ Бычков В.В. Из истории византийской эстетики. С. 160–191; Он же. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М.: Искусство, 1977. – 199 с.; Бычков В.В. Византийска естетика. Теоријски проблеми. Перев. Димитрије М. Калезич. Београд: Просвета, 1991. – 329 с.; Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к Истине, 1991. – 407 с.

² Mathew G. Byzantine Aesthetics. London, 1963.

же, показал, что центральными в византийской эстетике были отнюдь не антикизирующие аспекты прекраснотристской эстетики, но совсем другие уровни эстетического опыта. И он подробно разработал их все, опираясь на огромный багаж вербальных источников, на византийское искусство, на богатейший церковно-литургический и аскетический опыт византийцев. Не обошел он вниманием и развитое антикизирующее направление в византийской эстетике. В целом нам открылась яркая картина богатейшей эстетики, практически во всем отличной от современной ей западноевропейской.

Бычков выделил в ней несколько направлений, чего не было ни у одного из предшествующих авторов, писавших на эту тему. Главным среди них несомненно является византийская *патристическая* эстетика как наиболее теоретизированная. На материале писаний отцов Церкви IV–IX веков было показано, что ее основными эстетически значимыми категориями были *образ, символ, знак, имя, искусство, прекрасное и его модификации свет и цвет*. Особое внимание уделено исследованию образно-символической эстетики автора «Ареопагитик» и теории иконы, подробно и всесторонне разработанной в период иконоборческой полемики. Именно в это время была детально прописана *теория образа* (иконы) в изобразительном искусстве, а в ее русле затронут и ряд других проблем искусства. Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, патриарх Никифор, отцы VII Вселенского собора разработали целый ряд главных функций иконы¹, которые стали основой всей православной эстетики. В частности, она была осмыслена как изображение идеального доступного визуализации облика («внутреннего эйдоса» в платоновской терминологии) архетипа. Ко второй половине IX века завершается процесс активного формирования этого

¹ Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М.: Ладомир, 2008. 633 с. + 173 ил.

направления, ставшего своего рода нормой для византийской и шире всей православной культуры (включая и русскую религиозную эстетику).

Второе направление было обозначено Бычковым как *эстетика аскетизма*. Это интериорная имплицитная ригористическая эстетика, сложившаяся в среде византийского монашества на основе «эстетики отрицания» ранних христиан и оказавшая влияние на развитие многих сторон византийской и древнерусской культуры и церковного искусства. Полный отказ от чувственных наслаждений в пользу духовных, идеал нестяжательной (нищенской) жизни, система особых духовно-психофизических упражнений в сочетании с молитвой («умного делания»), приводящих к созерцанию разнообразных видений светового характера, прежде всего, и к состоянию высшего духовного наслаждения – основные темы этой эстетики, имеющей эстетический объект, как правило, во внутреннем мире самого эстетического субъекта. Эстетика аскетизма имела ярко выраженную этическую ориентацию, с одной стороны, и мистическую – с другой.

Литургическая эстетика – еще одно направление в византийской эстетике, ориентированное в первую очередь на осмысление культового церковного действия (богослужения) как мистической целостности, объединяющей верующих с Богом и с духовными чинами в процессе богослужения. При этом существенное внимание уделялось разработке и осмыслению *символики* богослужения, включая и все художественные элементы церковных искусств. В этом контексте символ, или литургический образ, осмысливался поздними отцами Церкви (особенно последовательно архиепископом солунским Симеоном – XV век) как «реальный» носитель божественной энергии. Он был осознан не только как семиотическая единица, но и как сакрально-онтологический феномен, *реально «являющий»* членам богослужения духовный архетип.

Вслед за византийской настала очередь и древнерусской эстетики¹, на систематическое изучение которой Бычкова настоятельно ориентировал Д.С. Лихачев, высоко оценивший его исследования по византийской эстетике. Источниками древнерусской эстетики наряду с византийской Бычков считает дохристианский эстетический опыт древних русичей и южно-славянскую эстетику, которым он тоже уделил специальное внимание. Бычкову удалось показать как преемственность древнерусской эстетики от византийской, так и многие ее самобытные черты. Из его работ следует, что для зрелого русского Средневековья (XIV–XV века) характерны: особое внимание к чувственно воспринимаемым реализациям духовной красоты; наделение прекрасного осязательной предметностью (вещностью); осмысление красоты как выражения истинного и сущностного; особая чуткость к красоте искусной деятельности; повышенная эмоциональность и мажорность; восприятие света (видимого, прежде всего) в качестве важной модификации прекрасного. В искусствах (архитектуре, живописи, прикладных) ценится их искусная сделанность, величие, красочность, светоносность, яркость, наличие драгоценных материалов. Храм воспринимается, прежде всего, как огромное роскошное произведение ювелирного искусства. На смену сакральному восприятию природы восточными славянами приходит понимание ее как прекрасного произведения высшего Художника. В ней усматривается теперь прекрасный порядок – «строй», радующий душу человека. В качестве основных характеристик природной красоты выступают величина, высота, округлость, «искусная сделанность», особая выделенность в пространстве. В эстетическом сознании русичей видное место занимает нравственная красота.

¹ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI–XVII века. М.: Мысль, 1992. – 638 с.; *Он же*. Древнерусская эстетика. СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 832 с. + ил.

Бычков выявил, что для эстетического сознания средневековых русичей характерен ряд принципов, которые нашли свое воплощение в искусстве того времени, но были тогда лишь частично осмыслены. На уровень вербального оформления они вышли значительно позже – в русской религиозной эстетике XIX–XX веков. Речь идет о таких принципах, как *соборность* эстетического сознания, *софийность* искусства и творческой деятельности в целом, *системность* (или своеобразный синтетизм) церковного искусства, его повышенный художественный *символизм*, высокая духовность, каноничность и некоторые другие, в комплексе составляющие самобытность православного эстетического сознания, и особенно русского средневекового искусства.

Последний период православной эстетики, реализовавшийся в основном в русской религиозно и духовно ориентированной эстетике XIX–XX веков, Бычков обозначил как *теургическую эстетику*¹. Понятие «теургическая эстетика» введено им, как поясняет сам автор, для обозначения практически еще не исследованного мощного направления в русской имплицитной эстетике конца XIX – первой пол. XX века, по-своему возродившего и продолжившего традиции византийско-русской средневековой эстетики. Само понятие «теургии» активно разрабатывалось многими религиозными мыслителями неохристианской ориентации начиная с Владимира Соловьева и русскими символистами XX века. Оно было осмыслено ими как особый метод творчества в искусстве и *созидания самой жизни* по эстетическим законам при активном сотворчестве художника и божественной энергии. Понималось как своеобразное продолжение и завершение человеком незавершенного Богом творения мира. Теургическая эстетика внутренне одухотворяла практически все художественные искания Серебряного века русской культуры.

¹ Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. – 743 с.

При изучении этого этапа эстетической мысли и сознания Бычковым были проанализированы эстетические взгляды и представления предтеч теургической эстетики – крупнейших религиозных писателей и мыслителей XIX века (Гоголя, о. Феодора Бухарева, Достоевского, Леонтьева, Толстого). Однако основное внимание уделено эстетике религиозных философов рубежа XIX–XX столетий: Соловьева, Мережковского, Розанова, Флоренского, Булгакова, Бердяева, Лосева, Ильина, Николая Лосского и некоторых других.

Представители теургической эстетики, как никто до них в России, осознали первостепенную роль эстетического опыта и искусства в жизни человека и в культуре. Художественная деятельность была понята ими в качестве идеальной парадигмы, на основе которой, т. е. по эстетическим принципам, должна строиться человеческая жизнь и культура будущего, завершаться сам процесс божественного творения мира усилиями художников-творцов-теургов. Бычков убедительно показал, что теургическая эстетика имеет не только историко-эстетическое значение, что само по себе уже существенно, но многие разработанные ее представителями темы актуальны для эстетики и сегодня: эстетика как наука, изучающая пути к полноте бытия; выражение как основа эстетического; многомерность эстетического опыта; ценностный аспект красоты; ее онтологический смысл; софийный аспект красоты; красота как выражение подлинного единства бытия; метафизические смыслы прекрасного и безобразного; эсхатология творчества; творчество как антроподицея; искусство как «приращение» бытия и как упреждение «иного бытия»; художественность искусства, его духовный и софийный смыслы; самодостаточность художественной формы; духовная герменевтика искусства; проблемы художественного символа и образа; богословие, философия и эстетика иконы; эсхатологический смысл кризиса культуры и искусства XX века; культура и одичание на техногенной основе; смерть искусства в XX веке; основы иде-

ального искусства будущего; музыка как эстетическая парадигма искусства; духовность как основа художественности в искусстве; анаagogический смысл сублимации в эстетическом опыте; символ как основа художественного творчества; эзотерический смысл символизма; беспредметность как художественное содержание искусства; абсурд как важный художественный принцип и некоторые другие.

Завершая анализ русской теургической эстетики, Бычков выражает убеждение, что в начальный период глобального кризиса культуры и человечества, в ситуации последовательной переоценки всех традиционных ценностей культуры эта эстетика убедительно показала, что эстетический опыт во всех его проявлениях, красота как высшая ценность, искусство в его традиционном понимании чувственно воспринимаемого выразителя духовной материи составляют сущностную часть бытия человека как *homo sapiens*, без которой человек может утратить свой высокий статус в Универсуме, свою сущность. Поэтому при любых самых глобальных цивилизационных преобразованиях и революциях человеку необходимы, возможно в достаточно модифицированных формах, основные эстетические ценности (не говоря уже о нравственных), чтобы самому сохраниться как виду и избежать уже реально нависшей над ним угрозы уничтожения. Русская теургическая эстетика наметила один из путей развития культуры и искусства, альтернативный глобализаторским тенденциям современной *пост*-культуры.

Употребив этот термин В.В. Быčkoвa (именно в его транскрипции), мы подошли к его собственной эстетической теории. Ею он особенно активно занимался последние четверть века, но основные положения были продуманы значительно раньше, т.к. многие из них ощущаются в качестве имплицитного теоретического фундамента в его исторических штудиях. Первые свои теоретические взгляды по основным вопросам эстетики и философии искусства Бычков сначала изложил в ряде статей (в том

числе в фундаментальных энциклопедических статьях в 4-томной «Новой философской энциклопедии», в 4-томной оксфордской «Encyclopedia of Aesthetics» (1998), в энциклопедическом словаре «Философия», в двухтомной энциклопедии «Культурология») и в полномасштабном учебнике для вузов «Эстетика», который с 2002 по 2012 год¹ практически ежегодно издавался в разных вариантах и стал главным учебником по эстетике во многих вузах страны. И только совсем недавно он подвел предварительные итоги этих исследований в большой монографии «Эстетическая аура бытия»².

В ней, как и в ряде более поздних работ³, Бычков на основе фундаментально проанализированной истории эстетической мысли (уже западноевропейской) последних трех столетий разработал теорию современной эстетики, которую обозначил как *постнеклассическая эстетика*. На сегодня она состоит из трех взаимоотрицающих и одновременно взаимостимулирующих, взаимодополняющих стратегических разделов: 1) *Классическая эстетика* – современное понимание классической эстетической теории, как она сложилась к началу XX века, с системой ее традиционных, по-новому увиденных категорий; 2) *Нонклассика*, или неклассическая эстетика, – имплицитная эстетика XX века, реконструируемая на основе авангардно-модернистского и постмодернистского искусства XX века и соответствующих теоретических дискурсов; 3) *Эстетическая виртуалистика* – нарождающаяся теория виртуального эстетического опыта, складывающегося сегодня в сети Интернет.

¹ Бычков В.В. Эстетика. М.: Гардарики, 2002. – 556 с.; Он же. Эстетика. М.: КноРус, 2012. – 528 с.

² Бычков В.В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Издательство МБА, 2010. – 784 с.

³ Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с., ил.

Автор этой теории убежден, что и сегодня, в век техногенной цивилизации, когда пересматриваются, а часто и просто отрицаются фундаментальные основы гуманитарных дисциплин, классическое ядро эстетики не только не утрачивает своей актуальности, но, напротив, она только возрастает. *Классическая эстетика* составляет метафизическое ядро современной эстетики как науки, опирается на классические исследования прошлых столетий в области эстетики, высокое искусство и при этом постоянно модифицируется под воздействием двух других разделов современной эстетики. В ней продолжают интенсивные исследования предмета эстетики и главных эстетических ценностей, относящихся к *универсалиям* собственно человеческого бытия и культуры и выражаемых системой классических эстетических категорий: *эстетическое, прекрасное, возвышенное, трагическое, игра, вкус, искусство, мимесис, катарсис, художественный образ, художественный символ, эстетическое восприятие*. Бычков убежден, что без этого раздела говорить об эстетике как об автономной дисциплине философского цикла сегодня не представляется возможным.

Большой заслугой Быčkova как теоретика аналитического склада является не только умение на основе всего предшествующего материала эстетических исследований выявить основные и наиболее актуальные проблемы и концептуальные узлы эстетики, но и дать четкие формулировки главных категорий этой дисциплины, чего избегают большинство современных эстетиков как очень ответственного и уязвимого шага. Сегодня проще и моднее окутать любую тему и проблему облаком витиеватых вербальных околичностей и маргинальных оговорок. Бычков не боится сделать этот шаг. Он дает *современные*, опирающиеся на предшествующий многовековой опыт исследований, определения и *предмета эстетики*, и всех основных ее категорий. Предмет эстетики в силу его трудноописуемости Бычков определяет посредством ряда четких дефиниций, чей смысл сводится к тому,

что эстетика исследует такую систему неутилитарных взаимоотношений (созерцательного или креативного типа) субъекта и объекта, в результате которой субъект достигает гармонии с Универсумом, полноты бытия, духовно обогащается, о чем свидетельствует эстетическое наслаждение, обязательно сопровождающее практически любой акт эстетического опыта. Утверждает, что «эстетика – наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия»¹.

На основе такого понимания предмета эстетики и с учетом всей предшествующей традиции в данной дисциплине им фундаментально разработана современная эстетическая теория, центральной категорией которой стала категория *эстетического*, по-новому переосмысленная исследователем. Все остальные категории представлены как система модификаций эстетического. Бычковым в этом разделе фактически представлена современная эстетическая метафизика, или общая философская эстетика. Фундаментальными принципами ее являются: признание *метафизических* оснований эстетического опыта и осознание *гуманитарной сферы*, самого человека в качестве центра художественной культуры; конкретно-чувственное *выражение* духовной реальности и душевно-эмоциональной жизни человека в творческом акте; *миметизм* и *символизм* – основы этого выражения; духовное *созерцание* эстетического объекта на основе его конкретно-чувственного восприятия и др. положения.

Внутри этой теории видное место занимает *философия искусства*, осмысленного как *выражение* сущности эстетического опыта, другими способами не выражаемой. Разработана си-

¹ Бычков В. В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. С. 36.

стема основных принципов искусства, в которой главное место заняли категории *художественного образа* и *художественного символа* в новой авторской интерпретации. Под *художественным образом* понимается органическая духовно-эйдетическая целостность, выражающая, представляющая некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующаяся (становящаяся, имеющая бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире. Сущностным *ядром* художественного образа является, согласно Бычкову, *художественный символ*. Внутри образа он представляет собой ту трудно вычленимую на аналитическом уровне глубинную компоненту, которая целенаправленно *возводит* дух реципиента к *духовной* (метафизической) *реальности*, не содержащейся в самом произведении искусства, когда практически снимаются понятия субъекта и объекта. Художественный символ полностью актуализуется уже по ту сторону субъект-объектных отношений, с которых начинается процесс эстетического восприятия, но именно он открывает «врата» духу зрителя в некие *иные* метафизические реальности, *полностью* реализуя *событие эстетического восприятия* конкретного произведения искусства, полноценное *эстетическое созерцание*. В связи с этим близким к феноменологической методологии подходом к пониманию смысла художественного выражения-восприятия Бычков особое внимание уделяет самому процессу эстетического восприятия, выделяя и подробно анализируя четыре его главных уровня: эстетическую установку, первичную эмоцию, духовно-эйдетическую фазу, эстетическое созерцание.

Второй совершенно новый раздел эстетики Бычков обозначил как *Нонклассика*. Это динамичный имплицитный раздел современной эстетики, опирающийся прежде всего на новейшие, часто экспериментальные поиски в сферах арт-практик и гуманитарных исследований, нередко оппозиционных классическим

методам, принципам, эстетическим ценностям. Нонклассика в концепции Бычкова – это имплицитная эстетика *пост*-культуры, пришедшей на смену Культуре. Здесь мы подходим к одной из наиболее серьезных научных гипотез Бычкова, выходящей отчасти уже за рамки собственно эстетики в общую культурологию, но возникшей именно внутри его философии искусства на основе изучения всех художественных направлений XX века в поисках некой общей для них метафизической идеи. Это концепция «Культура – *пост*-культура».

Согласно данной гипотезе, Культура (с прописной буквы) составляла основу и духовный центр всей культуры (со строчной буквы) человечества с древнейших времен примерно до середины XX века. Сейчас мы уже давно живем в состоянии переходного (неизвестно к чему) периода *пост*-культуры.

Высокая Культура (а внутри нее и все классическое искусство с древнейших времен) – это культура, возникшая и всегда существовавшая в человеческом обществе, жившем в *пространстве веры* в объективное бытие Великого Другого, более разумной и высокой, чем человек, объективно существующей духовной силы (богов, духов, Бога, Абсолюта и т. п.), состоящей с ним в постоянном духовном контакте. Она всегда опиралась на два главных своих столпа – Искусство и Религию. Высокая Культура – это духовное ядро культуры, ориентированное исключительно на духовно-нравственное обогащение и возрастание человека, его совершенствование, его возвышение и возведение – анагогическая составляющая культуры, а внутри нее эти функции выполняло высокое Искусство. К сущности Культуры относится ориентация на метафизическую реальность и формирование, актуализация, сохранение и распространение в обществе жизненно необходимых человеку ценностей: Истины, Добра, Красоты, Святости, Любви. Главной характеристикой и сущностной основой Искусства всегда была его *художественность*, т. е. высокое эстетическое качество, с помощью которого Искусство во все времена своего

исторического бытия выражало и несло анагогический потенциал Культуры, его главную гуманитарную миссию. Естественно, что далеко не во все времена истории эта сущность искусства ясно понималась, но она всегда, согласно Бычкову, составляла его метафизическую основу и, вероятно, хорошо ощущалась многими его творцами. Очевидно это стало только в XX веке, когда достигли своего апогея специальные науки по изучению искусства, а само высокое Искусство завершило свое существование. Начавшийся примерно в XVI веке в европейско-средиземноморском ареале процесс секуляризации культуры и взрывоподобный скачок НТП в последние столетия привели к тому, что к середине XX века креативно-активная, творческая часть человечества, его главный двигатель, отказалась от веры в Великое Другое, и Культура прекратила свое креативно-активное бытие. *Посткультура* – это некий симулякр Культуры, техногенная цивилизация, отказавшаяся от духовного центра культуры – собственно Культуры, но, как правило, симулирующая свою принадлежность к ней. Это особенно очевидно в сфере искусства.

Вот об этом апокалиптическом процессе и «кричит», согласно гипотезе Быčkova, практически все элитарное искусство, а точнее, арт-практики, XX века начиная с позднего авангарда, модернизма, но особенно всё продвинутое и актуальное арт-производство второй пол. XX – нач. XXI века. В этом глобальном крике-предупреждении искусства всех направлений XX века, практически отказавшегося от главного признака искусства – *художественности*, Бычков и видит общий метафизический смысл происходящего. К этому выводу автор гипотезы пришел путем совершенно уникального и беспрецедентного анализа искусства XX века в его основных направлениях и крупнейших представителях, которым он занимался на протяжении 15 лет на рубеже столетий. Свой метод он и называет не анализом, а неким глубинным медитативно-созерцательным проникновением в искусство, результаты которого фиксировались в особых текстах,

возникавших практически на основе «психического автоматизма» (творческий метод сюрреалистов), которые автор назвал *пост-адекватациями*. Эти тексты и стали основой его уникального по форме и содержанию двухтомного проекта «Художественный Апокалипсис Культуры»¹. Обычным философско-аналитическим языком он изложил свою гипотезу во втором разделе «Нонклассика» своей теоретической работы² и во вторых частях учебников «Эстетика»³, а также в ряде научных статей.

Нонклассика представляется Бычкову своеобразной творческой лабораторией внутри эстетики, ее экспериментальной базой, где отрабатываются новые эстетические материалы, гипотезы, теории, категориальный аппарат. В ней возникают существенные импульсы для пересмотра и корректировки отдельных положений классической эстетики. Нонклассика вводит в сферу эстетического дискурса немалый ряд понятий, большинство из которых в классической эстетике были не только маргинальными, но обычно вообще не попадали в поле ее внимания. В первую очередь среди них автор подробно разрабатывает такие, как *лабиринт, абсурд, повседневность, телесность, жестокость, шок, вещь (вещность), вещество, автоматизм, случайность, симулякр, артефакт, контекст, эклектика, жест, интертекст, гипертекст, деконструкция, ризома* и другие.

Уже из этого ряда паракатегорий (так называет их автор, полагая, что они пока не вышли на уровень полновесных категорий) видно, что нонклассика отказалась от метафизических оснований эстетики и перенесла центр тяжести в методологическом плане в *эмпирическую* сферу. Она имплицитно функционирует в

¹ Бычков В.В. Художественный Апокалипсис Культуры: Строматы XX века. Кн. 1–2. М.: Культурная революция, 2008. 816 + 832 с.

² Бычков В.В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. С. 399–732.

³ Бычков В.В. Эстетика. М.: КноРус, 2012. С. 271–474.

процессе осмысления современного состояния элитарного искусства (точнее, арт-производства) с опорой на опыт конкретных гуманитарных наук. По сути своей это *экспериментальная*, предельно парадоксальная, даже *негативная* эстетика, паразэстетика. Объект ее интеллектуального притяжения сам строится на принципах, активно отрицающих главные постулаты классической эстетики, предельно экспериментален и требует поэтому экспериментальных мыслительных процедур (адекватных языков) для своего описания или даже для дискурсивной саморефлексии. Автор концепции убежден, что нонклассика имеет свой смысл только при жизненности самой классики, т. е. в реальной оппозиции к ней.

На основе подробной разработки нонклассики как имплицитной философии самого современного искусства Бычков приходит к выводу, что это искусство на своих основных исторических этапах авангарда, модернизма, постмодернизма последовательно движется в направлении полного отказа от традиционных (классических) эстетических ценностей, методов и способов освоения реальности к чему-то принципиально *иному* и в течение целого столетия готовило почву для этого иного. И он называет это иное – империю *сетевого искусства* в его почти беспредельных возможностях и модификациях, сетевую арт-культуру будущего, у истоков которой, полагает Бычков, мы сегодня находимся. Среда бытия этого искусства и способы общения с ним потребуют принципиально нового эстетического опыта, который уже возникает, и разработки нового раздела эстетики – *эстетической виртуалистики*, предметом которой станет вся система сетевого эстетического опыта, эстетического сознания, сетевого искусства, самого сетевого человека – *net-человека*.

Поэтому Бычков совместно с Н.Б. Маньковской¹ уже на протяжении ряда лет занимается разработкой этого раздела со-

¹ Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2009. – 495 с. С. 296–364; Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М.: Изд. ВГИК, 2011. – 208 с.

временной эстетики, который становится необходимым дополнением к предшествующим двум разделам эстетической теории (классики и неклассики) и вне этой целостности не имеет теоретического и практического смысла¹. Предметом этого раздела является *эстетическая виртуальная реальность* (ЭВР), которая определяется как сложная автономная система, некая специфическая чувственно (визуально-аудио-гаптически) воспринимаемая через посредство специальной аппаратуры и программного обеспечения среда, создаваемая по эстетическим законам с помощью электронных средств компьютерной техники и полностью реализующаяся в психике воспринимающего (равно активно действующего в этой среде) субъекта; особый, приближенный к реальной действительности (на уровне восприятия), но не копирующий ее, искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевому искусству, в котором реципиент вступает в интерактивную коммуникацию с сетевым эстетическим объектом на всех уровнях, включая креативную деятельность.

Очевидно, что эстетическая виртуальная реальность предполагает совершенно новый опыт, с которым человек еще никогда не встречался, и потребует, соответственно, и совершенно новых методов ее изучения, осмысления, описания. В частности, если классическое искусство опиралось на *миметический* и *символический* принципы, а новейшие арт-практики неклассического типа создавали самодостаточные презентативные *симулякры*, то в виртуальной реальности и те и другие вроде бы полностью отсутствуют. Реципиент ЭВР не изображает, не выражает и не созерцает нечто, но *реально живет и действует* в виртуальной среде по особым правилам арт-игры. Фактически виртуальная реальность становится для человека XXI века особой

¹ Бычков В. В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. С. 733–759; Он же. Эстетика. М.: КноРус, 2012. С. 477–515.

квазидуховной и одновременно креативной средой, в которой он ощущает себя вполне материальным существом в материальном мире и чувствует себя относительно комфортно. Для описания ЭВР и виртуал-арта на первом этапе Бычков предлагает применять многие из паракатегорий, наработанных нонклассикой, и разрабатывать новые.

Это основные, глобальные теоретические блоки, концепции, гипотезы, которые ввел и разработал более чем за сорок лет своего служения эстетике В.В. Бычков, но список его достижений в этой сфере может быть существенно продолжен. И все его научные концепты, гипотезы, определения не оставляют равнодушными специалистов-эстетиков. Многие из них носят столь радикальный и новаторский характер, что с ним всегда хочется вступить в профессиональный разговор или дискуссию, а некоторые, вроде его апокалиптических прозрений относительно конца Культуры, просто страшится принять душа человека культуры. Можно, однако, сколько угодно полемизировать с Бычковым по тому или иному разделу его теории или конкретному определению. Дискутировать всегда проще, чем самому создать продуманную во всех отношениях теорию или написать историю огромной неизведанной еще области духовной культуры. На сегодня можно констатировать одно: другой столь развернутой и по всем основным проблемам эстетики и философии искусства продуманной, целостной и в определенной мере законченной эстетической теории не существует ни в нашем отечестве, ни за рубежом. Другой истории православной эстетики за 2000 лет ее существования никто, кроме Быčkova, пока не написал. И уже этим отечественная наука может гордиться, поздравляя юбиляра с его 70-летием и желая ему доброго здоровья и духовной крепости для дальнейшей плодотворной работы.

III. ПАРИЖСКИЙ ОТШЕЛЬНИК. МУЗЕЙ ГЮСТАВА МОРО





В. Иванов (Берлин. 21.12.11 – 28.01.12)
(получено 02.03.12)

Дорогие касталийцы,

в конце ноября мне довелось побывать в Париже. Достопримечательности его вам хорошо знакомы, так что вроде бы и не стоит тратить бумагу на описание своих путевых впечатлений. Разве только следует упомянуть музей Гюстава Моро, поскольку творчество этого художника послужило для меня чем-то вроде «печки»: от нее я радостно начал летом свой метафизико-синтетический танец и, «провоцируемый» вопросами В.В., задумал дать более или менее развернутый комментарий к пяти типам символизации, кратко охарактеризованным в моем Метафизическом синтетизме (МС). Первый (астрально-окультиный) метод сочетания несочетаемых форм, в том виде, в котором он применялся в древних – обладавших мистериальными познаниями – культурах, представляет для современного человека наибольшие трудности.

Мне показалось тогда более разумным не забираться на вершины пирамид и зиккуратов, не брать интервью в темных глубинах критского лабиринта у злобно ревущего Минотавра, а осмотреться вокруг себя и взять в качестве примера какое-нибудь произведение искусства Нового времени, в котором можно обнаружить – разумеется, в сильно модифицированном виде – следы применения этого метода, чтобы затем от образа, нам ментально и психологически более понятного, перейти к рассмотрению существ, своим обликом свидетельствующих об окультиных познаниях, хранившихся в глубинах древних мисте-

рий. Впрочем, я уже писал об этом «ходе конем», не знаю только, удалось ли мне пояснить таким путем мое понимание древнейших форм символизации.

Работая над июньским письмом, я вспомнил о картине Гюстава Моро «Эдип и Сфинкс», которую привезли на берлинскую выставку из Нью-Йорка в 2007 году. Опять-таки не хочу повторяться, описывая свое юношеское увлечение живописью Моро, инспирированное более всего литературными источниками (прежде всего романом Гюисманса «Наоборот»). Скажу только, что «Эдип и Сфинкс» – независимо от предшествовавших симпатий – пробудил потребность по-новому взглянуть на творчество «парижского отшельника».

Однако до работы над июньским письмом как-то не приходило в голову специально мчаться для этого в Париж. Каждый раз, когда судьба позволяла посетить сей дорогой сердцу город, стремился основательно зажить в Лувре или музее Орсе, а на все остальное почти не оставалось времени (всегда, впрочем, скупое отмеренного). Бывали, конечно, счастливые исключения, но и при самых благоприятных возможностях никогда ранее бы не дошло до посещения музея Гюстава Моро. Но, как справедливо говорили древние, *tempora mutantur*. И в этот раз, когда в ноябре поехал погостить у Михаила Шемякина, то положил на обратном пути остановиться денька на два (день приезда, день отъезда не в счет, хотя все же выгадал несколько часов) в Париже, чтобы, не взирая ни направо, ни налево, направить стопы в музей Гюстава Моро.

МУЗЕЙ КАК ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ ПЕРЕХОД

История его (музея) весьма примечательна¹. Кажется, это был первый случай, когда художник еще при жизни замыслил создать музей, посвященный собственному творчеству. В этом проекте у Моро не было ничего от преувеличенного мнения о своем значении для истории искусства. Напротив, он руководствовался глубоко верным убеждением, что восприятие его живописи требует соответствующей атмосферы, и ее он находил только в собственном доме. Моро крайне неохотно расставался со своими произведениями, не любил выставок и многие вещи вообще никому не показывал². Некоторую аналогию подобным взглядам на необходимость вполне определенного контекста для адекватного восприятия своих произведений можно найти у Вагнера, построившего свой театр в Байрейте. Композитор считал, что только там должны ставиться его оперы (в особенности это касается «Парсифаля», которому Вагнер придавал мистериальный смысл). Вспоминается и Флоренский, который отстаивал мысль о необходимости восприятия икон в литургическо-храмовом контексте³.

И в жизни мне приходилось сталкиваться с подобным строго контекстуальным подходом к искусству. Таким человеком был, например, Михаил Шварцман. Наиболее адекватным местом

¹ Моро завещал свои произведения государству, которое медлило принять этот бесценный дар. Музей был открыт только в 1903 году. Его первым хранителем стал любимый ученик мастера Жорж Руо. Факт знаменательный, указующий на тайны духовного преемства в искусстве.

² Думается, что такая «скрытность» коренится в мистически окрашенном чувстве органической связи художника со своим произведением. Классический пример этому являет отношение Леонардо да Винчи к его «Джоконде».

³ В этом отношении особенно показательно «Культовое действо как синтез искусств». Позволю себе привести только одну цитату, демонстрирующую полное родство интуиций Флоренского и Моро: «Художественное произведение живет и требует особых условий своей жизни, в особенности – своего благоденствия, и вне их, отвлеченно от конкретных условий своего художественного бытия, – именно художественного, – взятое, оно умирает или по крайней мере переходит в состояние анабиоза».

для восприятия «Иератур» и «Ликов» ему казалась собственная мастерская; долгое время это была и его жилая комната, имевшая в себе нечто от эстетически сакрализованного пространства. Мастер избегал выставок и подобно Моро неохотно расставался со своими произведениями. От Шемякина я также неоднократно слышал о произведениях, которые он никому не показывает. Другой пример явил хорошо Вам, В.В., знакомый Николай Макаров, создавший в Берлине «Музей тишины», на сегодняшний день, к сожалению, по финансовым соображениям закрытый.

Не буду углубляться далее в этот интереснейший вопрос о контексте и атмосфере, органически связанных с тем и или иным типом художественной индивидуальности, вернусь к замыслу Моро. В известном смысле его музей можно сравнить с раковиной улитки. Так воспринимал его и сам художник. И до сих пор – в некоторой степени – сохраняется эффект незримого, но вполне ощутимого присутствия духа мастера. Нечто подобное долгое время, по моим воспоминаниям, сохранялось в квартире Скрябина (возможно, и по сей день сохраняется). В таких музеях не бывает случайных посетителей, а если кто-то из простой любознательности забредает в такие места, то быстро их покидает. Не хочу нагнетать ненужной мистики, но неизбежно при посещении подобных музеев вспоминаются древние поверья о связи умерших с дорогами им местами.

До начала 1960-х годов в музее Моро царила тишина склепа. Его посещали, как писал один знаток, только парочки, ищущие уединения, да одиночки сюрреалисты. Андре Бретон называл Моро одним из предшественников сюрреализма¹. Дали разделял энтузиазм великого теоретика и даже в присутствии сонма журналистов сфотографировался коленопреклоненным на ступенях лестницы, ведущей в мастерскую Моро. «Я рекомендую всем, кого

¹ Уже в первом Манифесте Бретон отметил значение Моро. Характерно, что он заинтересовался его творчеством благодаря чтению романа Гюисманса «Наоборот».

я люблю, – говорил Сальвадор Дали, – посетить музей (Моро, – В.И.), погрузиться в его полутьму... где парят звездные образы из драгоценных камней, как обетования архангелоподобного извращения». Дали не ограничивался такими риторическими жестами и заявлениями, но убедительно показывал, в чем состоит тайна мастерства Моро. Здесь возможно перебросить мостик от первого метода синтеза (по МС) сразу же к третьему. Но не буду пока углубляться в тему сюрреалистических элементов в творчестве Гюстава Моро. Отмечу только несколько остранившую атмосферу, царящую в его музее... Неудивительно, что именно сюрреалисты оказались к ней особенно восприимчивыми.

Некто-в-черном (ехидно): Так тебе это сразу и открылось...

Проницательно... ничего не скажешь.

Действительно, о намерении Моро превратить свой дом в собственный музей я прочитал позже, и уникальность этого места уловил не сразу. Скорее, первое чувство: легкое разочарование после волнительного воодушевления при подходе к дому на rue de la Rochefoucauld, в котором художник поселился с родителями в 1852 году и прожил там до самой смерти. Отец художника отошел в мир иной в 1862 году, и с тех пор Моро жил в доме отшельником, довольствуясь лишь обществом собственной матери до ее кончины в 1884 году. Отношения Моро с ней интимно духовной близостью (и душевной зависимостью друг от друга) чем-то напоминают отношения Блока со своей матерью. У Моро они были еще более крепкие, поскольку оба жили в одном доме в течение многих лет. С точки зрения юнгианской глубинной психологии здесь можно было бы сказать немало...¹

Некто-в-черном: Ты же о «волнительном воодушевлении» начал... При чем тут Юнг?

¹ См., например, третью главу «Сизигия: анима и анимус» в книге Юнга «Эон». Предполагаю коснуться этого вопроса в дальнейшем.

Все-таки временами этот тип...

Некто-в-черном: Юнг?

Я: Не Юнг, а ты...

...все-таки этот тип временами изрядно мне мешает

(Некто-в-черном, пожав плечами и погасив окурок о каблук, удаляется.)

...ушел... хорошо, тихо

«волнительное воодушевление»

Оно было двоякого рода: от предчувствия каких-то новых открытий, но еще более...

...представьте себе: вы поспешно выныриваете из метро, перед вами сумеречно высится Сент-Трините (на нее только косой взгляд), сквер, пересечение нескольких улиц, момент полного замешательства... Выбрать дальнейший маршрут услужливо предложила стрелка – указатель, легкий подъем, холмистость, предвещающая близость Монмартра и ощущение подлинности Парижа, еще не туристического, а так, живущего для себя и в себе...

Торопясь в музей, не зашел в Сент-Трините, а надо бы почтить память Мессияна, который был органистом в этой церкви более шести десятков лет (с 1931 по 1992). Здесь и отпевали Гюстава Моро 22 апреля 1898 года... есть-таки какая-то странная хронологическо-нумерологическо-астрологическая символика в датах: 1898 – время кончины Пюви де Шаванна, Бёрн-Джонса¹ и Малларме; так в один год ушли в мир иной виднейшие представители первой волны символизма.

Еще один поворот, дорога идет вверх, улица узкая, дом с флагом: музей; добежал; припаркованные по обочинам машины несколько нарушают иллюзию плавного переноса в позапрошлый век, но для глаза, привыкшего к редукциям – в том числе и на житейском уровне, – не стоит больших усилий аннигилиро-

¹ Вряд ли нужно оговаривать, что прерафаэлит Бёрн-Джонса также можно причислить к символистам, хотя прерафаэлитство, как течение, безусловно, не тождественно символизму.

вать ненужные впечатления, тогда мало что мешает почувствовать себя современником Моро и посещавших его Гюисманса и Пеладана... так вот как выглядит пристанище «парижского отшельника»: настоящее палаццо строгого стиля, выгодно отличающееся от пасмурной эклектики тех времен. Этот вид дом приобрел в 1895–1896 годах, когда Моро предпринял его перестройку, уже предполагая создание здесь своего музея (об этом я узнал позже; поэтому первое удивление: дом не похож на жилище «отшельника», пусть и парижского; вспоминались легендарные мансарды, в которых ютилась богема, а тут, нате вам, дворец торжественно неприступного вида)...

...маленький вестибюль касса витрина с книгами узкая лестница квартира небольшие тесноватые заставленные обычной для того времени мебелью стены все завешаны фотографиями акварелями гравюрами тут воодушевление сменилось разочарованием и это все? И ради этого стоило сломя голову мчаться с левого берега на правый и на это я променял возможность затеряться в полутемном луврском лабиринте вдалеке от толп несущихся на свидание с Моной Лизой? Слава Богу много осталось еще в Лувре укромных уголков для усталого странника...

даже горьковатый привкус во рту появился опять остался в дураках тут напряженный взгляд вычислил в суетливой толпе развешанных – и не рассмотришь их толком – на стенах картинок и фотографий акварель Моро с изображением битвы Геракла с гидрой... ну, это мне в утешение... есть тут что-нибудь еще?

Ожидал большего: типично мемориальная квартира, ничего от жилища уединенного алхимика от эстетики и декадента в стиле Дез Эссента, окружающего себя всевозможными *сочетаниями несочетаемого*. Со слов Гюисманса, Гюстав Моро представлялся мне изощренным отшельником-декадентом и предтечей еще неведомой эстетической религии: «Ни предшественников, ни, быть может, последователей не имел он и оставался в современном искусстве в полном одиночестве». Образ Моро,

начарованный романом Гюисманса, представал передо мной то Дез Эссентом, бегущим от мира сего в мир «наоборот», то французским вариантом «доктора Фаустуса», заключившим договор с Люцифером (не Мефистофелем)¹. А тут утомленный повседневностью искатель эстетических приключений и экстазов, сломя голову мчавшийся в изысканное логово мистического визионера, оказался в жилище, так сказать, умеренно состоятельного парижанина второй половины XIX века.

После беглого осмотра мемориальных комнат я поднялся на следующий этаж, где попал действительно в совсем иной мир. Может быть, этот эффект и был сознательно задуман Моро: контрастный скачок из обыденности в сферу мифических видений. В жизни на первый взгляд художник не производил особо внушительного впечатления. Основатель Салона Rose+Croix Жозефен Пеладан, пытавшийся противопоставить засилью натурализма в искусстве идеалистическую эстетику и с этой целью собравший вокруг себя избранный круг художников, музыкантов и поэтов, наклонных к мистике и эзотеризму (в различных формах), был несколько разочарован при личной встрече с Гюставом Моро: «Этот человек не похож на свои творения». Он нашел загадочного мастера «маленьким, беспокойным и нервным».

Гюисманс, напротив, узрел в Моро прежде всего мистика, погруженного в экстатические видения и избегающего малейшего соприкосновения с современной жизнью. В то же время писатель отметил болезненные черты в облике художника: «В чем-то Гюстав Моро так навсегда и остался больным, неотступно и му-

¹ О продуктивности различения двух принципов (люциферического и ариманического) на примере творчества Достоевского писал – с успехом – Вячеслав Иванов, только, к сожалению, не упомянувший источник своих прозрений в эзотерическую демонологию, обретенный им в сочинениях Рудольфа Штейнера (см. штейнеровский анализ «Фауста» Гете). Тем не менее его книга «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика», на мой взгляд, убедительный пример плодотворности внесения в эстетику элементов демонологии. Поскольку произведение искусства причастно сфере метафизической (выражение Вячеслава Иванова), то для того, «чтобы выявить события, происходящие в этой сфере, нет иного средства, кроме мифа».

чительно преследуемым темными символами». Мне кажется, что в каком-то смысле оба – Гюисманс и Пеладан – смотрели на художника через призму своих собственных представлений о том, как должен выглядеть творец мистическо-мифических картин. Думаю, что и мне, в свой черед, не удастся избежать упрека в проекционной стилизации Моро в соответствии с собственными идеалами эстетического отшельничества в сфере отрешенности. Но можно ли вообще избежать подобных проекций?

Пеладан любил инсценировать себя как великого мага и посвященного. Таким он предстает на портретах, написанных его друзьями и единомышленниками. Один из таких театрализованных портретов я видел в Мюнхене на выставке «Следы духовного». Впечатляет, но и настораживает. А вот появление подлинного визионера в смиренном, я бы сказал, кенотизированном образе маленького¹, замкнутого, легко смущающегося человека более убеждает в подлинности его эстетических экстазов и видений. И Достоевский ведь разочаровывал многих ожидавших увидеть в писателе величественного вещателя последних истин, а встречали человека (разумеется, лишь на поверхностный взгляд) самой заурядной наружности. Гюисманс впал в другую крайность и, скорее всего, спроецировал на художника свой собственный идеал отрешенного от мира эстета.

Для понимания подлинного образа художника много дает автопортрет Моро, хранящийся в его музее. Он создан в семидесятые годы: между 1870 и 1875 годами. Интересно сравнить это произведение с автопортретом Бёклина (с «пиликающей смертью»), написанным в 1872 году (ил. 38). Оба художника на этих картинах чем-то напоминают героев Достоевского. У Бёклина запечатлен момент вслушивания в звуки, доносящиеся из потустороннего мира. У Моро – сосредоточенный взгляд визионера. Заметно, что художник смотрит не в зер-

¹ Рост Моро, согласно сохранившемуся паспорту, всего 1,63 м.

кало и не на зрителя, а на что-то остающееся нам невидимым. Гюисманс назвал взгляд художника «всепроникающим и нервическим», под которым как бы оживали древние мифы. Я бы назвал такой тип визионерства *эстетическим*, в отличие от визионерства собственно мистическо-религиозного, характерного для католического благочестия, но, несомненно, с ним генетически связанного.

...чувствую: здесь должен вмешаться Некто-в-черном, но он почему-то молчит...

Обиделся? Не хватает его предостерегающего голоса. Вероятно, он сказал бы: так, так... и куда тебя, брат, опять заносит...

Действительно, велика опасность удариться в рассмотрение католического визионерства, в свое время люто – и, как я полагаю, несколько предвзято – раскритикованного Флоренским и Лосевым¹. В то же время, как обойтись без внятной дефиниции визионерства (как эстетического, так и мистического) в его отличии от воображения и фантазии, не говоря уже о сложнейших соотношениях между этими таинственными процессами в глубинах человеческой психики, включая проблему имажинативной ступени оккультного развития. Но, встав на этот скользкий путь, можно легко забыть о простой и ясной цели сего письма: поделиться впечатлениями от музея Гюстава Моро...

...итак, второй этаж; мастерская; ранее Моро представлялся мне мастером, писавшим в полутемной келье лишь небольшие картины и акварели.

Мастерская же поразила просторностью, залитостью ровным светом, высотой потолка, монументальным форматом развешанных по стенам картин: прежде всего на задней стене мастер-

¹ Примечательно, что оба мыслителя никогда не покидали российские пределы и черпали свои познания о католицизме исключительно книжным путем. Почему бы и нет? Вероятно, и длительное пребывание на Западе не переменяло бы их мнения о католицизме. В католической мистике Лосев усматривал «бедлам эротомании, бесовской гордыни и сатанизма» (Очерки. С. 885). Возможно предположить, что и в творчестве Моро он нашел бы только проявление «католической эротомании».

ской, в которую сразу же упираешься взглядом, поднявшись на второй этаж.

Эти монументальные полотна Моро написал, учитывая экспозицию своего – долженствующего быть открытым посмертно – музея. В таком контексте представляется симптоматически значительным выбор тем для этих картин.

Например: «Тиртей, поющий во время битвы» (1882) и «Возвращение аргонавтов» (ок. 1891). Обе картины не закончены, и может быть, к лучшему, но об их художественных достоинствах и особенностях несколько ниже. Остановлюсь теперь на сюжетах этих полотен.

Гюстав Моро поражает экзистенциальной укорененностью своего сознания в античной мифологии. Его эрудиция заметно превышает обычную – для того времени, еще не утратившего окончательно связи с Античностью, – степень знакомства с древнегреческой культурой. Однако интерпретирует мифы Моро далеко не на античный манер. В поисках поясняющего ситуацию сравнения можно вспомнить Шпенглера, который отметил психологическое и эстетическое различие между Античностью и ее интерпретацией в эпоху Возрождения. Так, использованные в ренессансной архитектуре «античные детали ничего не значат сами по себе, если они самым способом их применения выражают нечто неантичное». В этом смысле и Моро ближе стоит к романтику Делакруа, чем к древнегреческим мастерам аполлонического стиля. Но, с другой стороны, в отличие от холодно-академического подхода к мифологическим темам, он трактует их *экзистенциально: как существующий, а не только об этих мифах знающий в силу своей начитанности.*

Поскольку Моро писал картины, учитывая их место в экспозиции своего посмертного музея, то следует предположить, что выбор тем далеко не случаен и носит символический характер экзистенциального шифра.

Начну с «Тиртея» (ил. 66).

Не каждый из современников Моро – не говоря уже о европейцах начала третьего тысячелетия – был знаком с творчеством этого древнегреческого поэта, жившего в VII веке до Р.Х. Впрочем, степень знакомства с древнегреческой литературой архаического периода не так уже важна в данном случае, поскольку чисто художественный смысл образа доходит вполне непосредственно, если дать время подействовать на себя всей композиции, и сам по себе не имеет ничего общего с искусством архаики.

Моро изобразил поэта, вдохновляющего на битву спартанцев во время Второй Мессенской войны (685–668 до Р.Х.). Согласно преданию, Афины, в то время состоявшие в дружеских отношениях со Спартой, послали туда поэта Тиртея, дабы своими стихами он воодушевил спартанских воинов. Он с успехом исполнил возложенное на него поручение и своими стихами способствовал победе спартанцев. Мятежные мессеняне были разбиты, обращены в илотов, лишь кое-кому удалось бежать на Сицилию.

Трактовка этой темы носит у Моро дионисийско-романтический характер и напоминает ряд картин Делакруа, на которых изображено настоящее месиво переплетающихся тел.

Возьму для сравнения картину «Смерть Сарданапала» (1827–1828 (Лувр) – ил. 30), написанную Делакруа по мотивам поэмы Байрона (1821). Как раз в промежутке между этими датами (1821–1828) родился Моро (1826). Впрочем, это к делу (данному рассуждению) не относится (хотя хронологическо-нумерологические закономерности трудно отрицать, им, например, уделял большое внимание Хлебников¹, сделав на этом пути немало ценных открытий).

Некто-в-черном (недовольным голосом): Ну, при чем здесь Хлебников?

Справедливое замечание.

¹ См., например, работу Хлебникова «Закон поколений».

В данном случае гораздо существенней отметить склонность Делакруа, а затем в еще большей степени Гюстава Моро к усложненным композициям из переплетающихся масс обнаженных (или полуобнаженных) человеческих тел. Эта склонность у Делакруа питалась созерцанием Рубенса и коренилась в стилистическом архетипе, бросавшем особо яркие проекции в эпоху барокко, а затем в трансформированном виде оказывавшем свое влияние и на ряд художников более поздних столетий.

На картине Делакруа изображен Сарданапал, хладнокровно взирающий с высоты своего роскошного ложа на то, как рабы, покорные жестокой воле своего повелителя, закалывают его жен и породистых коней. Сарданапал, предчувствующий свою неизбежную гибель, является виновником начавшегося хаоса и смятения. У Моро, напротив, Тиртей умиряет разбушевавшуюся стихию человеческих страстей. Мне кажется, что этот малоизвестный древнегреческий поэт стал для Моро образом, на который он спроецировал собственный идеал художника, способного создать эстетическую сферу отрешенности. Такой идеал хочется назвать *орфическим*.

Орфей – божественно вдохновленный музыкант, укрощающий силы хаоса, умиряющий диких зверей и человеческие страсти, нисходящий в Аид для освобождения Эвридики (мотив нисхождения в Аид – символ инициации в древних мистериях). Правда, сама инициация Орфея закончилась неудачей, в отличие от инициаций Геракла и Одиссея, также спускавшихся в Аид. Он потерял свою Эвридику, а затем вскоре и сам погиб от рук разъяренных вакханок.

Орфически настроенного Моро постоянно занимала тема природы творчества и его духовных истоков; миф об Орфее навел его на противоречивые размышления: с одной стороны, орфизм являл мечту о преображающей будничность мир силе красоты; с другой, судьба Орфея представляет собой пример краха этих теургических надежд и неизбежной гибели творца в столкновении с миром повседневного уродства...

...здесь, совершая прыжок во времени и пространстве¹, благо на словесном уровне это возможно, оказываюсь в музее Орсэ перед – на мой взгляд – одной из лучших картин Моро. Она была написана в 1865 году и с успехом выставлена в Салоне (1866 ил. 52). Изображена девушка, держащая в руках лиру, на которой покоится голова Орфея. После гибели магического поэта, растерзанного вакханками, его бранные останки были собраны и преданы погребению Музами, тогда как голова Орфея и его лира (кифара) были унесены волнами Гебра к острову Лесбосу. Лира была вознесена Аполлоном на небо, а голова Орфея похоронена с честью островитянами². По другой версии, голова поэта была погребена самим Аполлоном. В «Жизнеописании Орфея» (фр.115, 118–119)³ рассказывается о том, как до своего погребения голова Орфея пророчествовала и творила чудеса на острове.

Сюжет картины заимствован художником из XI книги «Метаморфоз» Овидия, любимой Гюставом Моро с детства. Книга была знакома ему во французском переводе XVII века. Впрочем, о заимствовании следует говорить с долей осторожности. Моро отнюдь не выступил простым иллюстратором Овидия. После подробного описания сцены убийства Орфея разъяренными вакханками поэт повествует о том, как голова Орфея и его лира были вынесены на берег Лесбоса и там подверглись нападению змеи, уничтоженной внезапно явившимся Фебом. Моро оставил эту захватывающую сцену борьбы Аполлона со змеем без внимания. Его воображению

¹ В музее Орсэ я побывал на следующий день и провел там время до закрытия. В отличие от предшествовавших посещений, на этот раз я более всего предавался созерцанию символистов и прерафаэлитов (выставка). Поскольку не уверен, что у меня дойдет дело до описания своих частных герменевтических процедур в Орсэ, решил позволить себе этот прыжок во времени.

² Очевидно, не без влияния Моро возникли картины с изображением головы Орфея. В 1893 году Жан Дельвиль написал мертвую голову Орфея на лире, несомую волнами. В 1898 году Александр Сеон изобразил голову Орфея, лежащую на пустынном морском берегу. Оба художника принадлежали к кругу Пеладана. Сеон написал также портрет этого основателя розенкрейцеровского салона, воспроизведенный в «Триалог» (2012).

³ Заимствую эти данные из статьи А.А. Тахо-Годи в книге «Античные гимны».

предстал образ девушки, молчаливо погруженной в созерцание главы Орфея. В каталоге Салона при описании картины Моро названа именно «молодая девушка», а не муза или нимфа...

...все запуталось... скажу все же главное: картина – ключ к последующим имажинативным шифрам в творчестве Моро, она приоткрывает какую-то его глубоко интимную тайну, но приблизиться к ее постижению можно, только поднявшись на третий этаж мастерской, а я еще застрял на втором и даже не приступил толком к его описанию; если же двигаться в обратном порядке: музей Орсэ – третий этаж музея Моро – второй этаж, то становится понятно, что образ девушки с головой Орфея комплементарно вызвал, в свою очередь, целую серию субъективных имажинаций Саломеи с головой Иоанна Крестителя... здесь действительно пора остановиться и не комкать поспешно столь важную тему.

Замечу только, что вся композиция «Орфея» пронизана аполлоническим духом, а картина экстатического танца Саломеи – дионисийским. Впоследствии Моро все дальше отходил от академической манеры письма и стремился передать игрой красок магию волшебных превращений в смешении и пересечении различных планов бытия...

...здесь непроизвольно возникает у меня еще одна тема, уводящая в сторону: Моро как первооткрыватель абстрактной живописи. Как мне кажется, этот факт еще недостаточно оценен в искусствоведении. Втайне художник проводил колористические эксперименты, полностью отказавшись от всех миметических приемов. Никому своих абстрактных композиций он не показывал, а если бы и показал, то вряд ли кто-нибудь понял бы значение сделанного открытия. Не буду пока дальше углубляться в эту проблему. Ограничусь лишь одним – сделанным в музее – наблюдением: в наиболее разработанных и перенасыщенных деталями картинах Моро можно уловить скрытую тенденцию: преодоление предметности и выход в сферу, освобожденную от действия законов миметической эстетики. Но тенденция эта,

скорее, коренилась в глубине подсознания. Ей достаточно сильно противостояли навыки, приобретенные Моро в ходе академического образования. Картина «Орфей», равно как и несколько ранее написанный «Эдип», внешне еще вполне соответствуют критериям академизма. Напротив, в «Тиртее» заметно намерение мастера создать образ искусно контролируемого хаоса, гармонизованного единой художественной волей. Еще один шаг, и предметность исчезнет в красочных потоках.

...рассуждение о манере письма и композиционных приемах отвлекло от попытки расшифровать смысл образа Орфея в творчестве Моро; остается, чтобы не запутаться окончательно, приберечь эту тему для следующего этюда...

Некто-в-черном (в сторону): думает, что вывернулся ...

«ВОЗВРАЩЕНИЕ АРГОНАВТОВ»

Столь же перенасыщена деталями висящая на той же стене, что и «Тиртей», картина «Возвращение аргонавтов» (ил. 73). Моро начал работать над «Аргонавтами» в 1891 году, затем вернулся к этому произведению в 1897 году, планируя включить его в экспозицию своего «посмертного» музея. При всем том (не знаю, в какой степени умышленно) картина осталась незаконченной, и от этого, несомненно, много выиграла. Как и «Тиртей», своим форматом она более всего напоминает створку какого-то триптиха: вертикаль доминирует над горизонталью. Высота в два раза больше ширины: 434х215. Впрочем, триптих на аргонавтическую тему действительно существует. Он был создан Бекманом незадолго до его кончины в 1950 году, и само собой возникает желание сравнить два произведения, написанные мастерами, склонными к эстетическому визионерству при существенном различии приемов, посредством которых они воплощали свои видения и фантазии.

Композиция «Возвращения аргонатов» четко вписана в треугольник. Аналогичным приемом пользовались еще в эпоху Возрождения: в немалой степени под влиянием платоновско-пифагорейских представлений о мистическом смысле геометрических фигур. В Старой Пинакотеке хранится работа Рафаэля «Святое семейство» (ил. 23), поражающая продуманностью геометрического построения. Рафаэль стремился к максимальной уравновешенности и гармоничности всей композиции. Моро же создает внутренне «динамический» треугольник, который готов в любую минуту развалиться под напором разрывающих его сил.

Моро изобразил торжественный момент, когда после полного тяжелых испытаний путешествия за Золотым руном Ясон и его спутники, в число которых входил и Орфей, с победой вернулись в Грецию. Сам миф, несомненно, относится к числу инициационных, т. е. связанных с тайнами посвящения в мистерию. Что привлекло в нем (мифе) Моро? Какой смысл вложил он в эту композицию? Можно ли, учитывая, что картина принадлежит к числу тех, над которыми он работал в последние годы жизни (омраченные тяжелой болезнью), сказать, что она носит характер своего рода эстетического завещания в качестве одного из его важнейших пунктов? С чисто художественной точки зрения ее нельзя признать особенно удачной. В отличие от сугубо визионерских произведений, она производит впечатление наиболее рассудочно сконструированной. К числу несомненных достоинств относится ее неоконченность (особенно нижняя часть: волнистыми линиями обрисованный нос корабля с фигурой (также неоконченной) Артемиды (предположительно) с головой, окруженной нимбом. От этой неоконченности также существенно выигрывает фон с орнаментально прорисованными облаками и скалами.

Но в чем смысл композиционного *шифра*?

Картина вызывает у меня желание сопоставить ее «шифр» с аргонавтизмом Андрея Белого и его мистически на-

строенных друзей в начале прошлого века. Для них символ Золотого руна являлся знаком отплытия от берегов старой культуры в чаемое духовное будущее. Говоря словами самого Белого, аргонавтизм «был только импульсом оттолкновения от старого быта, отплытием в море исканий, которых цель виделась в тумане будущего» («Воспоминания о Блоке»). Кружок московских «аргонавтов» скоро распался. «Арго» потерпел крушение в бурях катастрофического времени, но сам импульс обновления и отплытия к новым берегам оставался действенной силой в творчестве Андрея Белого до конца жизни. Смеем сказать, что и мы в каком-то смысле тоже являемся «аргонавтами», отплывшими от старых берегов (предполагаю, что не все собеседники согласятся с такой формулировкой цели «Триалога», но никто не станет отрицать, что раздумья о будущем европейской культуры занимают – в той или иной форме – центральное место в наших дискуссиях). Согласно Андрею Белому, решение этого вопроса зависит прежде всего от возможности возникновения новых мистерий (разумеется, речь идет не о какой-либо реставрации древних инициационных ритуалов), способных внести импульсы возрождения в умирающую цивилизацию. Так думал Андрей Белый, а вот как быть с Моро?

Его картина явно носит характер визуализированного манифеста. Если у московских младосимволистов речь шла об отплытии к неведомым берегам чаемой духовной культуры, то у Моро аргонавты возвращаются на родину с добытым Золотым руном. Выдавал ли Моро желаемое за действительное? Верил ли он, что ему удалось добыть Золотое руно? Думаю, он ставил более скромные задачи в сравнении с теургическими мечтами Белого и Эллиса. «Возвращение аргонавтов», как мне кажется, воплощает символически идею о торжестве творчества над повседневностью, над унылым земным бытом. Искусство способно добыть Золотое руно при любых внешних условиях, что успешно доказывает творчество самого Моро. За это его столь высоко

ценил Гюисманс. Герой романа «Наоборот» нашел в Моро идеал художника, своим искусством переносящий созерцателя в «неведомый мир», стирая «все следы новейших идей и увлечений». «По мере того как крепло в нем (Дез Эссенте. – В.И.) стремление к побегу и освобождению от мира ничего не выражающих физиономий, он ощутил, что не способен больше воспринимать живопись, изображающую это общество – парижан, то сидящих за работой в четырех стенах, то снующих по городу в поисках денег». Тогда как Моро, в отличие от реалистов, удалось создать – независимую от современности – эстетическую сферу отрешенности и тем самым действительно обрести – выражаясь метафорически – Золотое руно.

Сходные интуиции вдохновляли Бекмана на создание своего триптиха «Аргонавты» (ил. 74), законченного им вечером накануне дня своей кончины¹. В ходе работы он иногда склонялся к тому, чтобы назвать свой последний триптих просто «Художники» («Die Künstler»). Словом, для Бекмана оба названия были в известном смысле тождественны и взаимозаменяемы (также как для Андрея Белого и Гюстава Моро). Символика триптиха была бы трудно расшифровываема, если бы не сохранившиеся пояснения Бекмана, данные им своей жене. Гюстав Моро также давал толкования своим образам: поскольку его мать, в одном доме с которой он прожил почти всю свою жизнь, была в старости глухой, то художник писал для нее комментарии к своим картинам на бумажках. Некоторые из них сохранились и существенно помогают постижению «шифров», созданных парижским отшель-

¹ Бекман скоропостижно скончался 27 декабря 1950 года в Нью-Йорке. Он шел на выставку «American Painting Today», на которой был представлен его «Автопортрет в синей куртке» (последний из им написанных). Триптих «Аргонавты» закончен художником 26 декабря (второй день Рождества). Это произведение находится теперь в вашингтонской национальной галерее (National Gallery of Art). К моему великому сожалению, триптих не был привезен на мюнхенскую выставку и знаком мне только по репродукциям. Бекмановская ретроспектива радикально изменила мое представление об этом мастере и его значении для европейской культуры (в перспективе ее дальнейшего развития). Поэтому сопоставление бекмановских «Аргонавтов» с картиной Моро исполнено для меня глубокого смысла.

ником. Предупреждая возможные замечания по этому поводу, скажу, что эстетическое наслаждение от созерцания картин Моро и Бекмана вполне возможно без подобных самоистолкований. Но для осмысления собственных переживаний, иными словами, для моей приватной герменевтики подобные свидетельства самих создателей эстетических шифров имеют огромное значение. Еще при жизни Моро иногда упрекали, что его работы непонятны без соответствующей этикетки. Нахожу этот упрек неосновательным, поскольку «этикетка» для Моро (в средневековом варианте надписание иконы было важнейшим элементом сакрального искусства) – в определенном смысле – составляет единство с самим образом, облегчая нахождение соответствующего контекста. Разумеется, имеются произведения, в таких «этикетках» не нуждающиеся. Художники – особенно современные – охотно довольствуются этикеткой «Без названия». Шварцман считал, что творимый им образ («клик») тождественен *имени*.

Ассоциации с мифом об аргонавтах у Бекмана пробуждает только средняя часть триптиха. По формату она гораздо уже, чем на других триптихах этого мастера. На переднем плане изображены двое юношей. Рядом на земле лежит небольшая лира. В руках одного из юношей странная птица в сине-красном оперении. На берег из моря поднимается старец с лестницей. На небе – Солнце и Луна в состоянии полного затмения. Месяц – черный. Солнце – фиолетовое: левый край с тонким слоем оранжево-желтой ауры. Между ними – две новые планеты. Что же хотел выразить этим шифром Бекман?

Сам мастер дал ему следующее истолкование: «Старик на центральной части (триптиха. – *В.И.*), поднимающийся из моря по ведущей наверх лестнице, является *неким богом* (курсив мой. – *В.И.*), указующим юношам путь в лучший мир – путь к более высокому уровню сознания над земной жизнью. Веет сильный ветер, Солнце и Луна находятся в затмении, возникают две новые планеты». Из этого комментария явствует, что миф об

аргонавтах был воспринят Бекманом как некий вневременной архетип, одной из проекций которого является его античный вариант, но – в принципе – на его основе возможно возникновение целого ряда сходных по смыслу, но отличных по форме модификаций. Свободная интерпретация Бекмана, как мне кажется, даже более выражает существо аргонавтического архетипа, чем это удалось сделать Гюставу Моро...

Некто-в-черном (с ехидной улыбочкой): Наконец-то вспомнил...

Зря улыбается. Я и не забывал о Моро. Думаю, что сравнение его с Бекманом помогает уяснению проблемы мифа в современном искусстве. А это напрямую связано с нашей – инициированной В.В. в конце 2010 года – дискуссией о символе и символизации. Пока, собственно говоря, дискуссии ввиду занятости ряда ее потенциальных участников не получилось, но сигнала для отбоя тоже вроде бы не было. Наиболее активным, как ни смешно, оказался наиболее ленивый собеседник. Могу себе представить, что его болтовня мало кого заинтересовала, но поставленные им вопросы все же небезынтересны. В том числе неоднократно им поднимаемый (и не встретивший, к моему удивлению, пока никакого отклика) вопрос о связи символа и мифа. По Шеллингу, мифология является необходимым условием искусства. В полном согласии с Лосевым скажу его же словами: «Символ есть смысловая выразительность мифа, или внешне-явленный лик мифа». И далее: «Миф есть внутренняя жизнь символа». Поэтому, говоря о символизме, можно ли не затронуть вопроса о его связи с мифологией?

Сам Лосев больше занимался понятийным конструированием эстетики и проявлял мало интереса к современному искусству, тогда как именно оно открыло путь к совершенно новому типу мифотворчества. Созданное Шеллингом понятие «индивидуальная мифология», смысл которого с трудом улавливался его современниками, стало в конце XX века чуть ли не обиходным и

частично девальвированным. В случае Моро и Бекмана мы, однако, имеем дело с подлинными мифотворцами.

Как ни странно, Бекман в своей интерпретации аргонавтического архетипа стоит ближе к Андрею Белому, чем Моро. Он отмечает начальную фазу странствования за Золотым руном. Для него это странствие связано с трансцендирующим достижением духовного уровня сознания. Поэтому путь указывает *некий Бог* (Бекман сознательно употребил неопределенный артикль, желая избежать прямых ассоциаций с античной мифологией). Если же призвать ее на помощь, то такое божество можно идентифицировать с Аполлоном, защищавшим аргонавтов от бурь, бед и прочих напастей. Бекмановский «Аполлон» иконографически, конечно, не имеет ничего общего с древнегреческими изображениями бога, покровителя искусства, но по смыслу всей композиции (включая створки), этот *некий бог* в облике старца наделен аполлонической функцией. В руках он держит лестницу как символ духовного восхождения.

Внимающие бекмановскому богу юноши обращены к «новым берегам». Юноша, изображенный справа, по словам Бекмана, «переживает видение (*erlebt eine Vision*), он не воспринимает земное окружение (*er nimmt die irdische Umgebung nicht wahr*)». Смысл этих видений поясняют створки триптиха. На левой – художник перед мольбертом. На переднем плане полуобнаженная женщина сидит на театральной маске. В ее руках – меч (один из часто встречающихся символов у Бекмана). Медея? Муза? Просто натурщица? Разумеется, прямая идентификация не представляется возможной. Однако не будет противоречащим правилам рецептивно-приватной герменевтики сказать, что в данном случае художник и его модель пробуждают отдаленные ассоциации с Ясоном и Медеей. Меч символически указывает на трагический исход их любви. Брошенная Ясоном Медея убивает собственных сыновей. Не это ли предвещает и зловещее лунное затмение?

Также и музицирующие, и поющие женщины, изображенные на правой створке, напоминают – по своей функции – хор в античной трагедии, воспевающий страдания героя. Но это, так сказать, побочные ассоциации. Можно обойтись и без них, поскольку аргонавтический миф спроецирован художником в чисто эстетическое измерение. События бекмановского мифа разворачиваются в мире искусства.

У картины Моро, несомненно, имеется такой же эстетический подтекст. Триумфальное возвращение аргонавтов показывает, что художник, вероятно, считал в конце жизни свою цель достигнутой, а созданные им произведения достойными быть помещенными в «посмертный» музей-святилище. Возможно, что миф об аргонавтах был также связан у него с мечтой о новом братстве художников. Реальная почва для таких проектов у Моро имела. В последние годы у него появилось несколько учеников, действительно сумевших достичь «новых берегов» в искусстве (Руо, Матисс, Марке).

20.01.12

Вот и месяц прошел, как я взялся за это письмо. Стоит ли вообще писать с такими перерывами?

Конечно, в рамках эпистолярного жанра можно позволить себе много вольностей, недопустимых в рамках академической науки. Почему бы не поставить точку и не отправить незавершенный фрагмент, уповав на мягко человеколюбивое отношение В.В. к моим эпистолярным экспериментам? А можно не отправлять вовсе и оставить набросок в электронном архиве.

Некто-в-черном: Кокетство какое-то глупое... Садись и пиши дальше.

Вечно он лезет не в свое дело. Не дает отвести душу...

Некто-в-черном (зевая): Ну, не хочешь, и не пиши. Сходи лучше в супермаркет.

«МИСТИЧЕСКИЙ ЦВЕТOK» И РЕЛИГИOЗНОСТЬ МОРО

Нет, все же приятней вернуться в музей Моро. В противоположном конце мастерской, на втором этаже, висит загадочная картина: «Мистический цветок» (ил. 67). Без упоминания о ней уже написанный фрагмент отправлять друзьям было бы проявлением досадной безответственности – искажением перспектив и замутнением оптик, в которых увиделось творчество Гюстава Моро. Еще в шестидесятые годы – с легкой руки Гюисманса – у меня сложилось представление о художнике как «мистически настроенном язычнике и ясновидце». Посетив музей, я понял, насколько односторонним был такой взгляд, поскольку христианские темы занимали воображение Моро отнюдь не меньше, чем античные мифы. Дело даже не в темах, а в том душевном настрое, с которым художник обращался к евангельской истории. Меня поразила искренность и внутренняя убедительность его образов – не только мифологических (этого достигали и другие художники в позапрошлом столетии), но и христианских (а вот это большая редкость, поскольку даже у благочестивых назарейцев, не говоря уже о прочих, религиозные картины не лишены какой-то фальши, прежде всего эстетической; личная религиозность этим не затрагивается и не ставится под сомнение)¹.

Соотношение и взаимосвязи между эстетикой (художественной доброкачественностью) и религиозностью – большая тема, и не буду впутываться сейчас в дискуссию, скажу только несколько слов о религиозности самого Моро, в той степени, в какой она нашла свое выражение в его творчестве.

Не подлежит сомнению, что для художника *невидимое* обладало большей степенью реальности, чем зримое глазами. «Я не верю в то, – говорил Моро, – к чему я прикасаюсь, ни в то,

¹ У гениального портретиста Энгра имеется ряд картин на религиозные темы, производящих тягостное впечатление своей эстетической фальшью. И это при подлинной гениальности, которой назарейцы все же не обладали!

что я вижу. Я верю только в то, что я не вижу, и только в то, что я чувствую. Мой мозг, мой рассудок кажутся мне преходящими и сомнительной действительности; единственно мое внутреннее чувство кажется мне вечным и бесспорно подлинным»¹. Такой опыт органически предрасполагает – независимо от теоретических убеждений – к символизму, соединяющему невидимое с видимым. Если художник отрицает существование невидимого (реально духовного), то при всей одаренности его творчество (эстетически вполне полноценное) не носит символического характера и ограничено только *сферой выражения*. Fazit: *чуткость к невидимому – условие символизма*.

Такая чуткость была у Моро врожденным свойством, проявившимся вопреки семейному воспитанию. Родители его относились к христианской вере индифферентно. Ребенка крестили в католической церкви, но о его религиозном воспитании в дальнейшем никто не позаботился. Впрочем, может, и к лучшему. Внутренние задатки оказались достаточно сильными, чтобы преодолеть влияние окружающей среды (нам, дорогой В.В., подобная ситуация хорошо известна из собственного опыта). Поэтому религиозность Моро носила не столько конфессиональный, сколько интимно-личный характер. При всем том она имела, несомненно, католическую окраску. Хотя Моро не был так называемым практикующим католиком. Ближе всего ему были Августин («Исповедь»), Паскаль и Фома Кемпийский. Их книги способствовали углублению внутренней жизни художника. Был ли он при этом мистиком и имел ли интерес к эзотерике, распространенной тогда в среде парижской интеллектуально-художественной элиты? Многие ее представители усматривали в Моро своего единомышленника. Знаменитый в свое время Эдуард Шюре (автор «Великих посвященных») посвятил мастеру целую главу в одной

¹ «Из невидимого произошло видимое» (Евр.11:3). Поэтому художник, созерцая видимое, интуитивно чувствует возможность восхождения к невидимому (миру архетипов).

из своих книг под заглавием «Гюстав Моро, живопись душевной жизни и трансцендентный символизм» («Gustave Moreau, la peinture psychique et le symbolisme transcendant»). Шюре также участвовал в издании первого каталога музея Гюстава Моро.

А Пеладан даже хотелверить художнику руководство (наряду с Пюви де Шаванном) своим Розенкрейцеровским салоном. Моро отверг это предложение. Думается, что Пеладан не внушал ему особого доверия. Возможно, напрасная осторожность. Но разговоры на оккультно-эзотерические темы, очевидно, доходили до его слуха. По крайней мере, он был знаком с трудами Элифаса Леви, одна из книг которого имела в его библиотеке. Более Моро интересовали сочинения Платона. На эти темы он охотно беседовал со своим другом Александром Детушем, переводившим художнику интересовавшие его тексты с оригинала.

В любом случае можно говорить о конкретно-идеалистически¹ окрашенном строе души художника. Что касается его обращения к христианским сюжетам, то они вызывали в нем картины евангельских событий как чисто внутренних переживаний. Это были доведенные до зримого – экспрессивно окрашенного – образа проекции состояний собственной души, воспитавшей себя на чтении «Imitatio Christi» или визионерских текстов Катарины Эммерих. Строго говоря, такие картины нельзя причислить к символизму, за исключением «Мистического цветка».

Это произведение, как и большинство работ, выставленных в зале мастерской на втором этаже, отличается своим крупным форматом: 253х137.

На картине изображено растение, возникающее из горы² и по величине существенно ее превышающее. Из толстого стебля

¹ Имею в виду конкретный идеализм, в том смысле, который придавал этому термину Флоренский.

² Существует иконографический тип Богоматерь Гора нерукосечная, связанный с образом, данным в книге пророка Даниила (Дан.2,45). Богоматерь изображается с горкой и лесенкой в руке (есть разные варианты). Связь Богоматери с символическим образом священной Горы нашла также свое выражение в иконографии Пресвятой Девы – покровительницы Афона.

растут фантастические белые цветы, отдаленно напоминающие лилии. Над ними возвышается Пресвятая Дева. Вспоминается Флоренский, писавший: «Богородица – прекраснейший *цветок земли* (курсив мой – В.И.), «*Неувядаемый*» и «*Благоуханный Цвет*» (курсив самого Флоренского. – В.И.). Не правда ли, удивительное совпадение?

Сравнение Пресвятой Девы с цветком и плодоносным Древом¹ встречается нередко в православных молитвах. Например: «Ты еси корень девства и неувядаемый цвет чистоты». Она – «цвет нетления», «крин райского прозябения». Согласно Булгакову, эти сакральные метафоры отражают православное понимание Пресвятой Девы как «высшего цвета Женственности». В «Столпе и утверждении истины» Флоренский отметил софиологический смысл подобных сравнений. «Иконография дает множество *отдельных аспектов* софийной красоты Девы Марии». Этой софийной красотой и запечатлен образ Мистического Цветка на картине Гюстава Моро.

Отмечу еще некоторые элементы композиции, сходные с православной иконографией Софии. Пресвятая Дева увенчана короной, символизирующей, «быть может, Ее покровительство человечеству как совокупному целому» (Флоренский). У Моро это выражено еще более наглядно, поскольку Мистический Цветок вырастает из горы, склоны которой усеяны людьми, с надеждой вззирающими на Пресвятую Деву. Этот момент напоминает иконографию «Всех скорбящих радости». В центре композиции – образ Богоматери на «облацах» или камне, окруженной сонмом страждущих человеческих душ.

Символ цветущего Древа имеет и эзотерический аспект. Вспоминается одно место из Каббалы (книга Зоар), приведенное Булгаковым в «Свете Невечернем»: «Все души

¹ В Акафисте Пресвятой Богородице Она называется «древом светлоплодовитым, от него же питаются вернии», «древом благосеннолиственным, им же покрываются мнозии» (Икос 7).

исходят из великого и могучего дерева, посаженного близ реки, истекающей из Эдема». Рудольф Штейнер также пишет о древнейшем периоде в истории человечества: «...не только некое определенное число душ вступило на земное поприще, но одновременно и Древо душ, которое могло порождать отдельные души из общего корня». Хотя представляется маловероятным, что Моро был знаком с эзотерическим аспектом символа мистического дерева-цветка, из которого отпочковываются человеческие души¹, но и полностью исключить этого нельзя ввиду широкого распространения оккультных знаний в среде тогдашней культурной элиты². Но в любом случае, как мне кажется, образ «Мистического Цветка» имеет не литературный источник – он представляет плод собственного имажинативного опыта художника.

На картине Моро Дева держит в правой руке жезл. По Флоренскому, кадуцей – «указание на теургическую силу, на психопомпию, на таинственную власть над душами». В левой – деревянный крест. Эти атрибуты характерны для киевского извода софийной иконографии³, в свою очередь возникшей под сильным влиянием католической символики эпохи барокко.

Можно также усмотреть некоторую аналогию с картиной Витторио Карпаччо «Прославление св. Урсулы» (1491 – ил. 50) из цикла картин на тему жития этой св. мученицы⁴. Карпаччо принадлежал к числу любимых художников Моро. Сохранился выполненный им ряд копий работ Карпаччо; в том числе и эскизно

¹ Я имею в виду прежде всего Каббалу. Антропософские книги Штейнера чисто хронологически не могли быть известны Моро, поскольку появились много позже его смерти. Шюре же был с ними хорошо знаком и даже переводил на французский.

² Негативные стороны таких увлечений описаны в романе Гюисманса «Там внизу».

³ «Изображенная на иконе Богоматерь в правой руке имеет *процветший жезл* (курсив мой. – В.И.) со змеевидной ручкою.... в левой же – латинский крест» (Столл. С. 381).

⁴ Отмечено в литературе о Моро (Pierre-Louis Mathieu, Geneviève Lacambre).

написанная копия «Прославления св. Урсулы»¹. Но, на мой взгляд, параллель эта весьма условна. Св. Урсула изображена стоящей на постаменте из пальмовых ветвей, которые в католической иконографии являются атрибутами святых мучеников. Эти ветви символизируют победу над смертью и вхождение в духовный мир (райские обители). У Моро образ Пресвятой Девы органически возникает из мистического растения подобно благоуханно целомудренному Цветку. Есть еще ряд моментов, которые могут показаться общими для обеих картин, но при всем том надо отметить главное отличие, корнящееся в самом духе этих композиций: у Карпаччо он – при блестящих художественных достоинствах – отличается холодной официальностью, у Моро, напротив, все погружено в атмосферу интимного мистического переживания.

Большую близость я нахожу с картиной Мемлинга «Аллегория целомудрия» (ил. 28). Она находится в парижском музее Jacquemart-André, и вполне вероятно, что ее мог видеть Моро. У Мемлинга образ Девы возникает из странной кристаллообразной горы, у подножия которой написаны два льва. На фоне справа, как и у Моро, горный пейзаж. Из кристаллической горы струится чистый источник. На картине Моро также гора омывается рекой. У обоих художников образ Девы носит, я бы сказал, софийную окраску. В древнерусском искусстве конца XV – нач. XVI века образ Софии интерпретировался как проявление (символизация) «неизглаголанного девства чистоты» Богородицы.

Но пора остановить поток иконографических ассоциаций. Любопытно только, что они возникли в том месте, в котором их, казалось бы, менее всего возможно ожидать. Явно Моро не был знаком с древнерусской живописью, тем значительней представляются ассоциативные ряды, свидетельствующие о таинственной природе человеческой фантазии, способной – при определенных

¹ Копия была выполнена в 1858 году, а «Мистический цветок» – ок. 1890–1891 гг. Таким образом, вряд ли можно предполагать, что «Мистический цветок» создан под непосредственным влиянием картины Карпаччо.

условиях – имажинативно проникнуть в сферу архетипов. О такой возможности писал Юнг, экспериментально установивший факт проявления «основных архетипических мотивов» (данных в алхимической символике, например) в сновидениях современных людей, и не подозревающих о существовании архетипов. Так и Гюстав Моро чисто интуитивно воскресил в своей душе имажинацию Мирового Древа (*arbor mundi*). Соответствующие параллели нетрудно найти и в древнеегипетском, и в ассирийском искусстве. Их рассмотрение дает обильный материал для характеристики астрально-окультиного типа символизации (МС). Но это явно выходит за рамки эпистолярного жанра. Приведу только один пример из более близкой нам эпохи. На одном фаянсовом блюде XVI века (хранится в Урбино) изображено рождение Адониса из ствола мироносного древа, вокруг которого толпятся изумленные свидетели чуда. На фоне: река, а за рекой – гора. Словом, полная параллель «Мистическому Цветку». *Sapienti sat.*

Теперь же пора подняться по узкой винтовой лестнице на следующий этаж. Выставленные там произведения знакомят нас с самыми интимными и загадочными сторонами творчества Гюстава Моро. Если хватит времени и сил, посвящу им следующее «письмо» (?).

С наилучшими пожеланиями

Luser

В. Иванов (03.03.12 – 06.04.12)

(получено 18.07.12)

Мастерская на третьем этаже. Трудно подобрать эпитет, характеризующий царящую здесь атмосферу. Назвать ее *мистериальной*, не породив при этом досадных недоразумений и нареканий, – нельзя (хотя и хочется). Это звучало бы непомерным преувеличением. Можно, однако, вовсе отказаться от эпитетов, имеющих оценочно-эмоциональную окраску, и лишь простым

описанием выставленных произведений дать почувствовать атмосферические особенности мастерской. Если все же постараться отыскать определение, их передающее, то возможно – с долей осторожности и разумно сдержанными оговорками – говорить о своего рода *эстетическом мистицизме*. Это понятие требует развернутого комментария, поскольку каждый волен наделить его содержанием, окрашенным собственными представлениями о способах сочетания эстетики и мистики.

В случае Гюстава Моро под *эстетическим мистицизмом* надо понимать род творческого опыта, связанного со способностью созерцания внутренних образов, приводящих к ощущению реальности метафизической Красоты и степени *причастности* к Ней того или иного образа. Сознаю всю условность, недостаточность и приблизительность такого определения¹. Тем не менее, для начала достаточно. Остальное надеюсь восполнить рассказом о герменевтической процедуре, проведенной на третьем этаже и продолженной в моей берлинской келье.

«ЮПИТЕР И СЕМЕЛА»

Мастерская разделена стеной с двумя проемами. В первом зале между ними висит картина «Юпитер и Семела» (ил. 69), наиболее загадочное произведение *парижского отшельника*. Справа – через проем – две вариации на ту же тему: одну принято считать эскизом (что формально правильно, но по сути сей эскиз может рассматриваться как самостоятельное произведение), другая вариация представляет собой полузаконченную (опять-таки смотря с какой точки зрения) картину. Первый на-

¹ Хотелось бы в будущем более точно провести разграничительную линию между эстетическим мистицизмом и мистицизмом религиозным. В известном отношении, говоря в халкидонском духе, они «неслитны и нераздельны», но могут быть в определенных ситуациях либо слитны, либо раздельны.

бросок композиции был выполнен Моро в 1889 году (ил. 68). Он довольно сильно отличается – в некотором отношении в свою пользу – от окончательной версии, законченной в 1895 году. О втором варианте речь надо вести особо¹. Все три произведения кажутся написанными разными мастерами, но обращенными к одному и тому же архетипу. Такая вариативность чрезвычайно характерна для Моро. Его сознанием на протяжении многих лет владели те или иные прообразы, которые он воплощал в десятках модификаций.

Законченную картину рассматривают как род эстетического – невербализованного – завещания Гюстава Моро². Но в этом случае оно принадлежит к такому роду завещаний, которые способны только породить нескончаемые тяжбы между претендентами на оставленное художником наследство (разумеется, не в материальном смысле). Можно предположить, что при «судебно-эстетическом» разбирательстве законными наследниками признали бы сюрреалистов. Допустимо, что «суд» никого не признал бы законными наследниками...

Первая ассоциация, пробужденная созерцанием «Юпитера и Семелы»: «Вот кто предвосхитил Макса Эрнста, все же при этом не избавившись от некоторых предрассудков, навеянных традициями парижского Салона». Я имею в виду ряд картин Эрнста, написанных в 1930–1940-е годы. Два произведения такого рода хранятся в мюнхенской Pinakothek der Moderne и часто были предметом моих созерцаний в те благословенные годы, когда я жил в пяти минутах от всех трех Пинакотек. Это «Радость жизни» (1936–1937) и «Totem und Tabu» (1941–1942). К этому ряду я бы еще причислил «Европу после дождя II» (1940–1942) (Hartford (Conn.), Wadsworth Atheneum), «Глаз молчания» (1943–

¹ В доступной мне литературе о нем нет почему-то даже упоминания.

² Таково мнение самого крупного знатока творчества Моро Пьера-Луи Матье (Pierre-Louis Mathieu).

1944) (Saunt Louis (Mo.), Washington University Art Gallery) (ил. 80) и «Искушение св. Антония» (1945) (Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum).

Как и «Юпитер и Семела» Моро, все вышеперечисленные картины Макса Эрнста на первый взгляд представляют собой бредовое месиво переплетающихся растительных, животных и человеческих образов. Оба мастера, создавших немало кристально четких композиций¹, как по контрасту (комплементарно), выработали совершенно иной принцип формообразования. При длительном созерцании таких – на первый взгляд – хаосообразных картин перед взором начинает возникать мир удивительных сочетаний несочетаемого.

У Моро еще чувствуются, однако, следы выучки мастера, натренировавшего свою оптику на созерцании классических образцов. Центральный образ Юпитера с умирающей Семелой почти вызывающе цитатно напоминает картину Энгра «Юпитер и Фетида» (ил. 29) при полной перестановке смысловых акцентов. У Энгра, заимствовавшего сюжет из «Илиады», «среброногая» нимфа (нереида) Фетида молит грозного Зевса отомстить за обиду, нанесенную Агамемноном, ее единственному сыну Ахиллу и даже дерзновенно притрагивается к бороде Громовержца («...правой подбрадия тихо касаясь»). Зевс обещал выполнить просьбу нимфы, подтверждая свое слово откровением своей мощи: «Быстро власы благовонные вверх поднялись у Кронида – Окрест бес- смертной главы, и потрясся Олимп многохолмый» (курсив мой. – В.И.). У Моро, напротив, Семела гибнет от вида явившегося ей в своем подлинном облике олимпийского Владыки. Возникает соблазн более подробно сравнить два произведения. Еще больший соблазн вызывает желание углубиться в исследование мифа о Фетиде и ее отце Нерее. В этом божестве моря можно усмотреть

¹ О классической ясности композиций таких картин Моро, как «Эдип и сфинкс» или «Орфей» уже шла речь.

одну из проекций архетипа *мудрого старца*¹. Также представляет особый интерес способность Нерея к бесконечным метаморфозам своего облика при сохранении внутренней идентичности².

Но сейчас я хочу остановиться только на формальных особенностях картины Моро и пробуждаемых ею ассоциаций, не углубляясь в символический подтекст усложненной до болезненности композиции. Энгристка цитата – прямо-таки в духе пост-модерна – вмонтирована в предсюрреалистический хаос метаморфозирующих элементов.

Также в творчестве Макса Эрнста сочетаются два несочетаемых принципа: наряду с композициями, в которых торжествует хаос превращений, он писал картины, столь же умышленно бредовые как, например, «Тотем и табу», но выстроенные по демонически пародированным законам классической живописи. Например, «Домашний ангел» (1937, PdM) Макса Эрнста – явная пародия. На фоне бездонного неба мчится деформированная фигура демона. За ним следует рогатое чудовище на задних лапах. Композиция разделена на две неравные части. Узкая полоска земли, придавленная бездной небесной. Нечто подобное встречается на голландских пейзажах XVII века. Такое небо не возвышает сознания, а, скорее, придавливает его к земной плоскости. Это творение Эрнста отличается аскетической скупостью деталей и подчеркнутой лаконичностью исполнения. Тогда как на несколькими годами позже написанной картине «Тотем и табу» (ил 79) господствует предвосхищенный Моро в «Юпитере и Семеле» принцип эстетических модификаций.

¹ Гесиод писал о Нерее: «Повсеместно зовется он старцем, // Ибо душою всегда откровенен, безлобен, о правде // Не забывает, но сведущ в благих, справедливых советах». Эта характеристика свойств Нерея в сочетании с его способностью к модификациям пригодится в дальнейшем ходе моей герменевтической процедуры.

² Перед свершением своего двенадцатого подвига Геракл добился от Нерея раскрытия тайны пути в сады Гесперид. Для этого Гераклу пришлось удержать в своих руках Нерея во время его превращений. Этот миф можно интерпретировать как указание на возможность узреть эйдетический лик архетипа в быстрой смене его модификаций.

Ассоциация с работами Макса Эрнста, возникшая у меня при первом взгляде на «Юпитера и Семелу», нашла позднее свое подтверждение в мороведческой литературе. Таким образом, созерцание, спонтанно переходящее в приватную герменевтическую процедуру, приводит – еще до знакомства с вербальными источниками – к восприятию скрытых связей и закономерностей в истории искусства. Иными словами, созерцание картины имеет не только субъективно-личностный характер, но способно к улавливанию эйдетического смысла эстетических феноменов путем интуитивного вживания в образ.

Сходство ряда картин Макса Эрнста с произведениями Гюстава Моро не по букве, а по духу сюрреалистически модифицированному, ставит в тупик специалистов-искусствоведов¹. Это сходство бросается в глаза при рассмотрении ряда картин Эрнста, написанных между 1939 и 1945 годами, но не удается найти ни малейшего биографического подтверждения, свидетельствующего об увлечении Эрнста творчеством «парижского отшельника». На коллаже «Любимые художники Макса Эрнста» («Max Ernst's Favorite Peinters») (1941) с перечислением любимых мастеров немецкого сюрреалиста имя Моро отсутствует, тем не менее биограф Эрнста Джон Рассел (John Russel) склонен признать несомненное сходство ряда его работ с Гюставом Моро. Но оно (сходство), вероятно, не вызвано непосредственным влиянием работ Моро, а, скорее, на мой взгляд, интуитивным проникновением в ту эйдетическую сферу, из которой черпал свои интуиции и творец «Юпитера и Семелы».

В духе метафизического синтетизма можно было бы сказать, что Гюставу Моро удалось уловить действия того архетипа, модифицированные воздействия которого проявились затем в сюрреализме. Метафизический синтетизм менее всего интересуется проблемой внешних влияний, зато тем более он склонен

¹ Материалы на эту тему заимствую из монографии П.-Л. Матьё.

искать взаимосвязи, устанавливаемые на эйдетическом уровне, нередко помимо сознательных устремлений и вкусов самих художников.

Тогда возникает вопрос о природе и характере архетипа, проекции которого улавливаются в творчестве Моро и Эрнста, а также вопрос о категориально-понятийных средствах, пригодных для их (проекций) вербального выражения.

Спрашиваю себя: что пробуждает во мне чувство несомненного сходства между «Юпитером и Семелой» и «Тотемом и табу», чем объективно была вызвана ассоциация, спонтанно возникающая при взгляде на картину Гюстава Моро в музее? Указывает эта ассоциация на нечто большее, чем на некоторую – и то относительно – стилистическую близость или она порождена воздействием общего архетипа (эйдоса)¹?

Жорж Батай считал, что Макс Эрнст принадлежит к числу наследников «меланхолического изобилия» творца «Орфея». Мнение Батая в этом отношении тем более ценно (хотя для меня он сам по себе является менее всего авторитетом и примером для подражания в области философских экспериментов), поскольку сюрреализм был ему ведом изнутри: не только как теоретическое убеждение, но и как рискованная жизненная практика. В 1920–1930 годы он входил в парижский круг сюрреалистов, сближался и расходился с Андре Бретоном и сам писал сюрреалистическую прозу. Со временем Батай отошел от сюрреализма, при этом возведя его в еще более абсурдную степень. С точки зрения метафизического синтетизма путь, проделанный Батаем, выглядит как органический (закономерный) переход от третьей (сюрреалистической) фазы символизации (выражения) к четвертой (в МС

¹ Эти понятия использую, скорее, в качестве условных знаков для обозначения метафизических (сверхчувственных) реальностей, а не как строго очерченные философские дефиниции. Они также возможны, но в данном контексте могли бы только отвести от цели данного рассмотрения картин Моро и Макса Эрнста.

обозначенной как абсурдно-нигилистическая)¹. Батай открывает также путь в обратном направлении: от сюрреализма к фазе символизации в ее наиболее архаической (доисторической) форме. Попутно хочу заметить, что Йозеф Бойс прямо считал себя реинкарнацией художника (если так можно выразиться) эпохи палеолита, покрывавшего своды пещер своими наскальными рисунками. У Моро, как и у других символистов второй половины XIX века, творческий анамнезис доходил максимум до Античности, тогда как у Батая сознание было охвачено, хочется сказать, до-человеческими (смыкаясь с постчеловеческими) мыслеформами, приведшими его к идее создания тайного общества «Ацефал» (1937–1939). Образ обезглавленного тела в вызывающе жуткой символике Батая в известном смысле комплементарен имажинациям отсеченной головы – вначале Орфея, потом Иоанна Крестителя² – в живописи Гюстава Моро. Ввиду почитания Батаем творчества Моро вполне вероятно, что каким-то образом – возможно бессознательно – эти картины «парижского отшельника» повлияли «крикошетом» на батаевскую идею (образ) «безголового (лучше сказать, обезглавленного) бога»³.

¹ В МС фазы символизации рассмотрены в приложении к истории изобразительного искусства, но их можно обнаружить и в других сферах человеческого творчества (включая философию и литературу).

² Более подробно хочу коснуться этого вопроса в следующей (третьей) части моего герменевтического этюда.

³ Н.Б. в «Лексиконе неонклассики» так характеризует эту идею Батая: «Безголовый бог символизировал утрату Я, мистическое слияние участников в единое социально-политическое и религиозное тело». Встает, однако, вопрос: в какой степени эстетика может заниматься проблемами, прямо подпадающими под действие уголовного кодекса? Батаевский «акефализм» не подлежит обсуждению в той мере, в какой Батай хотел осуществить его в жизни, и вполне приемлем, будучи перенесенным в чисто эстетическое измерение, поскольку тема ритуального убийства (человеческого жертвоприношения) – одна из классических в искусстве; достаточно вспомнить картины Рембрандта на тему «Жертвоприношения Авраама Исаака» или романы Достоевского («Преступление и наказание», «Бесы»). В постмодернистской литературе влияние Батая заметно в романе Пьера Клоссовски «Бафомет». Можно предположить, что сцена повешения в «Бафомете» пародийно обыграна в «Маятнике Фуко» Умберто Эко. Или это просто совпадение мотивов? Впрочем, в 13 главе «Маятника» есть прямое упоминание о романе Клоссовски.

В 1961 году Батай опубликовал статью «Гюстав Моро, запоздалый предшественник сюрреализма» («Gustave Moreau, l'attardé précurseur du surréalisme»), в которой хотел определить место, занимаемое Моро в истории живописи. Современная живопись, отметил предтеча постмодернизма, имеет возможность свободно развить то направление, инициатором «и, возможно, жертвой» которого был Моро. Однако то, что принесло у сюрреалистов блестящие результаты, у Моро, полагал Жорж Батай, находилось еще в подавленном и нераскрытом состоянии.

Это свидетельство служит подтверждением реальной (в метафизическом смысле) связи – помимо внешних влияний – между Моро и сюрреалистами. Примером чему и служит картина «Юпитер и Семела», сопоставленная ассоциативно с «Тотемом и табу». Необходимо только найти возможность теоретического осмысления этих метафизических связей, предполагая наличие конфигурационного закона, лежащего в основе ментальных, психических и художественных *метаморфоз (превращений)*.

У Моро метаморфозы происходят в сфере воображения, еще соотнесенной с античной мифологией. Тем самым художник испытывал воздействие первого принципа символизации, в древних культурах связанного с мистериальным познанием о соотношении макрокосма и микрокосма. В живописи символистов второй половины XIX века эти познания были утрачены¹, но сама идея мифологических *превращений* сохраняла свою эстетическую значимость и в отдельных случаях способствовала выработке настроения *эстетического мистицизма (визионерства)*.

У Макса Эрнста принцип превращений полностью выведен из сферы античной мифологии, приобретая тем самым ав-

¹ О потребности в эзотерической символике свидетельствует появление во Франции целой плеяды писателей, разрабатывающих оккультную тематику, до того времени культивировавшуюся только в узких кругах.

тономный характер¹. Метаморфозы подчинены иррациональным, скрытым от повседневного сознания закономерностям (если только можно так выразиться). Они подлежат расшифровке в той мере, в какой подобным герменевтическим процедурам подвергаются сны и видения у Фрейда или Юнга.

Но общим для обоих художников остается сам принцип *превращений* как таковой. С каким категориально-понятийным аппаратом следует подступиться к его прояснению? В качестве исходной модели я хотел бы рассмотреть дуалистическую теорию Пьера Клоссовски в том виде, в каком она нашла свое отражение в его романе «Бафомет» и затем была отрефлексирована Делёзом и Фуко². Позволю себе в несколько обобщенном и ретушированном виде представить эту концепцию.

«БАФОМЕТ» ПЬЕРА КЛОССОВСКИ

Первый принцип гарантирует целостность и тождество личности, но привязывает ее к телесности. В такой версии, отражающей влияние католической догматики³, наличие телесно-

¹ Это не означает, что сюрреалистическая символизация исключает принципиально обращение к античной мифологии. Достаточно вспомнить многие картины Сальвадора Дали, чтобы убедиться в обратном. У самого Макса Эрнста есть две ранние работы, в которых можно уловить след знакомства с античной мифологией. В картине «Целебесский слон» (Целебес – современное название: Сулавеси – индонезийский остров между Борнео и Новой Гвинеей) (1921) переработан мотив похищения Европы Юпитером. Название второй картины «Царь Эдип» (1922) говорит само за себя. Но это обращение к античной тематике явно носит маргинальный характер, тогда как у Сальвадора Дали ощущается внутренняя связь с древнегреческой мифологией.

² Хотя я стараюсь выдержать тон, более или менее приличествующий искусствоведческому эссе, время от времени дают о себе знать выработанные в ходе «Триалого» эпистолярные замашки. Следуя им, хочется спросить: почему имя Пьера Клоссовски отсутствует как в «Апокалипсисе» В.В., так и в монографии Н.Б. «Феномен постмодернизма»? Очевидно, этому есть основания, но какие?

³ У Клоссовски несомненно ощущается связь с католицизмом, несмотря на краткое пребывание в ее лоне. Порвав с Церковью, он, подобно Джойсу, остался – в «перевернутой» перспективе – с ней тем не менее связанным и частично зависимым от ее догматики в постановке своих вопросов.

сти является гарантией грядущего воскресения. Отсюда вытекает убеждение в одноразовости человеческой жизни. Второй – «бафометов» – принцип означает отказ «от мифа о замкнутой личности» и легитимирует возможность бесконечных и неограниченных модификаций. Задолго до Пьера Клоссовски этим принципом руководствовался Джойс в своих «Поминках по Финнегану». Роман строился писателем «по логике сна, в котором именно самотождественность персонажей смешивается и перепутывается» (Эко). Более того, этот предбафометизм отразился на языке «Поминок»: слова теряют свою самотождественность, смешиваются друг с другом, образуя совершенно невообразимую путаницу и метаморфозы смыслов и звучаний.

Бафомет¹ – это, согласно Клоссовски, «князь модификаций», он сам является «модификацией всех модификаций». Делёз полагал, что второй принцип противостоит первому как принцип Антихриста или анти-Бога. Мишель Фуко, однако, рассматривал его как проявление того, что я назвал бы *асимметричной оппозицией*: «Демон – это не Другой, не противоположный Богу полюс, не лишенная (или почти лишенная) применения Антитеза, дурная материя, а, скорее, нечто странное, сбивающее с толку, оставляющее в растерянности и неподвижности». Фуко поставил искусительный вопрос: «Но что, если... Другой – это Тот же». Сам Клоссовски утверждал: «Невозможно перепутать фигуры Бафомета и Антихриста. Уподобить их друг другу значит нарушить канву моего сочинительства».

¹ Образ Бафомета у Клоссовски не более чем литературный вымысел и, по всей видимости, имеет мало общего с Бафометом, почитавшимся тамплиерами. До сих пор никто не может сказать ничего исторически достоверного о культе Бафомета. Остается нерасшифрованным и само имя Бафомета. Клоссовски высказал гипотезу, что «три фонемы, образующие это имя, могут означать зашифрованным образом *Басилевс философум металикорум*: властитель металлургических философов, то есть алхимических лабораторий, которые, возможно, возникли при различных командорствах Храма» (имеется в виду орден тамплиеров). Гипотеза слишком остроумная, чтобы считать ее окончательно убедительной разгадкой. Не думаю, что сам Клоссовски относился к ней серьезно. В то же время она открывает определенную перспективу для обсуждения второй ступени символизаций в МС, связанной с алхимической эзотерикой.

Но если отвлечься от романа Пьера Клоссовски и его пост-модернистских интерпретаций, перенеся рассмотрение этих двух принципов на другое поле, то «модификации модификаций», превращения (метаморфозы) приобретают несколько иной смысл. Характеризуя «бафометов» принцип, Делёз писал: «Каждая вещь открыта перед бесконечным числом предикатов, через которые она проходит – при условии, что она теряет свою самотождественность как понятие и как *самость* (курсив мой. – В.И.)». Все это так при условии, что сама *самость* признается тождественной «одноразовой (эмпирической) личности, тождество которой обусловлено наличием тела. Но под «самостью» можно понимать и начало, независимое от психофизической организации как чисто духовный принцип: Манас (высшее Я). В таком случае эмпирическая личность не более чем актер, исполняющий одну роль сегодня и другую завтра, отнюдь не теряя свое тождество¹. Чтобы показать возможность другого отношения к принципу превращаемости, позволю себе цитату из «Ключа к теософии» Блаватской (произведения, высоко ценимого Кандинским): «Я, добившееся бессмертной жизни в качестве духа, останется тем же внутренним я на протяжении всех своих рождений на земле; но это не обязательно значит, что оно должно либо остаться Смитом или Брауном, которым оно было на земле, либо утратить свою индивидуальность».

Для Андрея Белого принцип превращаемости был – что особо интересно – напрямую связан с символизмом: «Тема в вариациях, идея многообразия, комплексности индивидуума, в чем бы он ни выражался... стала естественным приращением к теме символа». И далее: «Никакое “Я” по прямой линии невыражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою “роль”».

Таким образом, принцип превращаемости вполне совместим с символизмом, основывающимся на признании божественно-духовной основы бытия, чему примером в данном случае слу-

¹ Заимствую это сравнение у Е.П. Блаватской.

жит творчество Гюстава Моро. Но он может принять и «бафометов» характер (в том смысле, который придает ему Клоссовски), запечатлевшийся на вышеупомянутых картинах Макса Эрнста.

Нельзя в то же время не заметить, что многие интуиции Клоссовски носят характер оккультно-мистических наблюдений¹. Такие «совпадения» с эзотерическими учениями наводят на раздумья о двойственной природе человеческого воображения, способного как теряться в опасных иллюзиях, так и подниматься в сферу имажинаций. Все рассуждения о модификациях принимают фатально искаженный характер, когда под Богом разумеется то, чем Он не является. Об этом хорошо сказано в «Идиоте» Достоевского. Сам Клоссовски признавал известное противоречие в своем «вымысле о Бафомете». С одной стороны (ее особенно сильно подчеркивал Делёз), бафометизм означает учение о «прохождении одной души через разные самотождественности», с другой – признается, что «душа, несмотря на различные индивидуальности, которые ей предназначено принять, остается в глубине своей одной и той же, не меняется».

Перенесение духовных понятий на реальности физического плана, равно как и неправомерное проецирование истин, добытых путем интеллектуального познания, на ментальный и астральный планы, сказывается и на «бафометизации» принципа *превращаемости*. Но возможен и другой подход, основывающийся на мистериальном познании. Достаточно вспомнить русские волшебные сказки, в которых их герои (как положительные, так и отрицательные²) превращаются из одного существа в другое без

¹ Не хочу углубляться в данную тему, поскольку это может далеко увести от поставленной мной цели. Достаточно только упомянуть, без дальнейшего комментария, о «смешении душ», нарушившем божественный порядок: теперь «несколько душ входят вместе в одно тело, а одна душа может обладать несколькими телами» (Делёз).

² Например, Василиса Премудрая (софийная проекция) спасается вместе с Иваном-царевичем от погони злого «царя» (проекция Кощея Бессмертного): «...как стал их догонять, Василиса Премудрая и учуяла. Раз-два, перевернула его в селезня, себя в уточку. А царь налетел орлом. Она перевернула себя в ерша, его в сома, а царя – в щуку. Бегала щука за ершом, да не ухватить».

утери своей идентичности, чтобы представить возможность совершенно иного подхода к метаморфозам в искусстве и жизни. Такие превращения имеют много общего, как это показал Пропп и ряд других исследователей волшебной сказки, с посвятельными ритуалами и обрядами. Сами превращения указывают на то, что действие происходит на астральном плане. «В физическом мире, – писал Рудольф Штейнер, – есть нечто, что в имажинативном мире¹ проявляется совершенно иначе. В первом можно наблюдать непрерывное возникновение и *преходящесть* вещей, смену рождения и смерти. В имажинативном мире вместо этого явления происходит постоянное *превращение* одного в другое». Из этого следует, что мифологические метаморфозы относятся к свершениям и существам духовного мира, бросающим свои имажинативные проекции в человеческое сознание.

Только благодаря инициации в мистериях возможно прийти к созерцанию единого архетипа, проявляющего себя в потоке метаморфоз. Об этом свидетельствует несколько выше упомянутый мной миф о Нерее. Такой же смысл имеет и миф о сыне Посейдона Протее. Подлинную сущность Нерее узрел Геракл. Эйдос Протея созерцал после долгой борьбы герой другого инициационного мифа Менелай. Вначале Протей предстал ему львом, «драконом, пантерой, вепрем великим – Быстротекучей водою и древом густовершинным» («Одиссея») и только, наконец, явился – подобно Нерее – в своем подлинном облике *старца*. Согласно Юнгу, Мудрый старец – наряду с Анимой – принадлежит к числу важнейших архетипов, мощно воздействующих на человеческую психику. Он «является бессмертным демоном, освещающим хаотическую темноту жизни лучом смысла. Это просветленный, учитель и мастер, психопомп (водитель души)». Недаром и Нерей, и Протей наделены пророческим даром.

¹ Имеется в виду астральный план, существа которого становятся доступны для восприятия только через имажинации (духовные образы).

Модификациями этого архетипа, по мнению Юнга, являются образы Гермеса Трисмегиста и Орфея. Не случайно Протей считался *египтянином*, иными словами, одной из проекцией Гермеса. Орфики прославляли Протея как «явившего основы всей нашей природы»: «Ты вещество изменяешь священное в множестве видов». Наряду с этим «архетипом смысла» существует «архетип трансформации». Он выражается «типичными ситуациями, местами, средствами, путями и т. д., символизирующими типы трансформации». Признание такого архетипа ведет также к более углубленному пониманию символики в искусстве.

При отрицании существования реального духовного мира (мира архетипов) метаморфозы неизбежно приобретают «бафометический» (в смысле Клоссовски) характер или кажутся простой игрой воображения. Впрочем, само понятие *бафометизма*, лишенное успокоительной однозначности по своей природе, может быть использовано в метафизической эстетике при описании процессов превращения одной формы в другую или при сочетании несочетаемых элементов. Острые так понимаемого бафометизма направлено против статического закрепления духовного содержания в материальной форме, перекрывая тем самым возможность дальнейших метаморфоз. Для Фомы Аквинского «форма могла также обладать чем-то вроде *appetitus* к некой дальнейшей форме, но она всегда оставалась той же самой формой, и в ней всякий формообразующий *nisus* успокаивался, совершая четырехугольное, однозначное добавление к незыблемости универсума» (Эко). В рамках средневековой культуры такой подход полностью правомерен, но он совершенно непригоден в современной ситуации, требующей бафометической герменевтики, способной улавливать бесконечные превращения смыслов и форм.

«ЮПИТЕР И СЕМЕЛА». Продолжение

После этой – несколько расширенной – преамбулы, грозящей перейти в самостоятельное исследование, наконец-то приступаю к непосредственному рассмотрению «Юпитера и Семелы». Но преамбула была все же необходимой. Картина требует настройки соответствующей оптики, способной улавливать смысл перенасыщенной символами композиции, в которой сочетаются, казалось бы, несочетаемые формальные принципы, о них я уже кратко упомянул вначале. Один из них (что особо ясно проступает в ранних картинах) связан с традицией классической живописи. В юности Моро испытал сильное влияние Карпаччо и Боттичелли, ощутимое в его живописи до конца жизни. Ему нравился Пуссен. Сохранилась сделанная им копия «Смерти Германика», некоторые детали которой он «цитатно» ввел в свою картину «Юпитер и Семела» много лет спустя. Можно предположить также, что Моро провел немало времени в созерцании работ Энгра, хотя гораздо ближе ему был колористический романтизм Делакруа.

Другой принцип стиле- и формообразования, опережая время, носит предсюрреалистический характер. Эта двойственность вполне осознавалась самим мастером. Более того: художник сознательно искал выход из этой противоречивой ситуации вплоть до прозрения в совершенно новые стилистические миры. Примером этому служит первый эскиз композиции «Юпитера и Семелы», написанный в смелой – «размытой» – манере, далеко опережающей свое время. Моро полагал, что не следует применять «данные природой формы» в том виде, в котором они предстают внешнему восприятию. Необходимо подвергнуть эти формы творческой переработке согласно априорно данным трансцендентально-эстетическим законам. Живописец должен использовать «природные формы» таким образом, чтобы они не разрушали «дух и законченную целостность» произведения искусства. Для полной реализации этого принципа нужно было ре-

шиться на радикальный отказ от миметизма: подражания природе в том облике, в котором она открывается внешнему наблюдению, не проникающему в ее скрытые закономерности – «тайные законы», по выражению Гёте. Моро предвидел такой стилистический ход в своих экспериментальных абстракциях (ил. 63), но в остальном он не решался порвать с традициями, выработанными в западноевропейской живописи со времени Ренессанса.

Художник чувствовал неудовлетворенность своим творением, его недосказанность, соединенную с роскошной пересказанностью и перенасыщенностью деталей, не желал расставаться с картиной и крайне неохотно в конце концов отдал ее заказчику. На большом расстоянии это произведение много теряет. Здесь вспоминается мудрый совет Марко Ротко смотреть на его полотна с максимальным к ним приближением, так сказать, «носом», впитывая потоки незримых энергий, струящиеся от холста. На мюнхенской выставке Ротко сам испытал действенность такого предписания. Картину Моро также следует созерцать с ближайшего расстояния еще и потому, что она изобилует виртуозно-ювелирно исполненными деталями. Краски приобрели необычное звучание, напоминающее то блеск металлов, то переливчатую глазурь. Эта ювелирность отделки особенно восхищала Сальвадора Дали, писавшего: «Гюстав Моро жаждал узреть, как на кончике его кисти возникает золото». Дали радовалось, когда ему удавалось достигнуть сходного эффекта. Написав однажды рыбку чешуйку, он не без гордости отметил, что она «поистине засверкала, словно в нее снизошел свет, таившийся на кончике моей кисти». Глазурность же колорита на картине Моро частично объясняется его увлечением расписными блюдами Бернара Палисси (1510–1589), украшающими и по сей день столовую художника в его мемориальной квартире. опережая свое время, Моро достигал многих эффектов подобного рода не только чисто живописными, но и коллажными средствами, вводя в свои композиции какие-то странные блестяшки.

Сама композиция – на первый взгляд – отличается крайней запутанностью, но при дальнейшем рассмотрении все предстает в художественно закономерной связи. Большинство образов и деталей требует ученого комментария, что предполагалось и самим Моро, написавшим пояснение к этой загадочной картине. Мастер задался целью показать момент экстатического преобразования тварного мира, что в каком-то отношении предвосхищает замысел скрябинской Мистерии¹.

Сюжет (тему) для своей картины Моро почерпнул из «Метаморфоз» Овидия², но вышел далеко за пределы, начертанные фантазией древнеримского поэта. Сам миф восходит к глубочайшей древности. Он был известен Гесиоду, творцу «Теогонии», жившему в VII веке до Р.Х. Уже в этот период древнегреческой архаики поэт выступил как «систематизатор мифологических представлений», следовательно, происхождение самих мифов уходит в еще более отдаленные времена, когда посвященные могли имажинативно переживать тео- и космогонические процессы. К образу Гесиода – в разных модификациях – часто обращался Гюстав Моро, видя в нем – наряду с Орфеем – идеал художника, черпающего свои вдохновения из духовного источника. Сам поэт с благоговейной благодарностью говорил об Аполлоне и музах, *вдохнувших* в него «дар божественных песен».

О Семеле Гесиод пишет как о «небожительнице»: «Кадмова дочь Семела, в любви сочетавшись с Кронидом, – Сына ему родила Диониса, несущего радость, – Смертная – бога. Теперь они оба бессмертные боги». Примечательно, что Гесиод ни словом не

¹ Здесь хотелось бы более подробно остановиться также на интерпретации образа Прометея в творчестве Моро и Скрябина, но это увлекло бы теперь далеко в сторону от рассмотрения «Юпитера и Семелы». Картина Моро «Прометей прикованный» (1868) находится во втором зале мастерской на третьем этаже, и если хватит сил и времени, то впоследствии хотелось бы коснуться этого вопроса.

² Еще в детстве Моро познакомился с «Метаморфозами» Овидия, хранившимися в отцовской библиотеке. Это была редкая книга, изданная в 1660 году и введшая будущего художника в мир античных мифологических образов.

упоминает о гибели Семелы. Эта возлюбленная Зевса была известна и лирику Пиндару, жившему уже в эпоху классики. Эсхил написал ныне утраченную трагедию «Семела, или Водonoсницы»¹, входившую в его Вторую Дионисову тетralогию в качестве ее первой части. Эта утрата тем более ощутима, если представить, что Эсхил был посвященным², по выражению Вячеслава Иванова, «если не по принадлежности к иерархии мистов, то по внутреннему отношению к эсotericической феологии». Дух Эсхила, как говорил Аристофан, «был вскормлен элевсинской Деметрой» (цит. по Вячеславу Иванову).

Еврипид, принадлежавший уже к другому поколению и довольно далекий от мистериального благочестия, все же сохранил связь с мифологическим преданием, отразившимся в трагедии «Вакханки»³, в которой развивается миф о спасении Диониса при гибели его матери. Вячеслав Иванов писал, что в этой трагедии Еврипид «на основе уже ослабленных внутренних опытов обрядовой жизни (курсив мой. – В.И.), ему современной, хотя и не вполне доступной наблюдению... воссоздавая художественной интуицией давно минувшее (курсив мой. – В.И.) дает безусловно достоверное изображение дионисийской “мании” (mania)».

Семела упоминается также в «Гомеровских гимнах» и в «Мифологической библиотеке» Аполлодора. Особо важен для понимания мифа о Семеле один из орфических гимнов (XLIV). Для орфиков она была обожествленным существом: небожительницей, которой воскурялся фимиам и возносились молитвы. Согласно XLIV гимну, Семела считалась одной из покровительниц

¹ От этой трагедии сохранился только небольшой и малоговорящий фрагмент (фр. 168), переведенный и изданный Гаспаровым.

² Эсхила обвиняли в выдаче истин мистерий. Это грозило ему смертной казнью. Поэт спасся, только доказав свою непричастность Элевсинским мистериям. Данный эпизод показывает, что художник может при известных обстоятельствах интуитивно познать то, что скрывалось посвященными без прохождения необходимых ритуалов.

³ Имеются переводы Иннокентия Анненского и Зелинского.

орфических мистерий (посвятительных ритуалов). Ей воздавались почести «наряду с Персефоной» «трапезой благосвятой и чистым обрядом мистерий (курсив мой. – В.И.)»: «Будь к мистам вовек благосклонна!» Почитание воздавалось ей как матери Диониса, как той, «что познала великие роды средь огненных вспышек – молний потока, рождая от Зевса, метателя молний». Весь тон гимна отличается от фривольного изложения этого мифа у Аполлодора и, частично, Овидия. На картине Моро от Юпитера исходят упомянутые в орфическом гимне «огненные вспышки молний», образующие род нимба вокруг головы Громовержца. Полно глубокого смысла и сопоставление орфиками Семелы с Персефоной, показывающее ее (Семелы) связь с дионисийскими мистериями. От Зевса, принявшего облик Змея, у Персефоны родился Загрей. В орфическом гимне он упомянут под именем Евбулея, «чей образ изменчив» (XXIX. Гимн Персефоне).

Для живания в мифологические образы необходимо разобраться – воскрешая в себе память об архаических пластах собственной души – в генеалогии богов и героев. Генеалогия Семелы, как и подобает мифическому существу, полна *превращений*, указывающих на ее «синтетическое» (если так можно выразиться) происхождение, совмещающее в себе сверхчувственные и чисто земные элементы. Об этом нужно помнить, дабы не впасть в соблазн рассматривать миф о Семеле как один из примеров любовных похождений древнегреческих богов.

Семела – четвертая дочь Кадма и Гармонии. Ее имя на фракийском наречии означает *землю*, тем самым указывается на связь Семелы с хтоническими божествами и мистериями. Отец будущей матери Диониса Кадм был сыном финикийского царя и находился под покровительством Аполлона и Афины. Убив дракона (сражение с драконом – архетипический мотив), который являлся сыном Ареса (Марса), он должен был для искупления своей «вины» восемь лет нести службу у бога войны, после чего Арес, повинувшись воле Зевса, выдал за Кадма свою дочь от Афродиты

Гармонию. Согласно мифу, боги преподнесли ей в качестве свадебного подарка ожерелье, изготовленное Гефестом, в отличие от Ареса бывшего законным супругом Афродиты. Не удивительно, что это украшение приносило затем несчастье всем последующим владельцам. Однако гораздо более говорит о родителях Семелы предание, поведенное Аполлодором в своей «Мифологической библиотеке»: в преклонных годах Кадм и Гармония превратились в змей и переселились на Елисейские поля (в латинизированной форме – Элизиум)¹, одну из сфер подземного мира, населенную блаженными душами. Образ *змеи* указывает на достижение Кадмом и его супругой высокой степени мистериального посвящения. Упоминание о Элизиуме еще раз подчеркивает *хтонические* корни культа Семелы.

Этот небольшой экскурс в область генеалогии Семелы необходим в той степени, чтобы оживить в себе представление о двойственной природе дочери Кадма и Гармонии, существа духовно-божественного происхождения. На картине Гюстава Моро Семела изображена погибающей от созерцания Зевса (Юпитера), явившегося ей в своем подлинном облике. Однако сам образ Семелы мало чем отличается от большинства других женских образов на картинах Моро и носит, так сказать, еще доиндивидуальный характер. Он не содержит в себе ничего специфически «хтонического» или позволяющего предполагать в Семеле дочь богини Гармонии. Зато образ Юпитера (Зевса) – по замыслу художника – должен пробудить трепет от созерцания теофании: откровения божественного в земном мире (ил. 70 – фрагмент). На уже упоминавшейся мной картине Энгра «Юпитер и Фетида» (ил. 29) Громовержец изображен как могучий муж, согласно традиции древнеримской культовой скульптуры, восходящей к утраченной статуе Фидия, выполненной им для храма Зевса в Олимпии.

¹ Тютчев интериоризировал миф об Элизиуме, обозначив им сферу душевной жизни, отрешенной от внешнего мира: «Душа моя, Элизиум теней – Теней безмолвных, светлых и прекрасных, – Ни помыслам години буйной сей, – Ни радостям, ни горю не причастных».

В Эрмитаже хранится прекрасный образец этого канона. Статуя была найдена при раскопках на вилле императора Домициана (51–96 гг.), и ее изготовление относится, предположительно, к тому же времени. В Эрмитаж она была доставлена в 1861 году. Высота статуи три с половиной метра, и созерцание ее, несмотря на холодность исполнения, все же оставляет ощущение нуминозности. Нетрудно представить себе те благочестивые чувства, с которыми перед ней возносили фимиам и молитвы древнеримские жрецы. Картина Энгра по своим художественным достоинствам значительней этой статуи, но мистического трепета не пробуждает, хотя мастер довольно точно следовал классическим образцам.

В отличие от Энгра, Гюстав Моро радикально порывает с традицией. Его Юпитер изображен не могучим атлетом, а, скорее, мистическим иерофантом, открывающим тайны мистерий, и это откровение несет смерть непосвященным. Художник отказался от изображения канонических атрибутов Юпитера: статуи Виктории (богини победы) и жезла. Орел присутствует, но его изображение сдвинуто к подножию трона, где разместился Пан с ликом врубелевского Демона. В правой руке Юпитер держит мистический цветок, похожий на лилию. Левая рука опирается на лиру, являющуюся, собственно говоря, атрибутом Аполлона, но никак не Зевса. На картине Пуссена «Вдохновение поэта» (Лувр) Аполлон написан именно с этим жестом (хотя в другом ракурсе). Лира присутствовала уже на первом эскизе, что доказывает неслучайность введения этого многозначительного символа в композицию. Громовержец облечен в очень странное, покрытое узорами одеяние. Из его головы вырываются языки красного пламени.

Еще одна поразительная деталь, незаметная с первого взгляда: правая нога Юпитера покоится на Уроборосе, змее, кусающей свой хвост (ил. 70). В отличие от канонического изображения этого прадревного (окультного) символа, зеленая змея изображена свернувшейся в два кольца. Здесь открывается необозримая возможность предаться размышлениям

об этом символе. Согласно Юнгу, уроборос – важнейший алхимический «символ *opus circulare* природы и одновременно «Искусства» (в смысле главного таинства алхимиков. – В.И.). «Алхимики любили изображать свое *opus* как кругообразный процесс, как замкнутый цикл дистилляции или в виде символа уроборос – змеи, кусающей собственный хвост». Что побудило Моро ввести его в свою композицию?¹

Где же искать истоки такой нетрадиционной и странной иконографии Юпитера?

Женевьева Лакамбр (Lacambre), много лет проработавшая в музее Гюстава Моро и являющаяся признанным знатоком творчества *парижского отшельника*, полагает, что мастера вдохновляло, во-первых, изображение Христа на фреске в Сикстинской капелле, а во-вторых, центральная часть полиптиха, выполненного Жаном Бельгамбом около 1511 года. Полиптих находится теперь в музее города Дуэ (Франция), расположенном неподалеку от бельгийской границы. Никаких доказательств сим параллелям Лакамбр не приводит; принять их просто на веру довольно сложно. Возможно, она опирается на какие-либо письменные заметки самого Моро? Но даже если такие заметки имеются, все равно они мало что поясняют, скорее, окончательно запутывают вопрос и направляют ход герменевтической процедуры в непредвиденном для реципиента направлении, поскольку заставляют искать истоки композиции Моро в христианской иконографии.

На чисто формальном уровне – даже не затрагивая аспект теологический – трудно найти большую противоположность, чем изображение Христа Микеланджело и Юпитера Гю-

¹ В статье «Уроборос» (Википедия) отмечается, что «уроборос можно увидеть на гербовой печати Великого востока Франции». Можно ли на этом основании заключить, что Гюстав Моро был так или иначе причастен масонству? Не поленился в той же благотельной Википедии взглянуть на сей герб (статья «Великий восток Франции»). Действительно, печать обрамлена уроборосом. Если дать разгуляться герменевтическому воображению, то можно выдвинуть дикуую гипотезу о том, что на картине изображен не Юпитер, а Бафомет. Этим, по крайней мере, можно объяснить вызывающе неантичный характер как образа Юпитера, так и всей композиции.

става Моро. Христос на фреске в Сикстинской капелле поражает своей грозной динамикой. Фигура написана в сложном повороте с высоко воздетой правой рукой. Юпитер кисти Моро отличается иератической неподвижностью (статикой), напоминающей более всего застывшие в вечном покое образы древнеегипетских богов. Гневный взгляд Христа обращен вниз: на осуждаемых грешников. Глаза Юпитера – по-врубелевски расширенные – магически бесстрастно смотрят из вечности в вечность. Атлетическое – по своему сложению – тело Христа написано обнаженным (с легким набросом ткани на левое плечо и ноги). Тело Юпитера полностью прикрыто узорно-магическим одеянием. И т. д.

Что же между ними общего? Только *безбрадность*! Оба художника явно порвали с устоявшейся иконографической традицией. Христа изображали без бороды на раннехристианских саркофагах, но уже со второй половины IV века Спаситель всегда наделялся этим атрибутом¹, символически показывающим в Нем образ (икону) Бога Отца². Юпитера же, как мне кажется, вообще никогда не изображали без бороды. Возможно, это горестный пробел в моей эрудиции. Буду рад, если кто-нибудь укажет мне на существование изображений безбрадного Зевса, кроме известных в античном искусстве сцен кормления младенца Зевса нимфой Адрастеей. Почему же Моро порвал с традицией? Маловероятно, что на это деяние его вдохновила фреска в Сикстинской капелле. Речь может идти не о влиянии, а, скорее всего, о совпадении. Правда, на другой незаконченной картине Юпитер наделен бородой, но опять-таки не «зевесовой», а более напоминающей изображение брады дионисийской в античной иконографии.

Пытаясь понять смысл параллели, проведенной Лакамбр, всматриваюсь в обе репродукции. С очень большой натяжкой

¹ Были редкие исключения. Например, мозаика в мавзолее Галлы Пلاцидии или некоторые средневековые миниатюры как реликты раннехристианской традиции.

² Христос, согласно ап. Павлу, «есть образ Бога невидимого (*imago Dei invisibilis*)» (Кол. 1, 15).

можно найти некоторое композиционное сходство между изображением Богоматери рядом с Христом и Семелы у ног Юпитера. Однако различие настолько превышает сходство, что вряд ли стоит далее говорить об этом серьезно.

Остается полиптих Жана Бельгамба (ок. 1470–1535). Здесь сходства (формально-композиционного) гораздо больше, хотя с теологической точки зрения это сходство принимает почти что кощунственный смысл. Было бы несправедливым приписать такое намерение благочестивому католику Гюставу Моро. Тем не менее...

На центральной части полиптиха изображена Новозаветная Троица (Gnadenstuhl): Бог Отец держит на своем лоне Христа, указующего правой рукой на свою рану. Речь идет об образе снятого с креста Спасителя. В этом варианте можно видеть модификацию мотива *Imago-Pietatis*. Слева – у плеча Бога Отца – символическое изображение Св. Духа в виде «голубине». Одним словом, Бельгамб написал вполне традиционный образ в гармоническом согласии с иконографической традицией, восходящей к XII веку. Первые изображения такого рода (как и во многих аналогичных случаях) появились вначале в виде книжных миниатюр. Gnadenstuhl возник как иллюстрация на полях литургического службника (Canon Missae), имевшая евхаристический смысл (образ для медитации перед причастием).

Если о сходстве картины Моро с фреской Микеланджело можно говорить с большой натяжкой (и то сомнительной), то в случае с полиптихом Бельгамба, точнее говоря, с самой иконографией Новозаветной Троицы, оно просто поразительно и ставит в тупик озадаченного реципиента. У Бельгамба (как и у других мастеров) Бог Отец держит на своем лоне распятого Сына с кровавой раной в боку. У Моро – почти в той же позе умирающая Семела возлежит на коленях Юпитера. Спинки тронов одинаково закругленные. Там где у Бельгамба – образ «голубиный», у Моро выглядывает некий ангелоподобный лик. Словом, если так можно выразиться, создается впечатление, что Моро «калькировал»

композицию Новозаветной Троицы, наделив ее иным смыслом, хотя и тут не избежать некоторой параллели. В обоих случаях речь идет о жертве. Святитель Филарет Московский называл Бога Отца – «Любовью распинающей», а Бога Сына – «Любовью Распинаемой». Юпитер на картине Моро кажется образом Любви умерщвляющей, а Семела – Любви умерщвляемой. Не решаюсь далее углубляться в эту тему.

Возвращаюсь в сферу мифологическую. Замечу только, что не могу предположить сознательное калькирование (тем более пародирование) Гюставом Моро канонической схемы иконографии Новозаветной Троицы (Gnadenstuhl). Возможно предположить – и это предположение льет воду на мою метафизическую мельницу, – что в данном случае мы имеем дело с интуитивным (и непреднамеренным) проникновением фантазии художника в ту сферу действия архетипа, из которой возникали имажинации, созерцаемые средневековыми теологами и иконографами. Имеются изображения Gnadenstuhl, которые своими композиционными особенностями еще больше напоминают фигуры Юпитера и Семелы на картине Моро; в то же время совершенно очевидно, что художник не мог видеть эти творения мастеров XV века. Я имею в виду прежде всего «Троицу» Мастера из Флемаля (Эрмитаж) и створку алтаря, выполненного так называемым Мастером дармштадтских Страстей (Meister der Darmstädter Passion) (Берлинская картинная галерея).

Хотя Гюстав Моро почерпнул сюжет своей картины из «Метаморфоз» Овидия, но не соблазнился фривольным тоном, в котором древнеримский поэт изложил миф о Семеле. У Гесиода он (миф) имеет теогонический смысл, приоткрывая тайну рождения *второго Диониса*¹, тогда как для Овидия речь идет об очеред-

¹ Глубокое истолкование тайны рождения второго Диониса дал Шеллинг в своей «Философии откровения». Семела для него символизирует определенное состояние сознания в теогоническом процессе: «Семела – это сознание, которое истребляется при приближении Зевса, стало быть, в то время, как Дионис полностью себя в нем осуществляет».

ном любовном походе Юпитера. Еще Платон отвергал такие фривольные изложения мифологии. Философу казалось, что даже Гомер – поэмы которого он высоко ценил за их чисто художественные достоинства – профанизирует мифы о богах. Лосев резюмировал эту критику античной поэзии Платоном следующим образом: поэты «заставляют верить, что боги по своим нравственным качествам именно таковы, какими их изобразил Гомер: полны всяких слабостей, недостатков и даже прямых нравственных пороков. В то же время поэтические изображения богов лживы, не соответствуют добродетели и совершенству богов и вредны по своему влиянию на нравственность воспринимающих»¹.

Трудно представить, что сказал бы Платон, увидев картину Моро, но для глаза, воспитанного на созерцании западноевропейской живописи, довольно отчетливо воспринимается поворот от чувственной к мистической интерпретации мифа. В этом смысле Моро можно было бы назвать неоплатоником в стиле Прокла, для которого даже любовные похождения богов, высмеиваемые – в простоте сердца – христианскими апологетами, имели скрытый иносказательный смысл. Но все же такие интерпретации оставались доступными лишь немногим мистериально настроенным неоплатоникам, тогда как профанизированные поэтами мифы прочно укоренились в европейском сознании и со времени Ренессанса существенно повлияли на тематический репертуар изобразительного искусства. Истории, рассказанные Овидием, полностью утрачивали собственно мифологическо-мистический, философский смысл и вдохновляли – под прикрытием античного авторитета – по большей части на создание откровенно эротических образов, не лишенных порнографического оттенка (например, некоторые фрески Джулио Романо в Мантуе, произведения школы Фонтенбло, серия гравюр

¹ В то же время, как подчеркивал Прокл, «В "Кратиле" Платон ссылается на Гомера, Гесиода и Орфея как на свидетелей порядка божественных устройств, а в "Торгии" – на Гомера, описывающего триадическую ипостась демиургических монад».

на тему «Позы Аретино, или Любовь богов», созданная Агостино Караччи в период с 1595 по 1600 год и т. д.).

Редким исключением является одна из иллюстраций в «Hypnerotomachia Poliphili»¹ (1499). Кажется, эта ксилография является первым изображением истории Юпитера и Семелы в западноевропейском искусстве. Композиция еще чужда всякой чувственной эротике. На аскетически скромном ложе покоится Семела, охваченная пламенем Юпитера, образ которого явно заимствован из христианской иконографии Бога Отца. На второй части гравюры изображен новорожденный младенец Дионис в окружении дев. Вся сцена напоминает традиционную иконографию Рождества Богоматери. Не входя в подробности, отмечу только, что сам роман носит мистический характер и позволяет предположить глубокие познания автора (предположительно это был доминиканец Франческо Колонна или, по другой версии, Леон Батиста Альберти) в области мистериальной символики. Любопытно, что Умберто Эко находил сходство между «Гипнэротоманией» и «Поминками по Финнегану» в элементе «экспериментального и фантастического гуманизма».

Примечательна интерпретация темы «Юпитер и Семела» у Рубенса (Брюссель, Королевский музей изящных искусств): на ложе корчится от боли и ужаса Семела, перед которой возникает мощная и объятая пламенем фигура Юпитера. У фламандского гения, как и у самого Овидия, еще ощущается эпифанический смысл этого мифа. Возможно, что Рубенсу была знакомо изображение Семелы в романе о видениях Полифила, которому (изображению) он придал более «плотской» (уплотненно телесный) характер.

¹ Заглавие этой книги переводится по-разному. Даю несколько принятых вариантов: «Полифилова битва за любовь во сне», «Любовное борение во сне Полифила», «Сон Полифила», «Борьба любви во сне». Из этого явствует, что лучше оставить заглавие без перевода. Так сделано и в имеющемся в моей библиотеке английском переводе этой книги, стилизованной под факсимильное издание.

Возвращаясь к литературному источнику Моро. Овидий повествует о ревности Юноны (Геры), узнавшей о беременности Семелы от Громовержца. Эту часть мифа поэт излагает в наиболее приземленно-психологических тонах. Гера – в его изложении – бранится, как простая ревнивица: «...дала языку она волю браниться»¹. Осознав, что такой бранью она ничего не достигнет, Юнона, приняв старушечий облик Бероеи, кормилицы Семелы, дает коварный совет: попросить Юпитера явиться в своем подлинном – божественном – огненно-световом облике:

«...чтобы, в полном величье,
Как он Юноной бывал в небесах обнимаем, таким же
Пусть обнимает тебя, предпослав и величия знаки».

Семела, поддавшись соблазну коварного предложения, сделанного Юноной (Герой), просила Юпитера исполнить любую ее просьбу. Влюбленный Громовержец в ответ поклялся «божествами подземного Стикса» – «а он и богам божество и острастка» – исполнить пожелание Семелы, еще не подозревая о подоплеке дела. Гесиод писал о Стикс²: она – «богиня, будящая ужас в

¹ Образ «всещарицы блаженной» Геры подвергся наибольшей профанизации, поскольку во многих мифах она выступает лишь как ревнивая супруга Зевса, жестоко преследующая своих соперниц. Для орфиков Гера – «мать дождей, пестуныя ветров... нет нигде ничего, чье рождение тебе непричастно – в тучу святую сокрывшись, ты все меж собой сопрягаешь (курсив мой. – В.И.)». Согласно Проклу, Гера входит в состав «живородящей триады», возглавляемой Деметрой (сестрой Геры). «Гера занимает среднее положение и сама по себе повелевает рождением душ (курсив мой. – В.И.) ...она превосходит все выходы душевных родов за свои пределы». Все это показывает, насколько велика пропасть между банальным и мистериально философским истолкованием античных мифов.

² Имя Стикс переводится как «ненавистная» (нем. "die Verhaßte"). А.А. Тахо-Годи усматривает в образе Стикс «попытку объединить олимпийскую мифологию с доолимпийским хтонизмом». Для метафизического синтетиста Стикс в таком случае представляет собой убедительный пример сочетания несочетаемого на уровне мифологического сознания. Используя юнгианские термины, можно было бы сказать, что происходит благоприятный для процесса индивидуации синтез архетипических элементов, возникающих из глубин бессознательного, с миром образов, порожденных дневным («олимпийским») сознанием.

бессмертных». Это же имя носит и подвластная ей река в царстве мертвых. За нарушение клятвы, данной именем Стикс или водами реки Стикс, даже бессмертные обитатели Олимпа могли быть извергнуты из числа богов на девять лет¹. Зевс предназначил Стикс «быть величайшею клятвой бессмертных» (Гесиод).

Поклявшись Стиксом, сам Юпитер был обязан исполнить просьбу своей возлюбленной. Единственно, что он теперь может, – это несколько умерить силу окружающего его божественного пламени.

Сколько возможно, свою он уменьшить пытается силу:
Вооружился огнем не тем, которым Тифея
Сбросил сторукого: в том уже слишком лютоści много!
Легче молния есть, которой десница Циклопов
Меньше огня придала, свирепости меньше и гнева.

Излагая этот эпизод, Овидий несколько смягчает свой фривольный тон, как бы становится серьезней и даже в каком-то смысле благочестивей, ощущая подсознательно нуминозный смысл древнего мифа: человек не может созерцать божество в его подлинном сверхчувственном облике:

...но тело земное небесных
Бурь снести не могло и сгорело от брачного дара.

Аполлодор также описывает это событие в своей сухова-то «протокольной» манере: «Не имея уже возможности отказать Семеле, Зевс прибыл в ее брачный покой на колеснице с молниями и громами и метнул перун». Семела при виде Зевса «упала за-

¹ Гесиод выразительно описывает последствия нарушения клятвы богами: «Тот бездыханным лежит в продолжении целого года, – Не приближается к пище, – амвросии с нектаром сладким, – Но без дыхания и речи лежит на разостланном ложе. – Сон непробудный, тяжелый и злой его душу объемлет – Девять он лет вдалеке от бессмертных богов обитает».

мертво». За сообщениями такого рода стоит знание о затрудненности прямого общения с Богом и божественными существами в силу ограниченности человеческих познавательных способностей. Переход Порога духовного мира без мистериального посвящения ведет к смерти. Многочисленные подтверждения этому находятся и в Библии.

Господь сказал Моисею: «...лица Моего не можно тебе увидеть; потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исх. 33:20).

Эту истину хорошо сознавали в древности и простые люди: «Если мы еще услышим глас Господа, Бога нашего, то умрем» (Втор. 5:25).

Пророк Исайя, пережив видение «Господа, сидящего на престоле высоком» (Ис. 6:1), сказал: «горе мне! Погиб я! Ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, – и глаза мои видели Царя, господа Саваофа» (Ис. 6:5).

Отсюда проистекает необходимость в символах, посредством созерцания которых сознание получает ведение о духовном мире. «Помимо образов и символов, – писал Максим Исповедник в своих схолиях к «Небесной иерархии», – невозможно нам, во плоти сущим, увидеть невещественное и бесплотное»¹. Этим не отрицается возможность боговидения. Оно возможно, но при условии прохождения через три ступени: очищения, просветления и посвящения². Для обычного сознания, которое без подготовки и без посредства символов, хочет соприкоснуться с духовным миром, это заканчивается гибелью в разных формах: в том числе и сумасшествием. Поэтому учителя умного делания

¹ (01.06.12.) Эта мысль, фундаментальная для ареопагитического богословия, показывает необходимость строить теорию символизма на гносеологическом фундаменте. В этом направлении возможна между нами дальнейшая дискуссия.

² См. третью главу «Небесной иерархии». Учение о трех ступенях духовного развития было также подробно изложено св. Григорием Нисским. Владимир Лосский находил отражение этого учения в иконографии «Введения во храм».

постоянно предостерегают об опасности *впадения в прелесть, т. е. в ложные псевдодуховные состояния.*

Рассмотренный в данном контексте миф о Семеле отражает судьбу человеческой души, дерзнувшей просить о боговидении, не пройдя соответствующей инициации. Семела гибнет, несмотря на любовь к ней Зевса. Гибельность теофании для неподготовленной души и показывает Гюстав Моро. В этом он существенно отличается от других западноевропейских художников, рассматривавших миф о Юпитере и Семеле лишь как один из эпизодов серии «Любовь богов».

Картина Моро является образом, символически выражающим драму визионерской души, знакомую художнику из собственного опыта. Но это только один из аспектов «Юпитера и Семелы», отрывающийся в ходе приватной герменевтической процедуры, проведенной в музее. Есть еще один – не менее существенный – смысловой пласт данного произведения. С мифологической точки зрения он представляется неизмеримо более значительным, чем история гибели возлюбленной Юпитера, поскольку речь идет об одном из самых важных моментов теогонического процесса: рождения так называемого второго Диониса.

Согласно тайному учению орфиков, ему предшествовал первый Дионис-Загрей, сын Зевса от Персефоны, которому Громовержец собирался передать свою власть над богами и людьми. Однако Титаны, мстящие Зевсу за свое поражение, стремились погубить его сына. Им удалось заманить к себе Загрея. Спасаясь от мести Титанов, Дионис принимал различные териоморфные облики, чем подтверждается правомерность метаморфоз (превращений), не повреждающих метафизического единства личности. Только когда первый Дионис принял образ быка, он был настигнут и растерзан Титанами. Они же поглотили телесные останки божества, кроме его сердца, укрытого Афиной. Разгневанный Зевс испепелил своим перуном Титанов. Впоследствии из их золы возник род человеческий. «Миф о “законопреступных праотцах”

человека, Титанах, напитавшихся божественной плотью растерзанного Диониса и потому передавших потомкам вместе с наследием родового (“первородного”) греха и небесное начало, ими поглощенное, – догмат орфической общины в VI веке» (Вячеслав Иванов). Орфическое учение было много позднее философски осмыслено неоплатониками, усвоившими миф «о двойственной природе человека: о хаотическом начале Титана в нем и о духовно-разумном начале Диониса» и положившими его в основу своей антропологии.

Сердце же первого Диониса поглотил сам Зевс.

Кратко и простым языком излагаю этот орфический миф только для того, чтобы создать род фона для дальнейшего рассмотрения картины Моро. Согласно Пьеру-Луи Матьё, на ней изображено также рождение *второго* Диониса в момент гибели Семелы¹. Признаюсь, что при созерцании картины в музее я не заметил этой детали. Она не бросается в глаза, тем более если учесть роскошную перенасыщенность образами загадочного произведения Моро. Все внимание поглощает контраст между иератической неподвижностью Юпитера и полной страдания позой окровавленной Семелы. Остальное смотрится каким-то сонным маревом, предвосхищающим запутанные видения Макса Эрнста. Тем не менее каждая деталь сознательно и продуманно введена Моро в его усложненную композицию, имеющую характер визуализированного трактата о дионисийстве, чем, замечу, – в отличие от академических холстов на античную тематику – совершенно не нарушается ее художественность. Приходит на ум мысль, что в такой сокрытости образа новорожденного второго Диониса Моро следовал какому-то смутному эзотерическому инстинкту, воспреещающему привлекать внимание к таинственному событию. Дионис, согласно Матьё, написан художником в виде младенческой крылатой фигурки, вылетающей из тела Семелы. Иконографиче-

¹ Сам Моро, как об этом пойдет речь дальше, говорил не о Дионисе, а о «гении земной любви».

ски она ничем не отличается от изображений ангелов и амуров в западноевропейской живописи со времен Ренессанса (кроме одной странной детали: козлино-фавнических ножек).

В то же время в ней (фигурке) много загадочного, если вспомнить о том, как этот момент излагает Овидий: «А недоношенный плод, из лона матери вырван, – Был в отцовскую вшит – коль это достойно доверья – Ляжку, и должный там срок, как во чреве у матери, пробыл». У Гесиода в «Теогонии» в том месте, где повествуется о рождении второго Диониса, этой детали нет. Второй важный источник для понимания этого мифа имеется в трагедии Еврипида «Вакханки». В ней речь идет о явлении в Фивах самого Диониса, разгневанного на фиванского царя Панфея, противящегося распространению культа этого великого божества. В «Вакханках» отражается внутренняя драма самого Еврипида. Всю жизнь, согласно Ницше, он стремился «выделить... коренной и всемогущий дионисический элемент из трагедии и построить ее заново и в полной чистоте на недонисическом искусстве». Поэт «с героическим напряжением сил боролся с Дионисом, чтобы на склоне этой жизни закончить свой путь прославлением противника». Следы этого «вольтерьянского» богоборчества отразились в насмешливом отношении Панфея к мифу о рождении Диониса.

«Тебе *смешно* (курсив мой. – В.И.), Панфей, – говорил его оппонент прорицатель Тиресий, – что Вакх зашит – В бедре у Зевса был...»¹

Следовательно, «просвещенным» современникам Еврипида миф о рождении Диониса из бедра Зевса казался достойным насмешки. Более того, весь миф подвергался кощунственной интерпретации. Дионис является в Фивы, дабы защитить честь своей матери Семелы («Семелы-матери я память защитить – Являюсь мощным богом, сыном Зевса»), о которой распространялись порочащие ее честь сплетни.

¹ Все цитаты из «Вакханок» даю в переводе Иннокентия Анненского.

Во мне Зевеса сына не признали,
И утверждали, будто, согрешив
Со смертным, мать Зевесу приписала
Свой женский грех, что ловко сочинил
Ту басню Кадм, и будто Зевс Семелу
Убил за дерзко выдуманный брак.

Такая интерпретация знаменует полное помрачение мифологического сознания, начавшееся в эпоху классики. Крайне интересно было бы узнать у специалистов, имеются ли где-нибудь еще у античных авторов следы такого кощунственного отношения к мифу о рождении Диониса. У Овидия замечен только легкий скепсис в отношении рассказа о помещении младенца Дионисия в бедро Зевса. Упомянув об этой детали мифа, он добавляет: «коль это достойно доверья», но – по крайней мере в остальном – вполне следует традиции.

Мифологическое сознание во многом родственно сновидческому, находясь в котором человек воспринимает самые абсурдные события как нечто само собой разумеющееся. Пробудившись, он либо старается забыть о них как о ничего не значащей ерунде, либо, если у него есть вкус к символизму, начинает отыскивать глубокий смысл подобных видений: на свой страх и риск или при помощи психоаналитика. Так же обстоит дело и с носителем мифологического сознания. Если он выпадает из астрально-имагинативного измерения, целиком замыкает себя в рамках данных внешних чувств, то миф начинает ему, как и фиванскому царю Пенфею, казаться чем-то смешным, и он проявит склонность к его приземленному и банальному истолкованию. Только неоплатонические философы будут способны узреть в мифе символический рассказ о тео-и-космогонических свершениях. Во времена Еврипида уже наметились эти обе тенденции: с одной стороны, полная профанизация мифологии (против чего уже боролся Платон), с другой, философская интерпретация мифа в мистериальном контексте.

В своих «Вакханках» Еврипид также становится на сторону тех, кто признает правдивость мифа, и начинает искать – в отличие от своих ранних произведений – средства разумного оправдания мифических «несообразностей». Оппонент Пенфея Тиресий вполне согласен, что миф о Дионисе, зашитом в бедро Зевса, может показаться смешным. Он пытается внушить царю-«вольтерьянцу», что возможна более разумная и соответствующая реальности интерпретация мифа. Сказание о «бедре Зевса» является результатом простой филологической ошибки, смешения – даже игры – слов, укрепившейся в простонародном сознании. На самом же деле:

Когда из пламени его (т. е. второго Диониса. – В.И.)
Исхитил Зевс-родитель, этот отпрыск
Божественный возвел он на Олимп,
А Гера сбросить с неба захотела,
Тогда придумал средство властный бог:
Он сделал из небесного эфира
Другого Диониса и в борьбе
Заложником тот призрак выдал Гере.

Ошеломляющая версия! Кажется, никем кроме Еврипида, не высказанная. У Гесиода, Аполлодора и Овидия ничего подобного нет. Каков был источник Еврипида? Древнее и малоизвестное предание или поэтическая выдумка самого драматурга, искавшего средства вместо «смешного» мифа, поставить удовлетворительное для античного сознания объяснение факту рождения Диониса? В поисках ответа надо было бы провести самостоятельное исследование, которое, впрочем, увело бы далеко от интерпретации картины Моро. Есть основания полагать, что Еврипид каким-то образом основывался на мало-распространенном архаическом предании¹. В то же время эта

¹ Существовало аналогичное предание о «призраке» Елены, похищенном Парисом, тогда как настоящая Елена пребывала в Египте.

интерпретация мифа весьма пригодна для усвоения ее философствующим разумом¹. Не входя в дальнейшие изыскания, отмечу только, что этот вариант мифа каким-то странным образом отразился на композиции «Юпитера и Семелы».

Моро не стал изображать сцену «зашивания» Юпитером младенца Диониса в свое бедро и тем самым пренебрег распространенной версией мифа, которой отдал дань его любимый Овидий. От этого, очевидно, живописца предохранил простой здравый смысл и верный художественный инстинкт, представивший ему всю неизобразимость такой сцены без того, чтобы не погрешить против своей собственной эстетики и вкуса. Вместо этого он написал образ Диониса, летящего от Семелы в бездну. Крылатый младенец в ужасе закрыл лицо руками (ил. 70). Данный вариант напоминает рассказ Тересия. Но в каком смысле? Изображено ли возведение «исхищенного из пламени» Диониса на Олимп или, наоборот, мы имеем дело с «призраком», сотканным «из небесного эфира» и отданным на растерзание ревнивой Гере? Или такое решение – находка самого Моро, вероятнее всего, не знакомого с трагедией Еврипида? Хотя почему бы нет? Моро был очень начитанным, эрудированным человеком.

Потом встает вопрос: а что собственно дионисийского в этой ангелоподобной фигуре? Дионис ли это? Или некое другое мифическое существо, в страхе и трепете отвернувшееся от сцены гибели Семелы? Овидий называл Вакха «вечным отроком» (*puer aeternus*)². *Puer* можно перевести и как отрок, и как просто дитя (*Kind*). На картине Моро летящий Дионис имеет отнюдь не младенческий, а, скорее, отроческий вид. Значит, все-таки изо-

¹ Ницше писал: «Еврипид был в известном смысле только маской: божество, говорившее его устами, было не Дионисом, не Аполлоном также, но некоторым во всех отношениях новорожденным демоном: имя ему было – *Сократ*».

² В немецком переводе: «ewige Knabe». В своем «Вызывании Вакха» Вячеслав Иванов называет Диониса «полуотрок, полуптица», что до странности напоминает образ Загрея на картине Моро. В другом стихотворении поэт пишет о «сердце отрока Загрея».

бражен Дионис? Матьё в своей монографии пишет о падении Диониса в бездну, от страха перед которой он и закрыл лицо. Он высказывает также интересную догадку о том, что падение божественного Отрока является началом нисхождения Диониса в Аид. «Это принадлежащее к дионисийскому культу нисхождение в Аид символизирует рождение жизни из глубин природы».

Согласно античной мифологии, само нисхождение (символ мистериальной инициации) произошло гораздо позднее. Дионис снизошел в царство теней и победоносно вывел оттуда свою мать. Семела, избавленная от власти хтонических сил, была возведена на Олимп и причислена к небожителям под именем Фионы. В дальнейшем она упоминается как постоянная спутница своего сына и участница его мистерий. Таким образом, представляется проблематичным интерпретировать летящего в бездну отрока как Диониса, снисходящего в Аид. В то же время – если привлечь на помощь Юнга, – новорожденного Диониса на картине Моро можно пережить как символический образ нисхождения души в глубины собственного подсознания. Для Юнга древние мифы о сошествии в Аид имели именно такой – более понятный современному человеку – смысл.

Сам Гюстав Моро в одной своей записи, о которой пойдет речь ниже, обозначил эту фигуру как «гения земной любви», который погиб при теофании Юпитера. Остается загадкой, почему такой знаток творчества «парижского отшельника», собственно говоря, самый крупный специалист в данной области, как Матьё, опубликовавший в своей монографии комментарий Моро, однозначно отождествляет летящую фигуру «гения» с Дионисом. Правда, в области мифологии – равно как и в герменевтических снах – метафизические смешения и синтезы взаимоисключающих элементов дело привычное и никого не удивляющее.

Моро использовал иконографически сходный образ «гения» в разных композициях. На второй версии «Юпитера и Семелы», о которой я только кратко упомянул в начале письма,

«гений» не летит в бездну, а, напротив, припадает к кровоточащей ране Семелы. Образ в данном контексте воспринимается как рождающийся в муках «второй Дионис». У него золотой нимб и огненные крылья. Но вот на картине «Прославление (гlorификация) Елены» (имеется в виду Елена, похищенная Парисом и послужившая поводом для десятилетней Троянской войны) мы снова видим похожего «гения» у ног царицы. Картина осталось незаконченной. Более отчетливое представление о «гении» можно получить благодаря одному из подготовительных рисунков, хранящихся в музее художника. «Гений» в данном случае назван Эвфорионом, сыном Елены от Ахилла. Он восседает на месяце, опираясь на крылатую урну. Сбоку справа – человеческий череп. Так же, как у «гения» на картине «Юпитер и Семела», у «гения» сложные по рисунку крылья и фавнические ножки, что выглядит особенно странно, поскольку мифический Эвфорион отличался необыкновенной красотой.

Уже по ходу работы – в самое последнее время – мне пришло на ум соображение, что дионисийский образ нашел свое действительное воплощение не в крылатом ангелоподобном существе, а в самом Юпитере. Моро, как было отмечено несколько выше, отказался от традиционных атрибутов, характерных для иконографии Зевса (Юпитера). Его Юпитер безбрадый, тогда как могучая борода – один из важнейших признаков мощи Громовержца. На другой картине Моро, правда, наделяет Юпитера бородой, но опять-таки не в античном стиле. В лике божества нет ничего, напоминающего работы Фидия или классициста Энгра. Оно, скорее, могло бы принадлежать какому-нибудь средневековому мистик (эзотерику в расцвете своих сил и могущества). Тогда как лик безбрадого Юпитера – юношеский. Выражение его – дионисийски экстатическое, тогда как традиционно оно должно быть исполнено величавого покоя. Одевание Юпитера покрыто растительным орнаментом, более типичным для Диониса, покровителя виноградной лозы и прочих вегетативных, пло-

доносящих сил. Словом, бросается в глаза перенесение дионисийских атрибутов на самого Юпитера, принявшего облик своего сына Диониса. В византийской иконографии, как я отметил несколько выше, мы имеем дело с обратной тенденцией: перенесения атрибутов Бога Отца на Его Сына. Соответственно, борода стала считаться важнейшим знаковым элементом в иконографии Иисуса Христа.

Ответ на загадку, ставшую перед сознанием при созерцании безбрадного Юпитера, я нашел у Вячеслава Иванова в его книге «Дионис и прадионисийство». В теряющихся во мраке архаического периода образах исследователь отыскал черты «богопочитания, объект которых был раньше обретения Дионисова имени отождествлен с одним из общенародных и древнейших богов, – большей частью, с самим Зевсом». Последующее «усвоение определившегося Дионисова божества этими подготовительными, прадионисийскими культами» имело своим «типическим последствием *удвоение культа* (курсив мой. – В.И.): таковы Зевс-бык и Дионис-бык на Крите». Симптоматично, что именно в образе быка был растерзан Титанами первый Дионис.

Имелись, правда, редкие случаи прямого *метафизического синтеза* двух *несочетаемых божеств*. Вячеслав Иванов отмечает одну пергамскую надпись, в которой упоминается как самостоятельное божество *Зевс-Вакх*. Оно чтилось рядом с Громовержцем. «Правда, надпись, – писал Вячеслав Иванов, – имеющая обоих вместе, принадлежит поре позднего синкретизма; но последний лишь облегчил в данном случае культовое определение *исконного местного верования* (курсив мой. – В.И.).»

Еще более поразительно свидетельство Павсания в «Описании Эллады». Он упоминает одну из статуй, выполненную Поликлетом¹, который придал Зевсу «черты Диониса и даже дал в

¹ Учитывая строго классический стиль Поликлета, разработавшего свой «Канон» на основе пифагорейского учения о числовых пропорциях, трудно представить такую синтетическую скульптуру, соединившую в себе образы Зевса и Диониса.

руку тирс, но на тирсе изваял орла; *так сочетал он атрибуты Диониса и Зевса* (курсив мой. – В.И.)». Аналогичные изображения, писал Вячеслав Иванов, «вообще неизвестны».

Итак, одна загадка решена. Соединение образов Зевса и Диониса не противоречит канонам античного искусства¹. Но сразу же возникает другая загадка: а каким образом Гюстав Моро узнал об этом и на какие источники опирался? Читал ли он Павсания? Была ли известна ему «пергамская надпись»? Или мы имеем дело с редким случаем интуитивного проникновения в сферу архетипов, совершенно независимого от внешних источников и объема эрудиции? Я склоняюсь к последнему мнению.

Эрудиция Моро была огромной, но не в ней надо искать истоки его фантазии. Юнг считал, что «если бы удалось отрезать одним махом всю мировую традицию, то вместе со следующим поколением началась бы сначала вся мифология и история религии» («Символы трансформации»). Поэтому каждый настоящий художник начинает мифологию «с начала», извлекая ее из глубин своей души, а формы, в которые эти видения облакаются, носят вторичный характер. Опять-таки вслед за Юнгом можно сказать, что мифы являются образованиями в душевной жизни, подобными сновидениям. Это как бы нижний этаж душевной мифологии. На верхнем – по мере духовного развития – они превращаются в имажинации. Фантазия Моро парила между этими двумя слоями, предчувствуя возможность имажинаций, отражающих реальности духовного мира, но все же более склонная пребывать в сновидчески визионерском состоянии.

¹ Такой синтез, можно предполагать, коренится в мистерияльной традиции. Сохранился так называемый критский фрагмент Еврипида, приведенный А. Дитрихом в его книге о Митраистской литургии и затем процитированный Юнгом в «Символах трансформации», согласно которому существовала тесная связь между инициационными ритуалами Зевса и Диониса. Мист говорит: «Жизнь моя освящена с тех пор, как я стал посвященным в мистерии Идейского Зевса и, как пастух ночного странника Загрея (т. е. Дионис. – В.И.) участвую в пиршествах сырого мяса». Юнг добавляет: «Согласно легенде, новопосвященные (мисты), съедая сырое мясо жертвенного животного, принимали бога в себя».

Сами сны – по своей природе – символичны и указывают на реальности психической (астральной) жизни в глубинах подсознания. Поэтому так характерен для Моро образ крылатого младенца Диониса, низвергающегося в бездну, равно как и проекция сыновнего образа (Вакха) на отца (Юпитера). Они являются не столько иллюстрациями к «Метаморфозам» Овидия, сколько сновидениями собственной души художника. Если вспомнить о типах символизации согласно МС, то в творчестве Моро имеет место интуитивное оживление способа сочетания несочетаемого, соответствующего первой фазе, но осуществляемого в рамках другой душевной структуры¹, возникшей со времени Ренессанса и предопределившей дальнейшую историю западноевропейской культуры.

Все вышесказанное является попыткой осмыслить мои первые впечатления от картины «Юпитер и Семела». Я старался держаться именно в этих рамках, хотя сам герменевтический процесс неизбежно связан с возникновением новых ассоциативных ходов, и первоначальное намерение дать описание картины, как она была увидена при посещении музея Гюстава Моро, постепенно стало обрастать «ракушками» и прочими метафорическими живностями, замедлявшими плавание моей герменевтической шхуны. Но все же первичным для меня является ризоматический клубок переживаний, пробужденных созерцанием «Юпитера и Семелы». В клубке я пытаюсь проследить переплетения различных нитей. Многое стало яснее только в ходе написания этого этюда. Сам процесс истолкования сходен с попытками разобраться в собственном (полузабытом) сне. Ряд деталей был осознан только при последующем рассматривании репродукций в книгах Матьё и Лакамбр.

А как истолковывал картину сам художник?

¹ Об эволюции душевных структур в ходе развития европейской культуры см.: Белый А. История становления самосознающей души // Белый А. Душа самосознающая. М.: Канон+ОИ «Реабилитация», 1999. Опубликован пока только второй том.

В архиве музея Гюстава Моро хранится тетрадь, в которой есть запись, датированная 10 октября 1897 года и представляющая собой род «стихотворения прозе», посвященного «Юпитеру и Семеле» и, вероятно, предназначенного для Леопольда Гольдшмидта, состоятельного ценителя творчества «парижского отшельника», ошеломленного обилием загадочных образов на заказанной им картине¹. В то же время сам художник предупреждал: не относиться слишком буквально к его пояснениям. Когда заказчик попросил Моро дать разумное и понятное истолкование этого комментария, перенасыщенного загадочными деталями, то мастер сказал: «Все, что я написал Вам о моей картине, чтобы доставить Вам приятное, не требует собственно никакого (дальнейшего. – В.И.) пояснения. Для каждого, кто хотя бы немного умеет читать образы, смысл картины абсолютно ясен и понятен. Необходимо только немного уметь мечтать, и если дело идет о произведении, порожденном фантазией, не удовлетворяться глупым, омерзительным ба, бе, би, бо, бу под предлогом простоты, ясности и естественности»². На первый взгляд в таком высказывании нет ничего особенного. Под ним подписался бы любой живописец. Все же в нем есть заслуживающие внимания моменты.

Во-первых, Моро предлагает рассматривать образ как *текст*, разумеется, не вербальный, но который содержит в себе некий смысл, из него извлекаемый посредством *прочитывания*. Здесь Моро высказывает мысль, принадлежащую к одним из важнейших наставлений при духовном обучении. Смысл извлекается не посредством рассудочной рефлексии, а эйдетически созерцается. Такая способность присуща художникам, восприимчивым

¹ Картина была приобретена за сорок тысяч франков (800 000 франков по курсу 1998 года). В 1903 году Гольдшмидт подарил «Юпитера и Семелу» мемориальному музею Гюстава Моро. С тех пор картина находится в экспозиции, размещенной на третьем этаже.

² Переводу с немецкого перевода несколько стилистически вольно, но по смыслу вполне, как мне кажется, точно. Это примечание относится и ко всем последующим цитированным мною высказываниям Гюстава Моро.

к духовным основам бытия, и без эзотерического ученичества. Гёте говорил (не без гордости): «Мое созерцание является мышлением, мое мышление – созерцанием».

Во-вторых, условием такого *прочтения* является способность со-фантазировать вместе с художником: отключая рассудочное мышление, погружаться в мир живой фантазии, что строго возбраняется эстетикой реализма и тем более – господствовавшим во времена Моро – натурализмом (Золя).

В-третьих, отказ от приложения к искусству ложно понимаемых критериев «простоты, ясности и естественности». Не пугаться сложности (на самом деле: высшей простоты), иррациональности и «неестественности», сочетающих несочетаемое, – образов, возникающих из глубин подсознания, растущих из корня внутренней жизни, уходящего в сферу архетипов. Об этой принципиальной «неясности» художественной символики картины «Юпитер и Семела» хорошо сказал Матёй: «Образ остается буквально необъяснимым, также и когда “инспирированный” комментарий живописца позволяет нам понять ее (картины. – В.И.) общее значение».

Однако эта «необъяснимость» означает поднятие рецептивно-герменевтического сознания на новую – одухотворенную – ступень, на которой человек способен к эйдетическому созерцанию: восприятию идеи в явлении, не нуждающейся в рассудочном истолковании (созерцание *смысла*).

Сам Моро говорил: «Лишь одно господствует во мне: склонность и всемерное стремление к абстракции»¹. «Склонность» указывает на определенную предрасположенность, закодированную в трансцендентальную структуру личности художника, а «стремление» говорит о направлении его воли, также независимой от гипнотических воздействий внешнего мира, среды, воспитания и

¹ Эта запись, уникальная по своему значению для эстетики символизма, была сделана Моро в большой, так называемой «черной тетради», хранящейся теперь в архиве музея художника.

т. п. Под «абстракцией» же надо понимать не бескровную схему, а нечто духовно конкретное, очищенное от всего чувственно воспринимаемого. В таком же смысле понятие «абстракции» использовали в своих трудах Блаватская и Кандинский.

Далее Моро продолжал: «Конечно, меня интересует выражение человеческих чувств, человеческих страстей, но для меня дело идет менее всего о том, чтобы воспроизводить эти движения души и духа, а о том, чтобы *сделать видимой внутреннюю молнию, которую нельзя привести в связь с ничем (внешним. – В.И.), и которая в своей кажущейся незначительности имеет в себе нечто Божественное* (курсив мой. – В.И.)». Трудно лучше выразить метафизическую основу символизма в искусстве. Она предполагает способность восприятия «внутренней молнии», иными словами *эпифании* или *озарения*, идущего из духовного мира. Закрепленная в образе, такая «внутренняя молния» является носительницей сверхчувственных *энергий*, затем сообщаемых рецепиенту в акте метафизически ориентированного созерцания. Наличие такого опыта заставляло Моро искать внутреннюю поддержку в Античности, когда понятие божественной инспирации было чем-то само собой разумеющимся. Отсюда проистекает его постоянное возвращение к образам Гесиода и Орфея. В современную эпоху понятие инспирации (вдохновения) почти полностью исчезло из обихода или используется в ироническом смысле; в любом случае чисто метафорически и несерьезно. Однако в более духовные эпохи, подчеркивает Слотердайт, «оно обозначало ситуацию, в которой некая информирующая сила высшей природы превращала человеческое сознание в свой инструмент или резонатор».

Продолжаю цитировать Моро: «...выраженная через чудесное действие чисто образной формы, она открывает очаровывающие... возвышенные горизонты». Открытие горизонтов, или, как бы выразился Гуссерль, их прояснение означает расширение человеческого сознания до восприятия эйдетической сферы.

В этом смысле надо принимать и вербальное истолкование «Юпитера и Семелы» самим Моро как намек на то, что может открыться только при отрешенном созерцании в состоянии эстетической медитации. Я позволю себе изложить эту запись в одной из сохранившихся рабочих тетрадей по большей части своими словами и с некоторыми сокращениями, поскольку делаю перевод с немецкого перевода, а это почти неизбежно влечет за собой утрату многих нюансов.

В средоточии *воздушной* (так у Моро) архитектуры, не имеющей ни фундамента, ни завершения (в тексте: «конька»)¹ является... призываемый Бог (кем? Семелой?) в своем еще прикрытом великолепии. Характерно, что Моро не называет имени божества, очевидно полагая это само собой разумеющимся. Или ему была приятнее некоторая двусмысленность и умолчание?

Меня восхищает эпитет «воздушная». Этим указывается на то, что изображаемое событие выведено за пределы земной сферы. Воздушное, парящее... но что парит? Это явно не здание. Небесный храм? Будем довольствоваться словом «архитектура». Хорошо просматриваются колонны, изобильно увитые растениями: «святой (!) флорой». Посредине колонн – мощный трон Юпитера. Отмеченная «воздушность» архитектуры заставляет представить себе ее написанной эфирной кистью с «размытостями». На холсте эффект «воздушности» не возникает в силу пластичности фактуры. Матьё сравнивает манеру нанесения красок на холст у Моро с работой мозаичиста или ювелира, что, кстати, особо восхищало Сальвадора Дали².

Далее идет загадочная фраза: «Пронизанная божественными... (как перевести? в нем. тексте *Ausströmungen*: ис-

¹ Здесь напрашивается параллель с архитектурными идеями и экспериментами Букминстера Фуллера.

² Эффект «воздушности» присущ более эскизу 1889 года с его «размытостями» и «смазанностями».

течениями, дыханиями; лучше бы сказать: струящимися энергиями)... итак, пронизанная божественными силами, исходящими от божества, Семела умирает, будучи обновленной и очищенной (*erneuert und gereinigt*) через посвящение (!). Поразительная мысль, неожиданная интерпретация мифа! Смерть как ритуал инициации. Что ж, в Античности такая мысль не показалась бы странной. Смерть очищает от земной скверны, от погруженности в материю, и обновляет душу, вознося ее в духовный мир.

Далее следует новая неожиданность, спутывающая все карты толкователей: вместе с Семелой умирает (!) «Гений земной любви, Гений с козлиными ногами» (так в тексте). А где же спасенный младенец, зашитый в бедро Юпитера или, по версии Еврипида, непосредственно вознесенный на Олимп? Откуда взялась «козлиная нога» как атрибут земного Эрота? Она более подобает спутникам Диониса сатирам и фавнам, известным своей козлоногостью. Опять *сочетание несочетаемого*: ангельских крыльев и козлиной ноги. И если погибает гений земной любви, то, значит, одновременно рождается гений любви небесной, отсутствующий на картине. Не следует ли тогда вопреки тексту принять мнение Матьё, этот текст издавшего, что крылатый Гений и есть сам новорожденный Дионис? В любом случае картина – зримая манифестация пробужденных дионисийских сил.

Под действием «святого экзорцизма» (еще одно удивительное выражение! Изгнание земной любви для Моро – акт экзорцизма!) «все преобразается, становится чистым, становится идеальным; возникает бессмертие, божественное распространяется во всем, и все – еще бесформенные – жизнесущества устремляются к истинному Свету». Моро перечисляет целый ряд мифических, элементарных (в оккультном смысле) существ: это сатиры, фавны (они принадлежат к спутникам Диониса), дриады – нимфы, рожденные из крови Урана и обитавшие в деревьях; гамадриады – также связаны с жизнью деревьев; они были смертными существами, поскольку их жизнь заканчивалась вместе

с умиранием дерева. Все эти обитатели вод и лесов охвачены дарующей бессмертие божественной силой и «вне себя от радости (чисто дионисийское состояние экстаза. – В.И.), пронизанные воодушевлением и любовью освобождаются от своего земного бремени (грязи), устремляясь к вершинам, поднимаясь все выше, и уже многие превращаются в высших Гениев, религиозных гениев с распростертыми крыльями»¹. Гибель Семелы знаменует сожжение земной природы божественными энергиями, преобразующими смертные существа в бессмертные. В этом и заключается смысл рождения Диониса. В таком случае нет нужды изображать его антропоморфно. Его присутствие ощутимо через экстатическую трансформацию земного мира.

На ум приходит мысль о том, что в образе Юпитера, столь схожего с Дионисом, можно видеть своего рода идеализированный автопортрет Моро, стремящегося изгнать гения земной любви, сжечь все чувственное, чтобы из пепла восстала обновленная духовная жизнь. Картина «Юпитер и Семела» предстает результатом эстетической проекции внутренней драмы самого художника, воплощает его мечту о творческом обновлении.

Но кто остался в проигрыше?

«У подножия трона Смерть и Скорбь воплощают (образуют) трагические основы человеческой жизни». Вслед за Ницше можно было бы сказать, взирая на эти образы: «Теперь перед нами как бы расступается олимпийская волшебная гора и показывает нам свои корни». Перед человеческим сознанием возникают «страхи и ужасы существования». Чтобы иметь силу продолжать жить, нужно «заслонить себя от них блестящим порождением грез». Характерно, что аллегорические фигуры Смер-

¹ Шеллинг писал: «Своего рода блаженное опьянение, в котором, однако, выражалось прежде всего лишь благостное чувство сознания, ощущавшего себя освободившимся от гнетущей власти предыдущего принципа, составляло характер вакхических шествий». У Моро рождение Диониса и означает блаженное освобождение от власти материи, переживаемое в эстетическом экстазе.

ти и Скорби имеют в себе мало античного, как, впрочем, и вся композиция, непонятная без соотнесения ее с католической иконографией.

Образ Смерти (ил. 71) на картине Моро не имеет в себе ничего устрашающего. Сходные фигуры можно встретить на старинных кладбищенских надгробиях или рельефах, но там они олицетворяют не аллегория Смерти, а человеческую скорбь об умерших. Смерть на картине Моро представлена как печальная женщина в синем одеянии¹. Она сидит с поникшей головой. Правой рукой поддерживает шаль, которой утирает слезы. В левой руке – тонкий длинный меч с окровавленным лезвием. Он заменяет, очевидно, традиционную косу, атрибут смерти. На голове – венец из каких-то желтых кругов. По сторонам сидят два ангело-подобных существа. У одного крылья – красные, у другого – синие. В руках у них жезлы Меркурия (Гермеса). Жезл обвит двумя змеями и увенчан лилиеподобным завершением. Такой кадуцей – символ психопомпной власти Гермеса как водителя душ после смерти. На надгробных памятниках в эпоху классицизма изображались амур с повернутым к земле факелом: символом угасания жизни.

Еще более нетрадиционно аллегорическое изображение Скорби. Здесь исчезают последние следы античной символики. Скорбь явно написана под влиянием католической иконографии мучеников и, по сути, выпадает из всего сонма мифологических персонажей, в изобилии представленных на картине, хотя в силу сюрреалистической запутанности всей композиции это не сразу бросается в глаза. Как видно из дальнейшего истолкования картины самим Моро, этот диссонанс был введен художником совершенно осознанно и является еще одним подтверждением применимости принципа сочетания несочетаемого на данной ступени символизации.

¹ Поza аллегорической фигуры Смерти напоминает изображение скорбящей жены Германика на картине Пуссена «Смерть Германика» (1628).

Скорбь изображена как дева-мученица. На ее голове – терновый венец, шипы которого глубоко впились в окровавленный лоб. Такой венец обычно встречается только в иконографии страдающего Христа. В руке Скорби – ветвь с белой лилией. Она характерна для западной иконографии Благовещения. Сама лилия является аллегорией чистоты Пресвятой Девы.

Между Смертью и Скорбью Гюстав Моро поместил изображение Пана (ил. 71), более похожего на врубелевского Демона, какого-нибудь байроновского героя, разочарованного в жизни или печально-задумчивого последователя шопенгауэровской философии.¹ Для художника Пан – «символ Земли», или другими словами – «земного начала», изгнанного из преображающегося мира. У ног Пана «копошится мрачный сонм чудовищ подземного мира и ночи». Это существа, живущие во мраке, олицетворяющие собой «неразрешимую загадку Тьмы». В своем истолковании Моро дал подробный перечень демонических созданий. В него входят: «молчащая, судьбоносная Луна» и Геката с «безумным взглядом» (ил. 71), опять-таки – как и Пан – более напоминая врубелевских Демонов, чем полную спокойного величия трехликую богиню на восточном фризе Пергамского алтаря. Между Паном и Гекатой на картине Моро существует таинственная связь, подчеркнутая композиционной диагональю: взгляд Пана направлен справа налево: в сторону богини мрака.

Нужно заметить, что взгляд того или иного персонажа «Юпитера и Семелы» играет существенную роль в процессе символизации. Все, если так можно выразиться, «взгляды», когда реципиент прослеживает их направленность, образуют своеобразную контрапунктическую композицию. Есть взгляды фронтально направленные, имеющие суггестивную силу: от магического взгляда Юпитера, устремленного в трансцендентное, до ясновид-

¹ Шеллинг отмечает, что после рождения Диониса с образом Пана произошла существенная метаморфоза. Пан «теперь уже не внушает страх, стал кротким... Становясь видимым, он предстает как человеколюбивый бог...».

ческого безумия Гекаты. Есть взгляды, направленные в глубины мироздания вплоть до сферы Аида. О философии взгляда можно многое прочесть в «Бытии и ничто» Сартра.

Сама Геката смотрит, подобно Юпитеру (Зевсу), невидящим земное, но видящим небесное взглядом. Над ее головой серебряный месяц. Эта деталь свидетельствует о глубоких познаниях Моро в античной мифологии. Геката почитается как хтоническая богиня, дочь титанидов Перса и Астерии, и в то же время она – лунная богиня. Классический пример сочетания несовместимого, лежащего в основе первой ступени символизации: то, что показалось бы несовместимым с точки зрения рационалистически ориентированного сознания, вполне приемлемо для сознания мифологического. Согласно Гесиоду, Геката равно получила дары и от Зевса, и от «звездного Урана».

...Гекату, – ее перед всеми
Зевс отличил Громовержец и славный удел даровал ей:
Править судьбою земли и бесплодно-пустынного моря.
Был ей и звездным Ураном почетный удел предоставлен.

Но и без этих даров и почестей Геката являет собой грозную силу, будучи порождением мира титанов, предшествующих миру олимпийских богов. Однако Геката избежала участи побежденных.

Долю имеет Геката во всяком почетном уделе
Тех, кто от Геи-Земли родился и от Неба-Урана.
Не причинил ей насилия Кронид и не отнял обратно,
Что от титанов, от прежних богов, получила Богиня.

Из этого следует признание за Гекатой посреднической функции. Геката связывает два мира или, иными словами, два космоса: исчезнувший и другой, возникший после гибели космо-

са титанов. Еще один вид посредничества Гекаты связан с миром умерших. В орфическом гимне она называется «примогильной». Геката «буйствует с душами мертвых» и выводит призраки в среду живых под покровом ночного мрака.

Есть ли возможность теперь найти доступ к таким мифам? Я полагаю, что на данное вопрошание следует ответить утвердительно, в той степени, в какой мы считаемся с реальным существованием так называемых «фактических “богов”» (термин Юнга; я уже нередко использовал его в своих герменевтических процедурах). «Фактические “боги”» обнаруживают себя как действенные (и нередко грозные) силы в нашей психической жизни, таинственно возникая из ее глубин. По большей части сравнительно легко подобрать им мифологические имена, найти аналогии в мире античных мифов. Таким путем и шел Гюстав Моро. Внутренние образы он облакал в античные одеяния (порой в сильно трансформированном виде).

В Гекате, если причислить ее к «фактическим «богам», можно усмотреть образ, эквивалентный юнгианской Аниме. Аниме «устанавливала связь с бессознательным, и это была связь с миром мертвых (бессознательное соответствует мифологической “стране мертвых”...)». И далее Юнг, описывая свой собственный визионерский опыт, пишет, по сути дела, о Гекате, не называя ее по имени: «В “стране мертвых” душа обладает таинственной способностью оживлять призраков и облакать в видимые формы древние инстинкты... Подобно медиуму, она дает мертвым возможность контакта с этим миром». Но это и есть та сила, которую имели в виду древние греки, говоря о Гекате, «оживляющей призраки» и связующей мир умерших с миром живых.

Теперь взглянем на картину Моро. Геката изображена в нижней сфере, полной демонических существ. В то же время она резко отличается от них всех своим обликом. Композиционно она представляет собой нечто комплементарное по отношению к Юпитеру. От Гекаты исходит также магически суггестивная сила.

Недаром орфики воспевали ее: «...о ты, что ключами от целого мира – Мощно владеешь». Особенно выразителен взгляд Гекаты: она прозревает нечто в глубинах подземного мира и совершенно независима от всего происходящего. Поскольку в данном случае речь идет о моей субъективной импрессии, то вполне допускаю другую интерпретацию взгляда Гекаты.

В то же время в облике богини нет ничего специфически античного. Образ Гекаты – целиком плод воображения художника. Моро наделил богиню мрака ангельскими крыльями. На голове ее, окруженной светлым нимбом, высится корона, усыпанная драгоценными камнями. Все это показывает, что для Моро Геката была проекцией душевной силы – «фактической «богиней», начаровывающей перед человеческим взором устрашающие видения и призраки, а не просто иллюстрацией к забытому мифу¹. Если взять только отдельные детали – крылья, корону, нимб, ангельский лик, – то возникает отдаленная ассоциация с иконографией Софии Премудрости Божией новгородского извода. София, согласно Флоренскому и Булгакову, также обладает посредническими функциями. В духе Юнга можно было бы сказать, что на психологическом уровне (не касаясь теологического аспекта темы) оба образа являются проекциями Анимы², поэтому неслучайно (и непреднамеренно) у художников субъективные имажинации, наделенные сходными атрибутами.

Принципиальное отличие образов Гекаты и Софии нужно усматривать в хтоническом характере мифа о богине мрака. На картине Моро она окружена «грифами, лемурами, кровожадными гидрами, чудовищами в гермафродитических обликах». Опять-таки в духе Юнга нетрудно усмотреть в этих существах проекции

¹ Юнг считал Гекату одной из проекций Анимы, наделенной чертами «Афродиты, Елены (Селены), Персефоны и Гекаты».

² В данном случае речь идет только о психологических проекциях архетипа Анимы, а не о самих духовных существах как реальностях божественного мира.

психических содержаний, «копошащихся» в глубинах человеческого подсознания. В таком случае вся картина представляет собой род зашифрованной психограммы самого Гюстава Моро: высшее Я, сфера душевной жизни, мир подсознания, кишачий чудовищами.

Остается добавить, что в нижних углах картины изображены два сфинкса (лучше сказать: сфинксы женского рода). Один(а) из них символизирует, согласно Моро, прошлое, другой(я) – будущее. Левый сфинкс имеет архаическо-восточные черты. На голове – башнеподобная тиара. Правый сфинкс более сходен с традиционно античным обликом этого хтонического создания. Оба сфинкса являются стражами мощного сонма существ подземного мира. Они смотрят друг на друга «в своей насмешливой, иератической неподвижности».

Завершая свой комментарий к «Юпитеру и Семеле», Гюстав Моро подчеркнул, что смысл его картины заключается в изображении «подъема к высшим сферам, подъем очищенных существ к божественному». Этот процесс экстатического (эстетического) трансцендирования художник называл мистерией: вся природа предстает пронизанной божественным началом. «Все преобразается. Это гимн Божеству».

Если вспомнить упомянутое в начале моего эпистолярного «этюда» сравнение «Юпитера и Семелы» с визуализированным завещанием художника, то важнейшим моментом является христианский подтекст всей композиции, по видимости насыщенной лишь антично-мифологическими образами. В композиции, – писал Моро, возникают «атомы, фрагменты христианства: смерть чувств (полагаю, что имеется в виду преобразование чувственного восприятия мира. – В.И.), уничтожение (исчезновение) материального бытия для достижения бессмертия. Радость творения при явлении божественного Света, при встрече с Божественным Идеалом, это все несет на себе христианскую печать». Это в какой-то степени понятно в качестве глубинного замысла-

интуиции, и «атомы» христианства можно – хотя и не без труда – найти среди роскошного изобилия мифологических персонажей. Но конечный вывод Моро вызывает некоторое недоумение. Художник заключил свой пространный автокомментарий утверждением, что через превращение (инверсию) – другое направление, данное им античной символике, – ему удалось обличить язычество в его сути. В немецком переводе это предложение звучит очень резко¹, поскольку использован глагол *brandmarken*, что означает «клеить позором». Принимая во внимание, что на протяжении всей жизни Моро использовал античные мифы и символы для выражения своих самых интимных фантазий, трудно себе представить «клеяние позором» античной мифологии целью его творчества. Понятней было бы, если бы Моро написал, что ему хотелось трансформировать мифологию, показав ее скрытый христианский смысл. Мысль, не чуждая отцам Церкви, писавших о ряде античных философов как «христианах до Христа».

Но независимо от этого загадочного текста надо признать, что сочетание несочетаемого – в данном случае античной мифологии и христианства – было основной проблемой в душевной драме Гюстава Моро. Отдаленную аналогию ей можно найти в проблематике трилогии Мережковского «Христос и Антихрист». Именно *сочетание, синтез, трансформация*, а не просто вытеснение одного другим и тем более *не обличение*. Также не подлежит сомнению частью сознательная, а по большей части бессознательная христианизация художником мифологических образов. Теперь ставлю точку, поскольку в третьем этюде собираюсь несколько подробнее (в разумных пределах) коснуться данного вопроса. Материал для этого во втором зале третьего этажа более чем изобильный.

¹ Даю цитату в нем. переводе: «Durch eine Umkehrung, eine andere Ausrichtung seiner (т. е. языческой. – В.И.) Symbolik wird das Heidentum in seinem Kern gebrandmarkt» – «Благодаря изменению, другой направленности своей символики (т. е. языческой. – В.И.) язычество было заклеено в своей сущности (др. вариант: сердцевине. – В.И.)».

Дополнение (06.07.12)

Следуя примеру Томаса Манна, написавшего «Роман одного романа», впору и мне начать «Письмо одного письма». По-сылаемый вам, дорогие собеседники, этюд был закончен мной в начале апреля. В этом же месяце я занялся его вычиткой, прерванной путешествием в мюнхенские пространства. Оно оказалось настолько занимательным, что мне показалось разумным поскорей поделиться с вами своими впечатлениями. Затем пришло время отправиться в Париж, где я сразу же поспешил в музей Моро и смог заметить многое, ускользнувшее от меня в ноябре. Занявшись снова надолго прерванной вычиткой этюда, я вольно или невольно стал включать в текст кое-что из результатов второй герменевтической процедуры. Этюд начал подозрительно смахивать на маленькую монографию. Не думаю, что у вас найдется время и терпение блуждать по мифологическим лабиринтам, поэтому хочу совсем кратко изложить главную мысль этюда, поскольку она кажется мне не бесполезной для дальнейшей дискуссии о типах символизации, если она все же будет иметь продолжение.

Мой этюд отнюдь не представляет собой род академического исследования античной мифологии, и я не стремился впихнуть в него все доступные мне сведения о Юпитере и Семеле. Мои экскурсы носят вторичный, вспомогательный характер. Цель же состоит в попытке обнаружить в самом себе – на примере рассматривания картины Моро – нити, связующие с истоками древних мифов. Поддержку таким устремлениям я нахожу у Карла Густава Юнга, писавшего, что «подобно тому, как наше тело в целом ряде рудиментарных органов хранит пережитки древнейших функций и состояний, так же и наши умы, с очевидностью переросшие эти архаические влечения, все еще несут в себе следы эволюционных стадий пройденного развития и повторяют бесконечно древние мотивы в своих фантазиях и снах». Добавлю от себя: а также и в произведениях искусства (особенно изобразительного). То, о

чем писал Юнг, стало мне ведомо еще в раннем детстве. Конечно, не на понятийном уровне, а как непосредственное – полусновидческое – переживание.

Картины Гюстава Моро повторяют «древние мотивы» не столько в силу богатой эрудиции художника, столько благодаря его расширенной памяти (анамнезиса) (в юнгианском смысле). Соответственно, они обладают силой, пробуждающей такую «память» и у созерцателя его произведений (разумеется, в разной степени). Картина «Юпитер и Семела» подтверждает истину о существовании и в наши дни «фактических “богов”», архетипов, мощно действующих в человеческом подсознании (говоря эзотерически, в астральном теле). Попытку разобраться в подобных переживаниях и представляет посылаемый вам этюд-письмо. Правда, сам не знаю, когда закончу его правку, поскольку это лето мало благоприятно для сосредоточенной работы.

С наилучшими пожеланиями В.И.

ОСЕННИЙ МОРО

В.В. Бычков (07.11.12)

Дорогие друзья,

прошу простить меня за долгое эпистолярное молчание. Есть ряд обстоятельств, несколько оправдывающих меня, но не до конца, естественно. Свое 70-летие, как вы знаете, я решил отметить мощным броском по художественным музеям, картинным галереям и памятникам высокого искусства Европы. О результатах этого броска мы фрагментарно успели поговорить с Н.Б. в нашем юбилейном диалоге длиною в год (уже почти расшифрован и скоро будет прислан заинтересованным лицам), и немного с Вл. Вл. при встрече в Берлине в конце августа. После нашей с Л.С. поездки (август–сентябрь) по Германии – Италии я совершил еще две вылазки на уик-энды в октябре и вот сейчас, в начале

ноября в Бельгию и Францию. Воспользовался тем, что итальянцы дали многократную визу на полгода. Вы знаете, что главная морока у нас в России с выездами за рубеж для простых смертных – это визы. В июне мне даже не удалось самостоятельно получить визу в Германию на конец августа – огромные очереди в консульстве для частных лиц. Пришлось брать ее через фирму и уже в итальянском консульстве. Это дороже, но итальянцы дали хорошую визу, что с лихвой скомпенсировало неприятный осадок, оставшийся после неоднократных попыток получить въездной документ у немцев. Они этим летом забаррикадировались полностью. Все было блокировано – Интернет, телефоны, только автоматы на всех языках отсылали в очередь, а в ней в июне записывали на собеседование только на сентябрь.

Ну, да, как говорится, что Бог не делает, все к лучшему.

Теперь вот в любое свободное от работы время до февраля могу летать во все концы Европы как человек первого сорта, а не третьего, за который нас, россиян, держат некоторые западные чиновники.

Главным поводом, побудившим меня к двум последним вылетам, стали письма Вл. Вл. о музее Моро. Я, как Вы знаете, неоднократно бывал в Париже, но в этот музей ни разу не зашел. Всегда застревал в крупнейших музеях и на главных выставках, да и поездки по памятникам в другие города Франции занимали немало времени. Между тем в моем старом мишленовском путеводителе по Парижу уже перед первой поездкой во Францию музей Моро был обведен красным кружочком в разряде необходимых к посещению. Тогда не удалось. Восполнить наконец этот пробел решил теперь под влиянием интереснейших монографических писем Вл. Вл. Однако подходящий билет в Париж в октябре взять не смог, но были билеты в Брюссель. Решил, что от Брюсселя доеду до Парижа на поезде – там, как вы знаете, час с небольшим на скоростном, но, уже имея билет до Брюсселя, раздумал ехать в Париж оттуда. Осознал, что и Бельгия стоит мессы – давно там

не был, а кроме того, хотелось еще посетить Брюгге и Гент. Я несколько раз останавливался на 2–3 дня в Брюсселе проездом, но как-то эти два старинных городка оказывались вне зоны моего внимания. Поэтому разделил поездку на два уик-энда. И конечно, не пожалел.

Я не буду вдаваться в подробности этих путешествий. Вы и сами все это видели неоднократно. Вл. Вл. – чаще, Н.Б. в силу указанных выше обстоятельств с визами и т. п. – реже, но и она в свое время выражала сожаление по поводу того, что я ни разу не заехал в Брюгге, посещая Брюссель, а в последний свой отпуск в этом году, тоже, возможно, инициированная письмами о. Владимира, отправилась и в Париж посмотреть музей Моро. Думаю, что она еще поделится с нами своими впечатлениями обо всем увиденном.

Я же просто пытаюсь оправдаться за свое долгое молчание. Все-таки все эти вояжи по крупнейшим музеям и выставкам Европы всегда требуют определенной подготовки и внутренней собранности, особой духовной концентрации и ориентации исключительно на эстетическое восприятие, на эстетический опыт. Особенно когда стремишься увидеть что-то новое, еще не освоенное эстетически. На этот раз такими новыми местами были Брюгге с его Мемлингом и удивительной городской архитектурой, особенно мистически таинственной в вечернем освещении туманной осенней порой, и Гент с его знаменитым алтарем братьев Ван Эйк, неплохим музеем и прекрасной старой частью города. Алтарь частично находится на реставрации в музее, но вся центральная часть его, за исключением фигур Адама и Евы, демонстрируется в соборе. А некоторые створки можно увидеть и в музее. В оригинале он производит сильное впечатление. Уже только ради него стоило ехать в Бельгию. Да и в Брюсселе неожиданно для меня обнаружилось новое – музей Магритта, созданный на основе бывшего музея современного искусства – помните, многоуровневая башня рядом с музеем старых мастеров, уходящая на пару

этажей под землю? Теперь там только музей Магритта. Занимает три уровня, остальные пока закрыты. Это и интересно, и несколько огорчает, ибо ушли куда-то в запасники многие произведения современного искусства. Кое-что перенесли в музей старых мастеров, но совсем исчез, например, Дельво. А его там было немало. В целом неожиданная поездка в Бельгию оказалась очень продуктивной в эстетическом плане.

А в Париже был в последний уик-энд. Конечно, Париж – это всегда Париж! – радость и пиршество для эстетика во многих отношениях. Успел опять посмотреть все любимые вещи в Лувре, Орсэ, Оранжери и Помпиду, но сначала, естественно, заехал в музей Моро и провел там пару часов.

Что нового в Париже по сравнению с последней поездкой, состоявшейся года четыре назад? Позитив – очередная всегда радостная и немного неожиданная встреча с любимыми вещами. Нечто огорчительное – новый, не очень удачный, на мой взгляд, подход современных кураторов Орсэ к организации экспозиций. Возможно, это временное явление, но пятый этаж там теперь просто оголен. Остались одни, и не самые лучшие, импрессионисты, да еще представленные по выставкам, на которых данные работы появлялись в свое время. Основная же часть импрессионистов пока на первом этаже на малоудачной, по-моему, выставке «Импрессионизм и мода». Постимпрессионисты теперь на втором этаже над галереей символистов и, кажется, далеко не все выставлено. Прежнее экспонирование импрессионистов и постимпрессионистов на пятом этаже по монографическим залам для каждого художника представляется мне более выигрышным в эстетическом плане. Во всяком случае, собрание выглядело как-то более ярко и рельефно, чем теперь.

В Лувре большая выставка «Поздний Рафаэль». Интересна по-своему, но все-таки этот Рафаэль уже сам по себе менее значителен в художественном плане, чем более ранний. В поздний период он написал, вероятно, с помощью своих многочис-

ленных учеников, немало очень средних работ. А вот приятным открытием была в Оранжери большая выставка Хаима Сутина. Он и так-то был всегда хорошо представлен в этом музее, но сейчас монографическая экспозиция заставила меня по-новому взглянуть на него. До сего времени его работы не производили особого впечатления – слишком безумно кричащий цвет. И здесь многие его картины отталкивают своими чересчур кровотокающими воплями души. Однако серия потрясающих пейзажей примирила меня теперь и со всем остальным его творчеством (ил. 81–83). И доставила подлинное эстетическое наслаждение. Конечно, это безумие, но насколько мощное в живописном отношении. По сравнению с ним другой безумец подобного типа – Оскар Кокошка – представляется худосочным подобием. Сутин в цветовом плане продолжает и мощно развивает, доводит до какого-то абсолютного предела напряженность цветовых отношений Ван Гога последнего года творчества. Он стал своего рода откровением этой парижской поездки. Я как-то проникся мощью его чисто живописного таланта.

Очень приятной и интересной оказалась выставка мраморных скульптур Родена в его музее. Собранные вместе, хотя и в достаточно тесном для этого помещении – пространства им там явно не хватает, – они производят значительно более сильное в эстетическом плане впечатление, чем его бронзы. Открывается какой-то новый аспект видения Родена. Как всегда, порадовал и пятый этаж Центра Помпиду. Первая половина XX века, представленная там, побуждает душу петь и ликовать почти в каждом зале.

Теперь о музее Моро – главном поводе для посещения осеннего Парижа. Он существенно дополнил мои представления о творчестве этого художника и, к сожалению, не только в позитивную сторону, хотя и это состоялось. Понятно, конечно, что в мемориальных музеях крупных живописцев не следует искать шедевров. Они, как правило, находятся в главных художествен-

ных музеях и собраниях мира, уйдя от мастера задолго до того, как он сам или его наследники/поклонники сочли его самого музейным экспонатом и задумались о создании дома-музея. Мемориальные музеи, если они удачно организованы, интересны другим – самой атмосферой, приближенной к той, в которой творил художник. И именно эта атмосфера помогает нередко более глубоко проникнуться его духом, что способствует, естественно, более адекватному пониманию творений мастера. Музей Моро в этом плане создан удачно. Творчески-бытовая атмосфера ощутима здесь очень хорошо. Скромная, но перенасыщенная вещами квартирка и огромная, просторная двухэтажная мастерская. Именно так и должен жить живописец, витающий в мифологических мирах последних трех тысячелетий, воссозданных его богатым воображением.

Хороший мемориальный музей – это окно в творческую лабораторию художника, в некоторые тайные уголки его души, которые сокрыты от посетителей официальных выставок его творчества. И знакомство с этой лабораторией не всегда способствует повышению градуса наших представлений о нем в целом как о творческой личности. Поэтому, кстати, я не люблю ходить в подобные музеи и изучать биографии крупных мастеров, копаться в их набросках и домашне-дневниковых записях. Я уже писал об этом в Триалогe. Мне вполне хватает совокупности лучших произведений художника, вершинных для его творчества, хотя у выдающихся мастеров, как правило, бывают интересны практически все их работы. Вспомним хотя бы Пикассо. К сожалению, сейчас прекрасный музей его в Париже закрыт до следующего лета на реконструкцию, но когда-то я изучил его очень внимательно, и в «Апокалипсисе» есть пост-адекватации на эту тему.

Вернусь, однако, к Моро. Мастерская, т. е. второй и третий этажи дома, переполнена его произведениями. Все стены завешаны ими сплошь. И по большей части это огромные незавершенные полотна позднего периода. Есть несколько законченных

вещей, много рисунков, эскизов, акварельных набросков. Крайне интересная кухня художника. Однако когда охватываешь все это пространство как нечто целостное, возникает грустное ощущение, что при всем неудержимом буйстве мифологической фантазии в мастерской одного из ведущих символистов очень слабо ощущается дух символизма. Есть много интересного, поучительного, занимательного, но нет сугубо символистской атмосферы. (Примечание в скобках: На удивление себе и особенно, думаю, Владимиру Владимировичу, я, явно настроенный в эту поездку по Европе на символистскую оптику, остро ощутил и пережил эту атмосферу во втором (дальнем) зале «Кувшинок» Моне в Оранже. Огромные полотна по всем стенам эллипсоидного зала охватывают тебя со всех сторон, вовлекают в свою предельно мистическую (именно так!) атмосферу, погружают в медитативно-созерцательное состояние, и ты возносишься в прекрасные надэмпирические миры).

Дух символизма, который я ощущаю в главных картинах Моро, например, из Орсе («Орфей», 1866; «Галатей», 1880 – ил. 52, 59), в большинстве находящихся в мастерской работ, к сожалению, отсутствует. Возможно, из-за их незавершенности. В наибольшей мере он ощутим здесь в двух вариантах картины «Леда» (ил. 55, 56, в уже когда-то описанном мною «Явлении» (ил. 57), в некоторых небольших акварелях, типа «Вирсавии» или «Мертвого поэта, несомого кентавром» (ил. 72, 65). И это, пожалуй, все.

Все огромные полотна, как правило незаконченные, лишены его. И не только его, но и часто просто художественности. Художественной ясности и цельности. Все они предельно нарративны, аллегоричны, перегружены композиционно множеством фигур и декорационного антуража. И это при том, что мастер прекрасно владеет рисунком, хорошо чувствует композицию, в отдельных работах и фрагментах великолепный колорист (см. чудесную по цвету пробу кисти – ил. 62), духовно одаренный человек, чуткий к мистическому опыту, контактам с

метафизической реальностью и т. д. и т. п. Однако художественно выразить свой духовный опыт ему удастся, увы, не часто. Какое-то почти маниакальное стремление к повышенной аллегорезе («Мистический цветок», 1890–98 – ил. 67), иллюзорной нарративности, повышенной декорационности и почти кичевой перегруженности гирляндами из цветов и других декоративных элементов напрочь лишают многие из его картин художественности. Во многом это относится и к его главной в этом музее, да и в позднем творчестве в целом работе (полностью завершённой!) «Юпитеру и Семеле».

Недавно мы изучали прекрасное монографическое письмо Вл. Вл. по поводу этой картины (с. 199–207 данной книги), касавшееся в основном ее сюжетно-мифологической, иконографической и эзотерической символики. Однако мое мнение, сложившее об этом полотне по репродукциям и уже кратко выраженное в одном из предшествующих писем, ни многомудрое, развернуто-эзегетическое письмо нашего друга, ни встреча с оригиналом практически не изменили, хотя я надеялся на иное. Техническое мастерство художника находится здесь, как и в его символистских работах более раннего периода, на высочайшем уровне. Есть прекрасные цветовые фрагменты. Однако суперперегруженность этого полотна аллегорическими фигурами и элементами (их прекрасно истолковал и разъяснил Вл. Вл.), каждый из которых, кстати, выполнен нередко на очень хорошем художественном уровне, не ведет к возникновению целостного художественного образа, тем более – художественного символа. И дух символизма, увы, практически не ощущается в этой итоговой работе мастера. Им, пожалуй, веет только от небольшого (по месту на поверхности картины) небесного фона за тронем Юпитера, пронизанного какими-то неземными сияниями и светящимися цветами (своего рода цветными шаровыми молниями) в духе Редона (ил. 39). Однако мистический фон этот так затеснен множеством аллегорических фигур, предметов, иллюзорно выпи-

санных декоративных элементов, что его энергетика практически не доходит до зрителя, растворяется в предельно земной мешанине вещизма, хотя и архитектурно строго, даже виртуозно (! – парадокс данной картины, да и многих других работ Моро из его мастерской) выстроенного. Композиция этой работы на редкость (хотя у Моро это не редкость) логично продумана и организована по закону легкой (микро) асимметрии внутри общего глобально-симметричного (макро) решения, предельно уравновешивающего все и вся – правое и левое, верх и низ, все диагонали. В классическом оперном театре так выстраивались обычно декорации. И этой театральностью веет от манифестарного полотна мудрого символиста. Особенно от фигуры самого Юпитера.

Если же приблизиться к картине и начать рассматривать ее детали, то нельзя не восхититься искусной проработкой многих из них. Практически всех. Классически прекрасны фигуры Семелы, огнекрылых ангелов, грустящих о ее гибели (ил. 70), двух женских фигур в синем у подножия трона (ил. 71). Нельзя не насладиться живописной проработкой многих декоративных элементов. Однако немало в картине и, мягко говоря, странных моментов, нарушающих ее целостность и существенно снижающих художественную значимость целого. Помимо всего, названного выше (перегруженность всем и т. п.), смущает и как-то отталкивает меня стереотип искусственных, одинаково витаращенных (безумных) глаз у всех (!) фронтально зрящих на меня (за меня) персонажей. Что, таким примитивным способом мудрый мастер стремился выразить всеобщий ужас перед подлинным ликом Юпитера? Тогда сам-то древний бог чему ужасается? Апокалиптизму нашего времени, который он прозревает сквозь стены мастерской Моро?

Кстати, подобные глаза мы видим у Эдипа и Сфинкса из знаменитой картины (Метрополитен-музей, Нью-Йорк), о которой уже шла речь в Триалоге (там они, правда, оба в профиль). И, что интересно, подобными глазами нас поражает и Младенец

Христос из «Сикстинской Мадонны» Рафаэля (Дрезден). Однако если у Младенца они как-то оправданы (хотя мне представляются неудачным решением) прозрением (возможно, не осознанным самим Рафаэлем) духа Пантократора уже у Младенца, то в картине Моро эти вытаращенные глаза слишком назойливы и вряд ли уместны. Возможно, он просто не умел писать глаза? Трудно в это поверить, но я практически нигде не обнаружил нормальных глаз на его картинах у фронтально данных лиц. Разве что в «Ясоне и Медее» из Орсе (ил. 54). Там, правда, не совсем фас. Между тем в этой картине зрелого периода, как и в других полотнах Моро из Орсе, дух символизма хорошо ощутим за счет удивительного пейзажа.

Лучше всего у Моро получаются лица с полузакрытыми или почти закрытыми глазами – когда собственно глазных яблок не видно. Это придает очарование и символистскую загадочность образам Леды, Вирсавии, Галатеи на его соответствующих картинах.

Интересно, что указанный инвариант вытаращенно-потусторонних глаз оказался, пожалуй, наиболее уместным лишь в картине «Явление» (у профильных лиц Саломеи и Иоанна Крестителя – ил. 57), о которой уже шла речь в одном из наших разговоров. Здесь они значимы, как выражающие некую внутреннюю дуэль между персонажами. Кстати, увлеченный этой дуэлью на репродукциях, я как-то не заметил, что нижняя половина тела Саломеи на этой картине практически не прописана до конца. На оригинале это бросается в глаза и явно не способствует усилению художественного эффекта интересного и сильного образа. Очевидно, что незаконченность в произведениях искусства незаконченности рознь. Если в эскизе к «Юпитеру и Семеле» (ил. 68) она представляется уместной и художественно значимой – этот эскиз мне нравится больше самого полотна, – то в «Явлении» она явно снижает художественное качество прекрасной в целом работы.

Переходя в музей Моро от «Явления» к «Юпитеру и Семеле», я вдруг понял, что если бы мастер не прописывал тщательно и живописно сочно *большую* часть театрализованных кулис и второстепенных персонажей в «Юпитере», а дал бы их только графией, как дворец и почти незаметные фигуры Ирода на троне и Иродиады (?) рядом с тронном за спиной Саломеи, то картина-завещание Моро только выиграла бы от этого и, возможно, наполнилась бы духом символизма, которым, повторюсь, пронизано «Явление», но его практически нет в «Юпитере».

Кстати, нижняя полоса в этой картине с пышногрудой мезетуловищной крылатой фигурой в центре (ил. 71) вообще представляется мне лишней с художественной точки зрения. Она только утяжеляет полотно, до предела усложняя его массой аллегорических фигур, большая часть которых таращится на зрителя искусственными глазами из тьмы преисподней. Не пугает этот хтонический мир, но и не притягивает к картине. И даже расшифровка его аллегорического смысла, данная и самим художником, и искусствоведами, и Вл. Вл. (простите, друг мой), ничего не прибавляет к пониманию (художественному пониманию!) духа, смысла, эстетического качества картины. Увы!

Тем не менее опыт общения с этим музеем по следам писем Вл. Вл. существенно обогатил мои представления о Моро, как бы заново открыл его мир, и не исключено, что эти мои первые импрессионы, возникшие сразу по выходе из ночного самолета и представленные для оправдания моего долгого эпистолярного молчания, будут еще существенно скорректированы последующими размышлениями над творчеством этого интересного и загадочного художника. На днях заново перечитаю письма о. Владимира о музее. Так что о Моро и других символистах еще поговорим, дорогие друзья.

На этом желаю всем доброго здоровья в эту промозглую пору и жду Ваших писем.

Ваш В.Б.

В. Бычков (фрагмент письма от 05.12.12)¹
(о художественной значимости некоторых работ Моро)

Я уже писал, что только несколько картин Моро в его парижском музее представляются мне обладающими высоким художественным качеством и при этом не только пронизаны духом символизма, но и дают возможность осмыслить один из существенных истоков искусства вообще – его *мифо-символические* корни. Вл. Вл. подробно проанализировал в основном нарративно-герменевтический аспект мифологической символики ряда работ из музея Моро. Мне бы хотелось остановиться на другом – на художественно-эстетической значимости искусства Моро.

Мысленно возвращаясь в музей Моро, останавливаюсь перед его «Прометеем» (1869 – ил. 53). Почти буквальная визуальная иллюстрация финальной части текстуально закрепленного мифа о Прометее, когда орел (в картине Моро это почему-то гриф) выклеывает печень у прикованного в горах Кавказа Прометея. Самый распространенный в искусстве сюжет из Прометеева мифа. Его иконография восходит еще к раннему греческому искусству. Однако в отличие от условности и схематизма древнегреческих изображений данной сцены здесь, у художника, прошедшего прекрасную академическую выучку XIX века, мы имеем классицистски выверенное изображение тела древнего атлета, почти реалистически написанного грифа-орла, точно намеченный поток крови из расклеванной и почти натуралистически данной печени, частично изъятый из тела Прометея.

Над его головой парит тонкий язычок пламени, за спиной не скала, но античная колонна, под босыми ногами с изящными браслетами, означающими, видимо, прикованность его к скале, на

¹ Полный текст письма за исключением этого фрагмента опубликован ниже – см. с. 277–301. О новых аспектах художественной символизации, поднятых авторами Триалога см.: Бычков В.В., Иванов В.В., Маньковская Н.Б. *Символ и символизация в художественно-эстетическом измерении* (Фрагменты новых материалов для Триалога) // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 5. М., 2012. С. 92–183).

ее уступе прямо на зрителя свешивается голова еще одного явно мертвого грифа; треть полотна перед лицом мифологического героя занимает удивительной красоты таинственный, уходящий в бесконечную даль пейзаж, лаконично данный чисто художественными живописными средствами, совершенно отличными от тех, которыми написано тело главного героя.

В этом достаточно целостном в художественном отношении полотне очень наглядно видно, как в произведении искусства, далеко не шедевре, но хорошего эстетического качества могут переплетаться и взаимодействовать разные уровни художественной символизации и нехудожественной символики, возникшей на мифологической основе. Живописец очень натурально изобразил фабульно-нарративный момент мифологической истории. Однако как художник-символист он хорошо знает, что это лишь внешняя сторона древнего мифа. Поэтому само действие расклеивания печени он дал с предельно возможным для классицистской школы живописи натурализмом (ибо внешнее должно быть иллюзорно, почти тактильно осязаемо, равно изображаемому хотя бы на визуальном уровне). При этом он, вероятно, ощущает, что вербально закрепленный в различных редакциях еще в древности миф – лишь доступный человеческому восприятию своего времени нарративный символ (символическая история) собственно мифа как кванта глубинного сакрального невербального знания. И суть его, опять же в условной вербализации, по всей видимости, сводится к вере древнего человека в божественное происхождение дара ему мудрости, всех необходимых для жизни навыков и искусств, как и самого важного средства поддержания человеческой жизнедеятельности – огня.

Является ли этот символ художественным, имеет ли отношение к художественности произведения? Очевидно, что в *принципе* нет. Это нарративно данный мифологический символ. Мы просто знаем древнее сказание о Прометее и понимаем, что за ним скрывается некое сакральное знание древнего человека, который

верил в его реальность. Мифологическое сознание ведь основывается на этой вере – вере в тождество мифологического символа с его архетипом. С тех пор прошло немало смен типов мифологического мышления человечества, и сегодня мы верим в другие мифы, возникшие, возможно, на основе той же метафизической реальности, что и миф о Прометее. А Прометей сегодня – лишь красивый, частично эстетизированный символ той реальности.

Я говорю, *в принципе*... ибо само сказание о прикованном Прометее, если оно не явлено художественно поэтом или живописцем, для нас не обладает художественностью. Это просто история, в данном случае мифологическая, которую мы можем найти в любом учебнике по античной культуре, литературе, в любой энциклопедии по мифологии, в том же всеведущем божестве XXI века – Интернете. А вот что у Моро? У него же в совокупности всех элементов картины складывается именно художественный образ древнего мифа, реализуется принцип художественной символизации на живописном уровне, включающем в себя и целый ряд нехудожественных символов. Помимо самой мифологической схемы прикованного Прометея с орлом к ним относятся и язычок пламени (чисто рациональный символ дара, принесенного Прометеем людям), и изображение мертвого грифа на переднем плане, и античная колонна за фигурой Прометея. Уже сами по себе, независимо от уровня их художественной выраженности (эстетического качества их изображения), эти символы дают пищу рациональной герменевтике. Одни из них понятны на уровне *ratio* всем знающим сказание о Прометее, другие – не очень, ибо относятся к мифологизированию самого художника-символиста, к определенному переосмыслению им древнего сюжета. Тем не менее все они *нарративны*, т. е. еще художественны для живописного произведения.

К мифологическим тенденциям самого Моро относится, на мой взгляд, изображение мертвого грифа на первом плане картины. Это тот же самый гриф, что и расклеывает печень. Но почему художник умертвил его, да еще поместил на первый план карти-

ны под ноги Прометею? Если расклевывающий печень гриф – это чистая иллюстрация сказания, то мертвый гриф уже символ, но не художественный. Перед нами известный инвариант древнего символизма, на рациональном уровне знаменующий победу героя, возвышающегося над телом поверженного им врага. Прометей, несмотря на наказание, которому подверг его Зевс, победил всемогущего бога своим подвигом – тем огоньком, что парит над головой титанида, – вопреки Зевсову запрету наделил людей божественными дарами, почти уравнил их с богами, сделал во многом независимыми от богов. Или та же руинированная античная колонна. Не рациональный ли символ, долженствующий указать нам, что изображенное событие относится к глубокой европейской древности?

Всю эту символику мы понимаем на разумно-рассудочном уровне и, изобрази подобный сюжет даже самый бездарный в художественном отношении ремесленник, мы точно так же прочли бы (дешифровали) ее, как и у Моро. В рассматриваемой же картине парижского символиста мы имеем другую ситуацию. Перед нами, конечно, не шедевр живописного искусства, но добротное художественное полотно, где вся указанная выше рациональная символика включена в целостный художественный образ картины, в целостное пространство, организованное художественными средствами. Нарративный символ наказания Прометея ярко освещен и тщательно выписан, показывая великолепное техническое мастерство художника, прекрасно умеющего изобразить обнаженную натуру и различные природные существа и предметы. А вот фон – колонна, какое-то странное синее полотно за ней, но главное – весь горно-небесный пейзаж – это прекрасно в живописном отношении написанное романтичeskо-мистическое пространство, лишенное какого-либо иллюзионизма главной сюжетной сцены первого плана. Здесь Моро проявил себя тонким живописцем, развивающим колористические достижения Делакруа (он, кстати, был учеником одного из учеников Де-

лакруза – Шассерио) в направлении их своеобразной утонченной дематериализации. Именно этот пейзажный и отчасти предметный фон играет главную роль в создании не только образно-художественной ауры всего произведения, т. е. наполняет его художественной выразительностью, собственно художественностью целого, но и создает дух символизма в этой картине.

В результате созерцания полотна эстетически настроенным глазом мы начинаем исключительно на уровне рецептивной (т. е. чисто и собственно эстетической) герменевтики проникать в ее святая святых – вероятно, приобщаться к тому неформализуемому мифическому знанию, которое когда-то и было зашифровано в символе Прометеева мифа. Мы не знаем в обыденном понимании термина «знания» (т. е. на уровне формализованного текста, оформившейся мысли) этот квант знания о метафизической реальности, но мы ощущаем, что он есть, реален и есть именно в этой картине, т. е. мы реально через картину приобщаемся к тому мифу, который был когда-то выражен древними в сказании о Прометее, а затем живописно дан Моро. В этом, на мой взгляд, и заключается подлинный художественный символизм данного полотна и его эстетическая ценность, его значение для нас.

Я убежден, что не центральная сцена, но именно пейзажный фон во многом способствовал художественной целостности и символической значимости этой работы. Примерно то же самое о художественном выражении мифа в живописи я мог бы сказать и опираясь на более ранние картины художника, хранящиеся уже за пределами его музея – «Ясон и Медея» (1865, Орсэ – ил. 54), «Орфей» (1866, Орсэ – ил. 52). Между тем одновременно с этим художественным приемом, когда первый план занимает классицистски данная сюжетная сцена мифа, а символистскую ауру и художественную законченность ей придает романтическо-мистический фон, Моро движется и по иному пути. Он постепенно отказывается от классицистского иллюзионизма первого плана, который все-таки как-то мешает собственно символистскому духу (особенно

это сказалось в работе «Эдип и сфинкс», например), существенно концентрируя на себе внимание реципиента, и начинает как бы растворять (развеществлять, дематериализовывать) центральные фигуры в фоне. Точнее – пронизывать символистским фоном главные фигуры изображения. Начался этот процесс, возможно, с живописных размышлений над мифом о Леде (1865 – ил. 56), а достиг определенного завершения в «Галатее» (1880, Орсэ – ил. 59).

Если мы вспомним многие сотни (если не тысячи) изображений «Леды и лебедя» в истории европейского искусства, начиная хотя бы с работ Микеланджело, Леонардо, Веронезе и кончая, скажем, Сальвадором Дали, то увидим, что подавляющее большинство из них (Дали, кстати, здесь высокохудожественное исключение) посвящено подчеркнуто чувственному изображению самого акта совокупления Зевса в образе лебедя с Ледой. Именно чувственно эротический момент древнего сказания привлекал к нему внимание большинства художников Возрождения и последующих времен. Между тем у Моро мы обнаруживаем совсем иную интерпретацию этого мифа. В двух картинах «Леды» из музея Моро нам явлена сцена почти бесплотной сомнамбулической Леды и нежно склоненной к ее голове фигуры грустной птички. Это совсем не тот мощный, хищный эротоманьяк лебедь, которого мы видим на картинах и рисунках Леонардо, Микеланджело и некоторых их последователей. Да и Леда на многих новоевропейских картинах, гравюрах, скульптурах выглядит жеманной эротоманкой.

Понятно, что Моро, хорошо знавший историю искусства, не один раз подолгу живший в Италии, имел перед своими глазами многие из образов Леды своих предшественников. Однако попытался дать свою, практически нетрадиционную для европейского искусства трактовку этого мифа. Что усмотрел в нем французский символист, чем привлек он его? В отличие от «Прометейя», где первый план тоже занимают фигуры человека и птицы, в «Леде» (особенно в более раннем варианте – см. ил. 55) они решены совсем в ином художественном ключе – в них нет ничего от класси-

цистского иллюзионизма. Это чисто символистское, редкое даже для самого Моро решение мифологической темы. Перед нами не физическая реальность (как в «Прометее», «Ясоне» и многих других его мифологических картинах, включая и венец его творчества «Юпитера и Семелу»), но сновидение, греза, некое призрачное очарование. Обе работы дышат духом символизма, ведут нас к какому-то мифическому знанию, но это совсем иное знание, чем то, к которому мы привыкли вроде бы по зафиксированному в текстах мифу о Леде и особенно по бесчисленным интерпретациям его в произведениях новоевропейской живописи. Здесь нет никакого намека на чувственный эротизм, скорее какая-то меланхолическая, чисто символистская тоска по утонченно-поэтическому идеалу Вечно Женственного. Содержится ли это знание в древнем мифе о Леде? Вряд ли. Перед нами мифологема новейшего эстетского сознания, культивировавшегося в рядах символистов. Леда здесь – почти бесплотная спящая красавица, а великий громовержец – скромная ластящаяся к ней белая птичка, хотя в картине 1865 года (ил. 56) за лебедем изображено сверкающее яркими золотыми лучами колесо-ниб – символ его небесной божественности. Однако оно как бы и не относится к нему непосредственно и никак не нарушает меланхолическо-сонной сентиментальной идиллии первого фигурного плана. Так же как и порхающие на заднем плане купидоны-гении, художественно данные более материальными, чем Леда и лебедь.

Более яркое развитие и углубление процесса художественной символизации и мифологизации главных персонажей картины мы находим в «Галатее» (ил. 59). Здесь nereida, как и Леда в названных работах, погружена в легкий сон или дрему. Ее прекрасное тело излучает сияние, и этим как бы несколько стираются мелкие конкретные черты тела, которым Моро уделял большое внимание в иллюзионистско-классицистских работах. Тело растворено в собственном сиянии и свободно раскинулось в полусидящей позе на фоне фантастического и тонко прорабо-

танного пейзажа, который в этой работе занимает большую часть пространства картины. Огромная голова Полифема, созерцающего объект своей любви, практически составляет часть этого пейзажа – сама оживотворенная и диковая Природа как бы любитесь уникальным чудом красоты, красоты иного уровня бытия. И пейзаж здесь уже совсем другой, чем в «Прометее». Если там развернут макрпейзаж – живописно насыщенное изображение дальних гор и бескрайних просторов неба, то в «Галатее» преобладает микропейзаж – досконально проработанное изображение ближайшего к nereide, самой представительнице Природы, пространства вроде бы подводных скал и морской растительности. Вроде бы потому, что сама nereida изображена как бы на фоне этого пейзажа, не под водой; да и в правом нижнем углу мы видим что-то вроде реалистически данного берега и кусочка водоема – иного, чем окружающий фигуру Галатеи. И проработке этого пейзажа, занимающего три четверти пространства картины, Моро уделил скрупулезнейшее внимание. Он является не менее значимым элементом картины, чем фигура самой Галатеи. Наряду с тонким колористическим решением, в котором явно ощущается изысканно переработанное наследие Делакруа, всего окружающего nereidu пространства, Моро применил здесь тончайшую графическую проработку элементов пейзажа. По общей полутемной насыщенной глубокими тонами почти абстрактной живописной картине фона прорисованы бесчисленные полуфантастические растения, напоминающие скорее не растения, а живые подводные организмы. Они обитают в особом пространстве, которое представляет собой некую среднюю между водной и земной стихию. От головы nereidy струится сияющий поток ее волос, напоминающий золотой водопад, и это еще подчеркивает некий неземной (равно и не подводный) характер среды, в которой является нам Галатея – венец Природы, ослепительный идеал Вечно Женственного. Среда же ее обитания наполнена жизнью. Помимо того, что этой жизнью дышат все фантастические растения и

она как бы концентрируется и отчасти материализуется в огненно-красной голове Полифема, она содержит в себе еще и антропоморфные существа. В ярком сиянии тела нимфы они практически не видны зрителю картины даже с расстояния в один метр, но если внимательно и с близкого расстояния вглядеться в наиболее темные части пейзажного фона, то мы обнаружим там несколько маленьких, графически идеально прочерченных женских фигурок (ил. 60), да и еще какие-то слабо проработанные существа. Все это в комплексе и придает пейзажной среде картины какую-то удивительную символично-мифологическую насыщенность, данную художественными средствами. Нереида предстает здесь неким идеальным творением мощного, я бы не побоялся сказать, хтонического предельно креативного хаоса. Того самого хаоса, о котором много писал почти в то же время Владимир Соловьев и в котором он видел сущность мировой души, имеющей своей ипостасью и Софию Премудрость Божию. Создается впечатление, что и Соловьев (а он опирался на Тютчева), и Моро, и некоторые другие символисты того времени (время было такое!) вдруг прозрели сущность некоего древнего мифа о глубинной диалектике космогонического креативного начала (хаосоморфной среды) и его (ее) антиномической производной, отрицающей свое происхождение, – идеальной Красоты, которая предстала новоевропейскому утонченному философско-художественному сознанию в образе Вечной Женственности – Софии у Соловьева и русских символистов, Галатеи в данной картине у Моро.

«Галатею» я бы назвал, пожалуй, лучшей символистской работой Моро. В ней нет никакой внехудожественной символики, кроме разве что самого символического мифа о Галатее и любви к ней безобразного пастуха-киклопа, зато исключительно художественными средствами, без обращения к какой-либо нарративной дополнительной герменевтике воплощен древний миф. Миф об органическом возникновении Красоты из «древнего хаоса родимого» (Тютчев), влюбленного в нее одной из своих ипостасей

(Полифемом), и ненавязчивом, мудром противостоянии Красоты этой любви. Картина пронизана духом символизма, но ведет эстетически чуткого реципиента дальше, к самому художественному символу как сущности художественного образа.

В этом полотне, кстати, хорошо проявляется одна из существенных сторон художественного символа – откровение и явление мифа в его глубинных основаниях. Мне кажется, это не только ощущал, но и на каком-то этапе своего творчества понял и сам Моро и попытался воплотить в картине, которую считал главной в своей жизни, своим духовным завещанием – «Юпитере и Семеле» (ил. 69). Однако, на мой взгляд, – и я кратко уже имел возможность сказать об этом – ему это не удалось. Ratio символиста вышло в этом полотне на первый план, существенно потеснив художественную интуицию, и получился интересный кроссворд для интеллектуалов, но не целостный законченный художественный образ, органично завершающийся художественным символом, возводящим нас к высотам космогонического мифического знания. В картине, повторяюсь, много прекрасно пластически и живописно данных рационально продуманных символов и аллегорий, но, по-моему, нет ни целостного художественного образа, ни духа символизма.

Я не случайно увлекся здесь живописью Моро. Понятно, что, с одной стороны, это следствие импульса, данного Вл. Вл. в его монографических статьях-письмах о музее Моро, побудивших и меня посетить недавно этот музей. С другой стороны, живопись Моро при ближайшем изучении в оригинале, его увлеченность мифологической проблематикой и собственное мифотворчество еще раз мощно напоминают нам сегодня не только о мифологических корнях искусства, но и о его мифологической природе, даже о мифической сущности художественного символа и художественной символизации. Не случайно эта тема с особой остротой была поставлена именно символистами, осознавшими символическую сущность искусства вообще.

IV. МИФО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ





В. Бычков (29.11.12 – 09.12.12)

МИФ – СИМВОЛ - ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Дорогие друзья,

мое духовно-эстетически предельно насыщенное путешествие этого года по памятникам искусства от руин Виджаянагара и интереснейших храмов Бадами, Патадакала, Айхола (Карнатака, Индия) через крупнейшие собрания произведений искусства в музеях и городах Европы до музея Моро в Париже (последний пункт) привело меня к убеждению, что, возможно, я даже и не представлял себе несколько лет назад, поднимая тему художественной символизации, насколько она окажется сложной, трудно описуемой, но предельно значимой для понимания сущностных основ искусства. И наши беседы последних двух лет не только подтвердили это, но и показали огромный спектр проблем, втянутых в эту тему.

В Индии – и не только в этом году, но и в предшествующие поездки в основном по древним индуистским и буддийским памятникам искусства, при том художественным шедеврам, – я лицом к лицу встретился с живой, пластически (в скульптуре и архитектуре) данной мифологией, т. е. органично художественно данной мифологией. Практически с истоками художественной символизации. Проследив затем в течение года ее многие этапы в музеях Европы (а там напомнили о себе и более древний и могучий исток – искусство Древнего Египта, и более близкий нам культурно-генетически – искусство Древней Греции), я уютно устроился в теплом и пустом зале третьего этажа мастерской Гюстава Моро в Париже, созерцая, условно говоря, ее последний этап – грандиозную попытку сознательного художественного мифотворчества. Сейчас я беру за скобки весь XX век, в котором мы

имеем новейший этап взлета самой разнообразной мифической деятельности и неомифологического сознания. Это тема для особого разговора и кропотливых исследований материала, еще не отошедшего на необходимую историческую дистанцию для появления более или менее основательных предпосылок адекватности его изучения.

Между тем лежащая перед нами история искусства от Древнего Египта или той же Древней Индии по символизму включительно – благодатный материал для размышлений на нашу тему. Он побуждает еще раз задуматься над сложнейшей для философии искусства проблемой глубинных взаимоотношений таких феноменов духовного бытия и сознания, как миф, символ, художественность. Практически во всей истории искусства мы сталкиваемся с их причудливыми взаимопереплетениями, взаимопронизанностью, взаимообусловленностью, и разговор о художественной символизации, что подтвердили и наши беседы последних лет, постоянно возвращается вокруг них.

В XX столетии гуманитарные науки особенно много внимания уделили мифу, мифологии, символу и существенно продвинули наше понимание этих феноменов. В меньшей мере изучен собственно эстетический аспект искусства – художественность, хотя имплицитно в эстетических и искусствоведческих исследованиях последнего столетия и о художественности немало сказано и выявлены отдельные сущностные аспекты ее проявления. Я не собираюсь, естественно, вдаваться здесь в историографию научных изысканий в этих сферах. Нам она более или менее известна, и наш собственный духовно-эстетический опыт давно вольно или невольно опирается на все предшествующие исследования и отталкивается от них, чтобы как-то продвинуться дальше или хотя бы уяснить для себя, для своего ракурса рефлексии, смысл основного понятийного поля символизации. И наш триаложный формат исследовательской деятельности позволяет свободно плыть по волнам личного моря интеллектуально-инту-

итивных открытий и озарений, которые, как показал опыт наших дискуссий и отклики на него читателей, не так уж и беспочвенны и отнюдь не бесполезны для жизни современной ноосферы.

При этом понятно, что я не собираюсь ничего изобретать, но черпаю из огромного философско-эстетического опыта (в данном случае опыта исследовательского, а не чисто созерцательного) исключительно то, что лично мне представляется сегодня адекватным рассматриваемым феноменам. Более того, пласт этого опыта близок всем нам – это прежде всего французский и русский символизм, русская духовно ориентированная философия XIX–XX веков, наиболее значимые эстетические изыскания последнего столетия. Существенно, что над всеми этими проблемами активно задумывался один из крупнейших наших аналитиков Алексей Федорович Лосев и к середине прошлого столетия уже дал основные формулировки интересующих нас здесь понятий, на которые мы с Вл. Вл. нередко опираемся в наших беседах, хотя, возможно, вкладываем в них некоторые свои собственные смыслы. Тем не менее всегда от чего-то следует оттолкнуться, на что-то опереться для толчка к свободному духовному парению в игровом семантическом пространстве.

Лосев важен для меня при рассмотрении проблемы художественной символизации еще и потому, что он не только абстрактно занимался мифологией и разработал свою авторскую диалектику мифа; не только потому, что он много внимания уделял символогии и разработал свою авторскую диалектику символа, но и особенно потому, что он занимался художественной формой, т. е. вопросами художественности, и не только разработал свою авторскую диалектику художественной формы (т. е. художественности), но и постоянно размышлял над вопросами диалектической взаимосвязи мифа, символа и художественности, что уже непосредственно связано с проблемой художественной символизации. Должен признаться, что не всё в логико-диалектической аналитике Лосева мне понятно, не вся

его аргументация представляется мне сегодня убедительной, далеко не все огромное пространство его личной мифологии, его мифического космоса вмещается в скромное пространство моего эстетически ориентированного сознания. Тем не менее главные его формулы мифа, символа и художественности послужили в свое время основой для моих эстетических изысканий, и мне хотелось бы их здесь напомнить (хотя они уже в тех или иных аспектах всплывали в наших беседах) еще раз и начать размышлять, отталкиваясь от них как от надежной и теплой еще исторической печки.

Лосевская формула мифа, которую он сам называет в «Диалектике мифа» «окончательной диалектической формулой» звучит так: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история» (в скобках напомню, что вся книга и посвящена разъяснению каждого термина этой формулы).

В «Диалектике художественной формы» он делает акцент на принадлежности мифа сознанию, т. е. трактует его как выражение эйдоса («отвлеченно-данного смысла» = «логического» в терминологии А.Ф.) в сознании: «Миф есть такая выраженность, т. е. такое тождество логического и алогического, которое является интеллигенцией; это – интеллигентная выразительность» (а интеллигенция понимается им как «соотнесенность смысла с самим собой»).

Наконец, в 70-е годы Лосев, рассматривая миф в контексте анализа художественной действительности, утверждает: «Миф не есть ни сама художественная действительность, взятая в чистом виде, ни ее отражение. Миф отождествляет идейную образность вещей с вещами как таковыми и отождествляет вполне субстанциально». «... в мифе мы находим субстанциальное (или, попросту говоря, буквальное) тождество образа вещи и самой вещи, в то время как другие структурно-семантические категории говорят только о том или другом отражении вещей в их образах».

Мы видим, что здесь даны несколько разные аспекты мифа, что Лосев на протяжении всей жизни пытался осмыслить этот труднейший феномен и найти адекватные формы его словесного выражения, данного не только абстрактно-логически, но и в контексте всех иных «структурно-семантических категорий». Поэтому, размышляя о мифе, он всегда видит и его символический аспект, и его выраженность в художественной форме. Соответственно, и остальные интересующие нас категории он рассматривает в контексте общего семантического поля, в частности, и поля эстетического, стремясь выделить сущностную особенность каждой категории, что для нас особенно важно.

В «Диалектике художественной формы» Лосев непосредственно выводит понятие символа из мифа, усматривая в нем специально выражающую сторону в мифе. «Символ есть смысловая выразительность мифа, или внешне-явленный лик мифа». Во второй половине столетия он даст развернутое определение символа в девяти пунктах на двух страницах текста, смысл которого он попытался кратко выразить в одноименной статье в «Философской энциклопедии»: «Символ – идейная, образная или идейно-образная структура, содержащая в себе указания на те или иные, отличные от нее предметы, для которых она является обобщением и неразвернутым знаком», своеобразие которого заключается в том, что символ «есть тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности», некая «едино-раздельная цельность», предполагающая множество единичностей, для которых она является неким общим пределом.

Это символ в его сущности, символ как философская категория вообще. И от художественного образа, согласно Лосеву, его отличает одно – отсутствие в нем «чисто художественной ценности», которая заключается в «автономно-созерцательном» характере художественного образа, который является «предметом самодовлеющего созерцания», носителем «автономно-созерцательной» ценности. «Художественный образ, сказали

бы мы, довлеет себе, вполне автономен и повелительно требует своего изолированного созерцания».

Думаю, что этими ссылками на мыслителя, который всю свою долгую жизнь размышлял о названных здесь сущностных аспектах духовной жизни человека, можно ограничиться, чтобы вернуться к нашей теме – художественной символизации – и хотя бы осознать, насколько она сложна для понимания. В искусстве на протяжении практически всей его истории мы встречаемся со сложнейшим переплетением и органической взаимосвязью всех трех указанных феноменов (мифа, символа, художественности) в самых разных сочетаниях и проявлениях, да еще и в комплексе со многими другими компонентами вроде социально-бытовой и исторической проблематики, всей эмоционально-чувственной сферы человека, его образа, и т. д. и т. п.

При этом понятно, что миф и символ – это более общие категории сознания, далеко выходящие за рамки не только искусства, но и эстетического опыта в целом. А художественность – исключительная принадлежность искусства, более того – его сущностная характеристика. Если мы имеем перед собой объект низкого эстетического качества или в котором вообще отсутствует художественность, то, согласно классической эстетике и философии искусства, мы и не включаем его в пространство искусства, в художественное пространство. Думаю, что здесь нет смысла напоминать, почему я в контексте разговора об искусстве употребляю как синонимы художественность и эстетическое качество. Даже из приведенного выше определения «спецификаума» художественности Лосевым, мы видим, что это и есть спецификум эстетический. Классическая эстетика в идеале (в принципе) понимает эстетический объект как объект неутилитарного самодовлеющего созерцания, результатом которого является гармонизация эстетического субъекта через посредство эстетического объекта с Универсумом, выражающаяся во внутреннем мире субъекта неопишущим духовным наслаждением. Понятно, что

в эмпирической сфере искусства или эстетического опыта этот принцип преломляется радугой бесчисленных цветов и оттенков, т. е. бесконечных форм и ступеней конкретных шагов и шажков к этому идеалу, который всегда остается сознательно или вне-сознательно (чаще) тем маяком, к которому устремляется любой эстетический опыт и любая художественная деятельность, как бы далека она в плане реализации личных намерений конкретного эстетического субъекта ни была от него.

Между тем, если мы мысленно разворачиваем перед собой всю историю искусства, то видим, что художественность вырастает, как правило, на основе внехудожественной символики и очень часто в искусстве, укорененном в мифологии или использующем ее фрагменты или мифологические символы.

Тогда закономерно возникают вопросы: А как вообще миф соотносится с искусством? Не является ли он и сам одной из полноправных форм искусства? И стоит ли вообще как-то отделять его от искусства? И есть ли принципиальное отличие в понятиях миф и мифология? Что может ответить на это современная эстетика?

Как только мы упоминаем слова «миф» или «мифология», перед нашим сознанием возникает бесконечное красочное пространство мифов всех времен и народов, истоки которого теряются где-то в почти непостижимых глубинах исторического времени. И все это пространство сразу представляется нам эстетизированным, практически мало отличающимся от форм словесного или пластического искусств, в которых мифология, как правило, и дошла до наших дней. Мы практически не знаем древних мифов, не обработанных в той или иной мере эстетическим сознанием, т. е. не превращенных в своеобразную форму искусства. Тем не менее каким-то глубинным знанием мы понимаем, что миф в своей сущности отличается от искусства, содержит нечто, выходящее за границы искусства, и это нечто и относится к сущности мифа. А известное нам собрание мифов – это уже

более или менее художественно, в общем случае просто вербально обработанный, нередко и в глубокой древности миф, точнее – уже мифология. Не столько миф в его чистом виде, сколько мифологический или художественный символ, указывающий на лежащий в его основе миф, намекающий на его сущность, но в целом хорошо сокрывающий ее.

XX век дал множество толкований и научных гипотез сущности мифа. Нет смысла углубляться в них, ибо современные исследования мифа – это часто тоже нечто, близкое к самой мифологии, но уже современной. Мне ближе суждения о мифе творческой личности, изнутри чувствующей художественную материю, имеющей дар созидать ее и поэтому, возможно, лучше чистых аналитиков понимающей различие между мифом и искусством. Я имею в виду, в частности, русского символиста Вячеслава Иванова, который, размышляя о символе и реалистическом символизме, как мы помним, пришел к необходимости поставить вопрос и о мифе, усматривая в нем не только некий сущностный исток искусства, но и возможность выхода в будущем из кризиса искусства, который уже хорошо ощущался символистами, и не только ими, естественно, в самом начале XX века.

Миф в понимании Иванова – объективная реальность, содержащая в себе истину о «более реальной реальности»; он – «результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания». И открывался миф (как сакральная реальность) соборному сознанию (= «соборной душе») в актах древнейших мистерий (Элевсинских, самофракийских и др.). Затем он становился достоянием народа, обрастал в народно-исторической памяти разными прикрасами и искажениями и в этой форме становился собственно мифом в полном смысле слова, т. е. в том смысле, в каком знаем и мы его в изложении древних писателей (Гомера, Гесиода, Овидия и др.). Истинный миф, согласно Иванову, лишен каких-либо личностных характеристик; это объективная форма хранения знания о реальности, обретенная в результате мис-

тического опыта и принимаемая на веру до тех пор, пока в акте нового прорыва к той же реальности не будет открыто о ней новое знание более высокого уровня. Тогда старый миф снимается новым, который занимает его место в религиозном сознании и в духовном опыте людей. 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. Именно поэтому вполне закономерна формула Лосева о том, что миф – это субстанциальное тождество образа вещи и самой вещи. Подлинным же мифом, так сказать прамифом, он считает, например, веру древних в то, что море само является богом. И только позже приходит мифологическая персонификация этого бога в образе Посейдона.

Таким образом, собственно миф в его сущности относится скорее к сфере прарелигиозной, чем к прахудожественной, к сфере, сказал бы Юнг, архетипической, связанной с коллективным бессознательным. И только позже на путях символической персонификации миф разворачивается в пространство чудесных историй, которые мы и понимаем сегодня под мифологией как совокупностью древних мифов, получивших вербальное или пластическое выражение. И уже эта совокупность нередко наполняется художественным значением, обретает в процессе сначала коллективной (на уровне устной традиции, фольклора, эпоса), а затем и личностной обработки художественную форму. На уровне древнего синкретического сознания миф, символ и зачатки художественности в форме художественного образа были, кажется, теснейшим образом переплетены, и сейчас нет возможности, да и большого смысла расчленять их даже в целях некоего аналитического эксперимента.

Здесь необходимо сделать терминологическое разъяснение. В дальнейшем все относящееся к мифу в его сущностной невербализованной бытийственности, в его метафизическом

бытии, я обозначаю прилагательным «мифический», а относящееся к уже вербально или пластически оформленному мифу, т. е. мифу как совокупности сказаний, чудесных историй, именно к собственно мифологии – прилагательным «мифологический».

Заслугой символистов, опиравшихся в этом плане и на Шеллинга, и на романтиков, является ощущение глубинной слитности мифа, символа и художественного образа; понимание, что историческое забвение искусством своих сакрально-мифологических, или мифо-мифологических, истоков дорого ему обходится, привело к глобальному кризису искусства, выход из которого они усматривали на путях нового возвращения к мифо-символическому сознанию. Поэтому сверхзадачу символизма Иванов видел в мифотворчестве, хорошо сознавая, что до осуществления ее еще очень далеко. И под мифотворчеством он понимал не художественную обработку древних мифов или создание новых фантастических сказок, чем, по его мнению, занимается идеалистический символизм западноевропейского образца, но «истинное мифотворчество» как «душевный подвиг самого художника», главное событие его внутреннего опыта, личное по реализации, но сверхличное по содержанию. В этом и заключалась «теургическая цель» символизма, к реализации которой стремились многие русские символисты.

В идеале на уровне художественно-теургического действия миф, согласно Вяч. Иванову, должен реализоваться в особой форме искусства будущего – в новой Мистерии, которая может возникнуть и развиваться на основе театра, покинув его пределы, выйдя за рампу и вернувшись в лоно религиозного сознания. Парадигмы Мистерии будущего как нового сакрального действия, объединяющего актеров и зрителей в качестве полноправных участников, Иванов видел прежде всего в православном богослужбном синтезе искусств. Начатки движения к Мистерии Иванов, как мы знаем, усматривал и в музыке Скрябина, по-своему стремившегося к музыкальной мифо-мистерии.

Итак, к сущности мифа следует отнести некое сакральное невербальное знание, или знание о метафизической реальности, которое объективируется в субстанциальном отождествлении вербально или пластически данного образа этой реальности или ее фрагмента с самой реальностью и закрепляется верой в то, что данный образ реальности, данное знание о реальности и есть сама реальность. Миф базируется на вере в субстанциальное отождествление, в презентность реальности в ее образе. Как только сознание (в основе своей коллективное, или соборное) получает новый квант знания о метафизической реальности, старый миф утрачивает свою актуальность и переходит в разряд символов или художественных образов. Его заменяет новый миф и новая вера. Этот процесс глубинного квантования сознания на уровне мифо-знания реальности, кажется, генетически присущ человечеству и продолжается на протяжении всей его истории вплоть до наших дней. Сегодняшний миф, основанный на вере в адекватность и непогрешимость естественнонаучного знания и в научно-технический прогресс как единственную панацею от всех бед, грозящих человечеству, уже начинает осознаваться именно как миф, время актуальности которого подходит к концу и требуется замена его каким-то иным знанием, иным мифом. Сегодня ощущается, что этим мифом становится вера в Сеть (www) как в новое Великое Другое, пришедшее на смену старому доброму Богу некоторых мировых религий. Однако это уже из сферы *посткультурной* футурологии, т. е. из сферы не моей компетенции.

Миф – это некое еще не оформленное архетипическое знание, само по себе не имеющее художественной ценности, которая может возникнуть на его основе, а может и не возникнуть. Однако миф, согласно этому пониманию, в чистом виде практически нам мало известен. За исключением, может быть, современного глобального научно-технического мифа. Да и он, как правило, достигает обыденного сознания уже в символизированной, а нередко и в художественно данной форме. Более того, сам миф

уже превращается в символ, как только приобретает хоть какое-то вербальное или пластическое оформление. В сущности же своей это действительно некое практически непостижимое состояние соборного сознания, – равно бытия-со-знания, – до всякого своего оформления. Любое оформление (или тот или иной выход в инобытие, согласно терминологии Лосева) приводит миф к символу, который согласно Вяч. Иванову (а затем и Лосеву), и есть выражение мифа вовне. Миф раскрывается в символе, составляет его смысловое содержание. Как писал Иванов, «...миф уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф».

Так что любой словесно или пластически оформленный миф – это уже символ, мифологический символ, который в самой своей форме содержит нечто, соотносящееся с сущностью символизируемого, намекающее на нее, но не равное, не тождественное ей и предоставляющее воспринимающему символ сознанию множественность толкований. Символ – семиотический полисемантический феномен сознания. Миф и символ – общезначимые для соборного сознания своего времени феномены, отличающиеся уровнем формально-смысловой данности. Миф – квант знания о метафизической реальности сам по себе, не нашедший еще никакого оформления. Символ – его первичное оформление, в котором наличествует взаимопронизанность символизируемого и символизирующего. Символ уже не миф, но он пронизан мифическим духом; миф еще не символ, но он сущностно тяготеет к выражению в символе, он сам инициирует его появление. И символ в общем случае наделен сакральностью мифа, духом мифа, энергией (на чем останавливал особое внимание Флоренский) мифа. В этом и заключается их взаимопронизанность.

При этом мы не должны забывать, что понятия мифа, символа, художественности (художественного образа) в тех смыслах, в которых мы их сегодня употребляем, – это все понятия гуманитарного сознания последних столетий (или даже одного

столетия), т. е. последнего этапа уже рефлектирующей о самой себе Культуры. Тем не менее они – именно понятия Культуры, и феномены, обозначаемые ими, суть сущностные ценностные универсалии Культуры, т. е. возникли и активно функционировали в духовно (или уже – религиозно) ориентированном пространстве сознания. Метафизическая реальность, породившая их, – это реальность Великого Другого. Здесь не должно быть недопонимания. Когда древнее сознание являет нам, например, символ Фаллоса, то в нем находит выражение миф (знание) о чем-то, что мы назвали бы сегодня производящей функцией Великого Другого, а не самого человека, от которого и был позаимствован визуальный образ этого символа и смысл его функции в материальной жизни. Современные индусы до сих пор ритуально поклоняются в храмах Шива-лингаму, ощущая за религиозным символом лингама невыразимый словами и пластическими образами миф, квант древнего знания о сверхъестественной производящей силе.

В контексте нашего, т. е. эстетически ориентированного, разговора, уместно задать вопрос: а является ли этот миф, как и миф вообще, и этот символ, как и символ вообще, художественным образом? Наделены ли они по природе своей художественностью? Ответы вроде бы напрашиваются однозначные: нет, не являются, не наделены. Однако они требуют еще размышлений и пояснений, т.к. практически вся древняя мифология, как и древняя (и не очень) мифологическая и религиозная символика, дошли до нас, как правило, в художественно данных феноменах, т. е. в произведениях искусства или художественно оформленных предметах культа. И в нашем сознании большинство древних и средневековых мифов, как и религиозных символов, тесно связаны с художественной образностью, в которой мы, как правило, если мы не специалисты по мифологии, знакомимся с ними. Более того, сам миф, когда мы употребляем этот термин на обыденном уровне, прежде всего ассоциируется с каким-то

повествованием, историей (как пишет Лосев), сказкой, вымыслом, т. е. с какой-то формой словесного искусства. И это не случайно. Само древнегреческое слово *mythos* имело уже во времена Платона именно такое значение: сказание, вымысел.

Между тем с момента возникновения новой и все еще очень молодой науки эстетики, которая специально задумалась о сущности искусства и усмотрела ее в художественности, в эстетическом качестве, стало понятно, что художественность не относится к сущности мифа и символа. Главные принципы (характеристики) художественного образа (= художественной символизации = художественной формы) не входят в систему принципов ни мифа, ни символа, взятых в чистом виде, в идеале. Прежде всего это, конечно, автономная самодовлеющая созерцательная ценность художественного образа, которая обязательно предполагает особого субъекта созерцания, именно – эстетического, ориентированного на такое созерцание, в пределе ведущее его к гармонии с Универсумом и настроенного на получение эстетического наслаждения от созерцания художественного образа. Ничего подобного не требуют от субъекта ни миф сам по себе, ни символ сам по себе. Главные их функции – специфически гносеологические. Первый является реликтом древнего сознания, представляющего собой концентрированный квант сакрального знания о метафизической реальности, которым изначально владело очень ограниченное число избранных представителей древнего сообщества (например, жрецов того или иного культа). Миф до своей выраженности в символе – это, конечно, эзотерический квант сакрального знания. Второй, т. е. символ, – носитель этого знания, а в более поздние времена – любого знания, данного в форме общности неких характерных черт символизируемого и собственно символа, отчасти и общности энергетической. В этом плане символ приближается к художественному образу, т. е. имеет некоторые неплохие предпосылки стать таким образом при соответствующей художественной обработке. Однако в

принципе сам по себе он не является объектом неутилитарного самодовлеющего созерцания, но лишь – своеобразным проводником знания. Как писал Вячеслав Иванов, символ – это некая посредствующая форма, которая не содержит нечто, но «через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, – медиум струящихся через нее богоявлений». Символ принципиально неоднозначен и неформализуем на логическом уровне. Он не дает точного знания о своем содержании, но лишь в большей или меньшей мере намекает на него. Символы не говорят, но «подмигивают» и «кивают», со ссылкой на своего кумира Ницше неоднократно повторял Андрей Белый.

Символ требует десимволизации, т. е. определенной герменевтической процедуры расшифровки на сознательно-бессознательном уровне. Самой своей формой, имеющей нечто общее с символизируемым, но, как правило, далекой от миметизма, символ инициирует работу бессознательных механизмов сознания в определенном направлении, и далее включается рაციогенная герменевтика, доводящая в каждом конкретном случае расшифровку символа, его понимание до какого-то логического предела рационально данных структур. Ничего подобного не требует художественный образ, или художественная символизация. Здесь магистральный процесс восприятия вершится в сфере бессознательной, инициированной системой художественных средств выражения данного произведения, с помощью которой и осуществляется гармонизация реципиента разных уровней актуализации вплоть до самого высшего. При этом у субъектов, склонных к аналитике, параллельно идет и процесс рационально (или осмысленно) данной герменевтики, т. е. его разум считывает и околухудожественную информацию произведения и пытается осознать, что же все-таки выражает данная система художественных средств на уровне *ratio*, для чего художник создавал это произведение, что он хотел всем этим сказать, какие конкретные чувства, переживания и т. п. он стремился передать реципиенту, какой,

выражаясь современным сленгом, мессидж содержится в этом произведении. Однако это все вторичные герменевтические процедуры – пострецептивная герменевтика, в моей терминологии, которая является маргинальной, а не магистральной в процессе эстетического восприятия искусства.

Между тем, символ как семантически очень емкая категория сознания дает нам основания говорить о художественной символизации, ибо процессы художественного выражения имеют нечто, восходящее и к собственно символическим процедурам.

Размышляя последние годы о символизации в искусстве, или о художественной символизации, я пришел к убеждению, что о ней можно говорить в нескольких смыслах. Об этом мы начали разговор с Н.Б. в нашей «Беседе длиною в год» в мае (см. с. 67–73 данной книги), а сейчас уже понятно, что далеко не все удалось тогда четко сформулировать, да это практически и невозможно. Поэтому приходится постоянно возвращаться к подобным фундаментальным вопросам философии искусства в надежде на новом витке размышлений приблизиться к их прояснению.

Первый и наиболее широкий: символизация как показатель художественности, художественной выразительности. Думаю, что именно ее имели в виду символисты конца XIX – начала XX века, когда утверждали, что все искусство символично. Речь идет о том, что искусство с помощью чисто художественных средств (например, цветовых отношений, формы, композиции, линейной графики в изобразительных искусствах) передает в миметических, изоморфных изображениях нечто, существенно превышающее этот миметизм, или изоморфизм, т. е. простую передачу видимых форм действительности. Символизирует то, что фактически вроде бы не заключено в самой визуально воспринимаемой форме изображенного предмета или события, но генерируется тем, как и в каком контексте эта форма конкретно изображена/выражена в данном произведении. Именно в этом смысле и можно говорить о символизации как о характерной осо-

бенности всего искусства, и более того – как о показателе художественности произведения искусства.

Ведь под художественностью наряду с самодовлеющей созерцательной ценностью произведения понимается и способность уникальными средствами искусства выразить нечто, другими средствами не выражаемое и самим представленным (изображаемым, в частном случае изобразительных искусств) объектом не презентуемое. А это и есть в чистом виде – символизация, т. е. передача с помощью некоего объекта знания (в широком понимании этого термина, включающем и непонятные компоненты, и эмоциональные состояния) о чем-то, чего в самом этом объекте не содержится. В данном случае, когда передача (особая коммуникация) осуществляется исключительно языком конкретного вида искусства, мы имеем художественную символизацию, т. е. художественный образ выполняет и своеобразную символическую функцию трансляции знания. Символизация в широком понимании как свидетельство художественности произведения присуща практически любому искусству достаточно высокого уровня.

Размышляя о художественности как о сущностной характеристике искусства, мы всегда должны помнить об этой ее трудно постигаемой разумом антиномичности. Художественный образ является самодовлеющей созерцательной ценностью, т. е. не отсылающей сознание реципиента никуда от себя, самодостаточной ценностью, содержащей все в себе и только в себе. Однако эта эстетическая аксиома является лишь тезисом, который обязательно предполагает такую же аксиому-антитезис: художественный образ выражает нечто, выводящее созерцающее сознание за его пределы, т. е. символизирующее нечто, вне образа имеющее бытие. Сама образная природа художественного выражения определяет соотношенность самодостаточности со специфической коммуникативностью (символизацией). Как писал в свое время А.Ф. Лосев, образ полностью содержит в себе свой

первообраз, но этот первообраз одновременно имеет бытие и вне этого образа. На этом принципе, на этой сущностной антиномии художественного образа и основывается вся художественная символизация – символизация в искусстве.

Другой уровень более узкого понимания символизации, на чем я уже останавливался в наших беседах, связан с осознанием художественного символа сущностным ядром художественного образа. Далеко не всякий художественный образ содержит в себе художественный символ, но только – произведения самого высокого эстетического качества, которые отсылают подготовленного реципиента в акте эстетического восприятия произведения за пределы и образа, и его первообраза – к мифическому знанию о метафизической реальности, имеющей бытие вне произведения искусства, т. е. к мифу или даже к самой этой реальности, что реализуется в гармонии реципиента с Универсумом и знаменуется испытываемым им неопишемым наслаждением. Этот уровень художественной символизации связан с процессом бытия художественного символа, его реальной жизнью, которая включает в себя уникальную вневременную и внепространственную феноменологическую (или даже метафизическую) средусистему: сознание художника в момент создания конкретного произведения искусства – само произведение искусства – сознание реципиента в момент эстетического восприятия данного произведения. Фактически это и есть бытие собственно художественного символа как сущности высокого искусства. А самое бытие этого бытия и может быть названо художественной символизацией в узком смысле слова.

Художественная символизация в широком смысле – это родовая особенность любого высокого искусства, а художественный символ – принадлежность только достаточно ограниченного числа выдающихся произведений, практически – шедевров.

Есть и еще более узкий аспект художественной символизации. Я имею в виду специфическую символизацию в про-

изведениях художников-символистов. Эту символизацию я предположил в свое время обозначить как «дух символизма». Она присуща наиболее характерным и значительным произведениям (не всем!) самих символистов и некоторых мастеров, близких им по духу. Она трудно описуема, как и все в сфере собственно художественности, но смысл ее условно можно выразить следующим образом. Символисты, создавая художественные образы, не восходящие до художественного символа, явили (в момент восприятия конкретной работы эстетически развитым реципиентом) исключительно средствами живописи и графики на основе самых разных в сюжетном отношении тем кванты метафизической реальности. Важно отметить, что они выражены в подавляющем большинстве работ символистов на изоморфном уровне. И своеобразие чисто символистской презентации метафизической реальности заключается в том, что произведения символистов оказываются самодостаточными для этого. Реципиент не восходит с их помощью к собственно художественному символу, но в самом произведении обретает тот духовный архетип, который оно выражает и созидает, одновременно. Этому способствует совершенно особый метод художественного выражения, или особая оптика, с которой символисты смотрят на явления, представляющиеся им непостижимыми, таинственными, сверхчувственными. К ним в первую очередь относится вся божественная и духовно-мифологическая сферы, природа не в ее самоценности, но в символическом ракурсе, и по своему понятий, предельно романтизированный образ женщины (символистское Вечно Женственное). Художественным языкам символистов присуща особая пластическая грация, лаконизм деталей и изобразительных элементов, обобщенная красота линии и силуэта, внутренний созерцательный покой часто по-античному прекрасных фигур; особая недосказанность, затуманенность, мистический полумрак пространства, сумеречность и т. п. Все это и способствует возникновению духа символизма в их искусстве. Очевидно, что слова бессильны

адекватно выразить не только его, но даже совокупность художественных средств, с помощью которых он создается, однако эстетически чуткое сознание хорошо улавливает его.

Интересно отметить, что художники-символисты, практически не создав выдающихся шедевров в искусстве, пожалуй, впервые в истории культуры и в своих теоретических исследованиях, и своей художественной практикой поставили проблему теснейшей взаимосвязи в искусстве мифа, символа и принципов их художественного выражения. Более того, они, каждый в силу своего понимания проблемы и своих художественных способностей, стремились дать ее решение в своем искусстве. Понятно, что все эти важнейшие принципы бытия искусства каждый из символистов понимал по-своему, тем не менее, в главных и типично символистских своих произведениях многие из них показали интересные художественные результаты, которые представляют существенный материал современному исследователю проблемы глубинной взаимосвязи мифа, символа и художественности в искусстве.

Обо всем этом я размышлял в музее-мастерской Моро в Париже, изучая наиболее интересные, с моей точки зрения, работы, экспонирующиеся там, и вспоминая основное пространство символистского искусства, представленное и в самом Париже, и в некоторых других музеях Европы, которые я имел возможность внимательно изучить в последние годы.

<...>¹

Я не случайно увлекся здесь живописью Моро. Понятно, что, с одной стороны, это следствие импульса, данного Вл. Вл. в его монографических статьях-письмах о музее Моро, побудивших и меня посетить недавно этот музей. С другой стороны, живопись Моро при ближайшем изучении в оригинале, его увлеченность

¹ Дальше в этом письме следовал материал с анализом некоторых картин из музея Моро, которые в данном издании тематически оказалось удобнее разместить в Разделе III (см. с. 265–274).

мифологической проблематикой и собственное мифотворчество еще раз мощно напоминают нам сегодня не только о мифологических корнях искусства, но и о его мифологической природе, даже о мифической сущности художественного символа и художественной символизации. Не случайно эта тема с особой остротой была поставлена именно символистами, осознавшими символическую сущность искусства вообще. Между тем, искусство со времен итальянского Возрождения очень часто, как мы знаем, обращалось к сюжетам античных мифов. Однако мастеров Ренессанса и их последователей в классицистско-академических направлениях искусства в первую очередь интересовали сюжетная сторона мифологии и возможность изображения прекрасного (идеального) обнаженного человеческого тела, а не глубинная сущность мифа как такового.

Символисты же усмотрели в античных мифологических сказаниях нечто большее. Это, кстати, узрели уже многие позднеантичные мыслители, в том числе и неоплатоники первых веков нашей эры, но христианская мифология, пришедшая на смену античной, надолго отодвинула ее сюжеты на края культурной ойкумены. Новое обращение к ней уже внутри христианской культуры высветило какие-то иные глубины античных мифов, а в период кризиса христианской религиозности во второй половине XIX – начале XX века античная мифология выдвинулась на некоторое время в интеллектуальной среде на первый план в качестве своеобразного костыля духовности. Ненадолго, естественно. Новейшая научно-техническая мифология XX века отправила и Античность, и христианство в архив культуры, в ее музейные пространства. Однако здесь речь не об этом.

Во времена начавшегося глобального кризиса Культуры, существенно заявившего о себе уже к концу XIX века, когда и активизировались поиски новых парадигм на всех уровнях культуры – духовных, философских, художественных, – вся Культура прошлого предстала духовно ищущему сознанию в относитель-

но целостном виде как единый фундамент, на котором вроде бы настало время строить нечто новое. Символистам, эзотерикам, теософам, антропософам, многим неохристианским мыслителям и тем более философам рубежа столетий вся духовная культура прошлого от Древнего Египта, Древней Индии, библейского Востока, классической Греции до христианства и ряда философских учений и новейших научных открытий Нового времени представлялась единым, исторически развивающимся духовным пространством. Не случайно тот же Моро, как и многие другие художники и писатели его времени, в одинаковой мере активно работал как с античной, так и с христианской сюжетикой, символикой, мифологией, стремясь открыть в них нечто, существенно актуальное для современности.

Отсюда и новый взлет сознательного мифотворчества в культуре, литературе, искусстве второй половины XIX – первой половины XX века.

Поэт – издалека заводит речь.

Поэта – далеко заводит речь.

М. Цветаева

В том числе и в те метафизические глубины, где «древний хаос шевелится» – к истокам мифического знания, к самому Мифу, ибо стезя поэта – «гривастая кривая, не предугадана календарем». Символисты сознательно стремились к этому. Изучая их многообразное наследие, мы видим, что далеко не всегда им это удавалось, но они чутко уловили веяние времени: искусство и культура, погрязшие в обыденном, профанном, прагматическом, обречены. Многие художники и мыслители рубежа тех столетий были убеждены в более высоком назначении искусства (вспомним теургию в понимании русских символистов), стремились осмыслить это назначение и по мере сил своих повернуть художественное творчество, хотя бы свое собственное, в это издревле

обретенное искусством, но затем утраченное русло, «ибо путь комет – поэтов путь».

И естественно, не только символисты. Наиболее осознанно это стремление мы видим в мощной художественной линии XIX – XX веков: романтизм – символизм – сюрреализм. Более того, многие другие направления искусства и отдельные художники последнего этапа Культуры активно стремились к художественному возвращению на новом витке истории к духовно наполненным корням искусства, которые достаточно условно можно обозначить сегодня (ибо эта терминология сознательно-внесознательно постоянно клубилась в эстетическом сознании – бессознательном по Юнгу – эпохи), как мифическо-архетипическое знание, невыговариваемое знание метафизической реальности.

У большинства крупнейших мастеров искусства конца XIX – первой половины XX века мы ощущаем эти поиски, а иногда и встречаемся с их сильным художественным воплощением. У нас это Блок, Белый, Хлебников, Цветаева, Пастернак, Мандельштам, Врубель, Рерих, Нестеров, Кандинский, Шагал, Скрыбин, на Западе ряд будет еще более длинным. Вспомним хотя бы Ибсена, Гамсуна, Метерлинка, Кафку, Пруста, Томаса Манна, Гессе, Гарсиа Маркеса, тех же Моро, Шаванна, Гогена, Пикассо, Дали, Клее, Миро и т. д.

Иногда даже в каком-то вроде бы незначительном лирическом стихе мы чувствуем дыхание древнего мифа.

Я кончился, а ты жива,
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею далью беспредельной,...

Уже в этом вроде бы очень простом поэтическом образе Пастернака мы слышим, прозреваем нечто глубинное – то, что

и видит поэзия и любое подлинное искусство во всякой вещи, в каждом фрагменте внешнего мира и человеческих чувств и переживаний. То, что стоит глубоко за ними, выражается в них, питает их своей глубинной мифической мощью. Что уж там говорить, например, о поэмах Горы или Конца Цветаевой? Не мощная ли художественная символизация, уходящая в мифические (где – душа мира) глубины бытия? И примеров таких можно привести множество. Культура, ощущая глобальность своего кризиса талантом лучших своих представителей, вывела на поверхность в новом обличье древнее мифическое знание, надеясь быть еще услышанной, понятой и принятой, а не отвергнутой человечеством.

Конечно, сегодня, когда перед нами раскрыта практически вся почти беспредельная картина исторического бытия искусства и человеческого сознания, мы знаем, что эстетический опыт, особенно обострившийся с последней трети XIX века в кругах эстетически одаренной интеллигенции, обладает огромной палитрой цветов, форм, оттенков и уровней своей реализации. И проникновение в мифические или архетипические глубины бытия и сознания – принадлежность далеко не каждого эстетического акта и далеко не каждого художественного деяния. Большая часть произведений искусства ни в Античности, ни в Средние века, ни в итальянском Возрождении или нидерландском искусстве его золотого века, ни у тех же символистов не достигали выхода в мифические пространства. Более того, далеко не все шедевры мирового искусства, т. е. имеющие потенцию вывести чуткого реципиента на уровень художественного символа, мы можем безусловно отнести к мифогенным произведениям. Тем не менее какая-то глубинная духовная интуиция, основанная на изучении философско-эстетического наследия крупнейших мыслителей прошлого и некоторых почти наших современников (того же Хайдеггера с его «явлением истины» в произведении искусства) подсказывает мне, что в принципе тема мифа как глубинной

основы искусства отнюдь не беспочвенна. И те немногие примеры анализа произведений искусства, которые я имел возможность здесь дать (а поле их почти безгранично), представляются мне достаточно убедительными.

09.12.12 (незапланированное отступление)

Вчера пришло огромное письмо от Вл. Вл., датированное 05.10–10.11.12, начало которого приятно удивило меня. В который уже раз мы движемся параллельными курсами! Оно, начатое раньше моего, но присланное только вчера, с первых же страниц тоже поднимает тему мифа как глубинной основы культуры и искусства.

(При подготовке фрагментарных материалов из 2-го тома Триалога, который именно сейчас и вершится в умах и компьютерах его авторов, для этой публикации я вынужден привести здесь только те фрагменты из огромного письма о. Владимира (1,7 а.л.!), с которыми солидарен или в какой-то мере полемизирую. Надеюсь, что полностью вся переписка будет когда-то опубликована в составе 2-го тома. – В.Б.)

Фрагменты из письма Вл. Вл.:

В. Иванов (05.10 – 10.11.12)

(Получено 08.12.12)

Дорогие друзья,

хочу поделиться с вами кое-какими раздумьями, вызванными выставкой в музее Гюстава Моро, кратко упомянутой в моем прошлом письме. Они, в свою очередь, покоятся на двух предпосылках более общего характера, которые могли бы стать предметом нашего обсуждения независимо от проблем, возникающих при герменевтических процедурах в музее парижского отшельника. Обе предпосылки связаны с попыткой осмыслить

значение мифа для становления эстетического сознания в духе метафизического синтетизма. Их прояснение окрашено у меня знакомством с возникшим на основании эмпирических наблюдений многоэтажным учением Юнга об архетипах, благодаря которому я могу более уверенно опираться на данные собственного (экзистенциально музейного) опыта. Приступая к данному письму, я еще не до конца представляю, отдам ли предпочтение более академическому стилю изложения или, пустившись во все тяжкие, игре анамнетических образов...

Первая предпосылка.

Миф не является порождением субъективной человеческой фантазии. В той форме, в которой он предстает сознанию, миф представляет собой проекцию духовных архетипов. Юнг говорит о коллективном бессознательном как месте пребывания таких архетипов. Я предпочел бы, следуя Платону, считать таким «местом» (разумеется, не в пространственном смысле) реальный духовный мир, существа которого обладают неизмеримо более высокой степенью сознания, чем человек.

Были эпохи, когда художники участвовали в самом мифологическом процессе. Их произведения являлись непосредственным выражением мифа. Создатель «Теогонии» Гесиод еще вполне чувствовал свою инспиративную связь с духовным миром. От Муз – «искусных дочерей Зевса» – он получил дар «Божественных песен», чтоб «воспевал я в тех песнях, что было и что еще будет. – Племя блаженных богов величать мне они приказали». Платон считал также, что боговдохновенными поэтов делают Музы. «В неких садах и рощах Муз собирают они из медоточивых источников и приносят нам те песни, как пчелы»¹ («Ион»).

¹ Согласно неоплатонику Порфирию, пчелы – символ душ, «которые хотят жить на земле праведно, чтобы вернуться к бессмертным богам» (А.А.Тахо-Годи). «Жрицы и жрецы Артемиды Эфесской... носили название царей пчел... В Дельфах у Аполлона жрецы – тоже "пчелы"». Этим указывается на мистериальное понимание единства сакральной и художественной практик. И жрец, и художник – посредники между людьми и миром богов.

В более поздние периоды миф стал восприниматься как только внешне хранимое предание или даже как простая поэтическая выдумка без прямого отношения к реальностям внутренней жизни. Тем не менее в глубинах человеческой души – и по сей день – сохраняется связь с духовным источником мифологии. Если такая связь окончательно прерывается, то это приводит к психическим кризисам и в конечном итоге к смерти души (нередко при сохранении здоровья телесной оболочки). В то же время существуют художники, в сознании которых пробуждаются имажинативные проекции мифа. При этом в качестве инспирирующего начала могут использоваться либо уже известные из истории мифы, либо спонтанно возникающие в сознании без прямой связи с историческими источниками.

Вторая предпосылка.

Пра-Миф (архетип) обладает вневременной природой. Его проекции наблюдаются в различных историко-культурных контекстах (средах). Возможен и чисто индивидуальный, одинокий путь, ведущий художника непосредственно к источнику мифологических процессов. Однако более плодотворен путь, на котором человек устанавливает для себя экзистенциально значимую связь с каким-то определенным периодом, еще обладавшим мифологией как культуuroобразующим фактором. Современная наука, книжный рынок, музеи предоставляют неограниченные возможности для ознакомления с историческим, археологическим и художественным наследием самых разнообразных культур такого типа.

«Мы действительно осязаем что-то новое, – писал Андрей Белый, – но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого – новизна так называемого символизма». В наше время информация о «старом» не только обильна, но и лавинно-потопна, однако в отличие от ситуации начала прошлого века, «сверхобилие старого», заваливая сознание историческим материалом, не питает конкретно современные художественные практики, ли-

шая реципиентов успокоительного чувства укорененности в мифологической традиции, которым еще обладали классически образованные европейцы в первой половине XIX столетия. Теперь эта связь утрачена. Безвозвратно? Начинается плавание «без руля и ветрил» в необозримом океане, на бурной поверхности которого плавают хаотические остатки древних культур?

Предполагая возможность самых противоречивых ответов на это вопрошание, в свою очередь хочу выдвинуть тезис о необходимости поддержания экзистенциальной связи с наследием античной культуры как неперемennого условия сохранения нашей европейской идентичности. Юнг полагал, что осознание этой – на сегодняшний день – забытой укорененности нашей культуры в Античности, является залогом восстановления психического равновесия европейского сознания, основательно нарушенного в результате ряда негативных процессов начиная с XV века. «Проникая через заблокированные подземные проходы нашего собственного психического, овладеваем мы живым смыслом античной культуры, и этим именно способом мы только и обретаем ту прочную точку вне нашей собственной культуры, с которой лишь и становится возможным объективное понимание ее течений». В качестве примера того, как можно заново обрести доступ к античным мифам, Юнг приводит эдипов комплекс, как одно из фундаментальных открытий Фрейда. Тогда мы «видим с изумлением, что Эдип все еще для нас вполне живой образ». Делая еще один шаг в этом направлении, мы, благодаря ожившему мифу, начинаем осознавать «тождественность элементарных человеческих конфликтов, которые находятся по ту сторону времени и места».

< ... >

(Далее в письме идет сложная и длинная реконструкция генеалогии Елены Троянской с экскурсами в разные стороны духовного пространства, и в конце Вл. Вл. заводит речь о Леде, по одной из мифологических версий матери Елены, и о картинах известных ренессансных мастеров, изображающих Леду с ее тремя

детьми, вылупившимися из яйца, среди которых Вл. Вл. усматривает и Елену и продолжает, обращаясь к картине Моро. –В.Б.)

Теперь я скажу о том, каких младенцев мы видим на картине Гюстава Моро. Она писалась почти целое десятилетие: с 1865 по 1875 год, и все же осталась незаконченной, что, замечу, нисколько не повредило ее художественным достоинствам. Как и в ряде подобных случаев, незаконченность благоприятней действует на современную оптику (слово «современная» применяю условно). Картина принадлежит к числу наиболее совершенных работ Гюстава Моро. Собственно говоря, для ее герменевтической экспликации я и нагромоздил кучу искусствоведческого материала, но теперь поведу речь только об одной детали композиции, непосредственно связанной с рождением Елены Прекрасной. Так вот, в отличие от вышеупомянутых ренессансных картин, изображение Елены отсутствует. Моро вообще отступил от, несомненно, хорошо ему известной иконографической традиции. На картине дан образ трех младенцев. Не сохранись ее истолкование, сделанное самим художником, не представляло бы большого труда отождествить их с детьми Леды, однако дело обстоит совсем не просто. Слева мы видим двух парящих в воздухе младенцев. У одного в руках корона, у другого – молния (!). Согласно Моро, «два несущих диадему и молнию *гения* (курсив мой. – В.И.), живые кариатиды, возлагают на Леду эмблемы власти». О Касторе и Полидевке – ни слова. Примечательным образом Пьер-Луи Матьё усматривает здесь некую аналогию с картиной ван Эйка (Rolin-Madonna. Paris, Louvre), на которой ангел венчает короной Деву Марию. Матьё считает эту параллель далеко не случайной и во многом проясняющей мифологическо-мистический замысел Моро.

Имеется еще одно изображение крылатого младенца, взлетающего в небеса. У меня напрашивается аналогия с другим подобным младенцем, вылетающим из кровоточащей раны Семелы. Она (аналогия) представляется мне вполне закономерной, поскольку существует несомненная связь между двумя картина-

ми в той степени, в которой они являются проекциями сходного архетипа, в различных модификациях представляющих соотношение и связь между божественным и человеческим элементом.

Для Моро, по его собственному свидетельству, третий младенец является образом «победоносной, триумфирующей Любви, которая с распростертыми руками... летит, чтобы завоевать мир». Напомню, что на картине «Юпитер и Семела» крылатый младенец, согласно Моро, также является образом любви (эроса), однако не воспаряющей в небеса, а, напротив, низвергающейся в бездну. Впрочем, ничто не мешает этого младенца отождествить с новорожденным Дионисом, нисходящим в Аид, равно и летящее в мир «с распростертыми руками» крылатое дитя с Еленой Прекрасной, также несущей в мир любовь. Если бы не имеющаяся письменно зафиксированная экспликация картины самим Моро, то и двух остальных младенцев – в духе ренессансной иконографии – ничто не мешало бы считать Диоскурами.

(Далее продолжается письмо *В. Бычкова*).

После первых, очень созвучных мне и тому, о чем я здесь размышляю, страниц наш батюшка уходит совсем в иную от моего хода мыслей сторону. Он разворачивает свое личное понимание генеалогии мифа о троянской Елене, которую, сам того явно не подозревая, выстраивает в постмодернистской интерпретации – т. е. из Берлина в Париж летит через Токио. Замысловатым лабиринтным путем собственной, не лишенной изящества интерпретации гностических и апокрифических христианских мифологических сказаний, вернее, фрагментов этих сказаний он выстраивает остроумную линию образных инкарнаций Елены от первохристианских святых блудниц Марии Магдалины и Марии Египетской до всех героинь Достоевского, Незнакомки Блока и Софии Премудрости Божией Соловьева. Поражаюсь безбрежности герменевтической фантазии нашего друга. Здесь он поч-

ти приближается к герменевтике знаменитого Филона Александрийского и, пожалуй, даже превосходит его.

И опять удивительное совпадение. Лабиринтное сознание нашего Герменевта приходит в конце концов к той же картине «Леда» Моро, но его в ней интересует совсем иное, чем меня (см. с. 305–306), – вовсе не эстетическое качество, хотя он тоже указывает на ее высокий уровень. Не сама действительно, как я уже показал, великолепно и высоко художественно выполненная центральная сцена Леды и Лебеда, но купидончики с крылышками в верхней части картины, несколько оживляющие ее затемненную часть (ил. 56). Фоновые, маргинальные фигурки. Именно они привлекают внимание нашего последовательного постмодернистского герменевта (постмодернистская методология пренебрегает ведь магистралями, но ищет значимые и знаковые символы в маргинальных, периферийных деталях любого текста и явления, в оговорках и описках, в зачеркнутом автором черновике, а не в выведенном им на свет и т. д.). Вопреки даже разъяснениям самого художника, которые добросовестно, но с некоторым сожалением, ибо они нарушают ход его герменевтики, приводит Вл. Вл. о том, что эти фигурки купидончиков и есть ангелочки, или «гении» (духи), несущие некие небесные знаки (или дары) приобщения Леды самим Зевсом к небесному миру, нашему Герменевту очень хочется видеть в них детей Леды, чтобы аж до Моро провести линию неохудожественной мифо-генеалогии Елены. На каком основании?

Чисто художественное решение этой картины, оригинальное художественно-символическое прочтение мифа Леды Моро, о чем я и пытался сказать в одном из своих писем, никак уж не предполагая, что и наш друг обратит на эту картину свое внимание, хотя я когда-то указал на нее как на одну из лучших в художественном плане в этом музее... Так вот, чисто художественное решение этой картины не только не дает никакого повода считать порхающих купидончиков детьми Леды, но оно даже никак

и ничем не напоминает о набившем оскомину чувственно-эротическом эпизоде из мифа о Леде, на все лады смаковавшемся большинством новоевропейских художников. Уж если хотите буквального герменевтического смысла этого образа, то у Моро нам явлено преклонение божества в образе Лебеда перед Красотой и Чистотой Вечно Женственного. Коронование Вечно Женственного (не блудливого и одержимого похотью, как почему-то казалось некоторым новоевропейцам, но целомудренно чистого и прекрасного в духе романтиков, прерафаэлитов и символистов). И это, по-моему, совсем иное прочтение древнего мифа о Леде, новая интерпретация, усматривающая в старом мифе (невыговариваемом архетипе сказания о Леде) новый квант знания. И прочтение именно художественное, т. е. на путях эстетической выразительности, художественной образности чисто живописными средствами.

Поэтому, когда наш друг на протяжении всего своего лабиринтного движения по фрагментам древних текстов как заклинание повторяет, что все его рассуждения «проходят в плоскости эстетической и не затрагивают (или только косвенно) религиозные, церковно-исторические и богословские аспекты данной проблемы», мне становится грустно и жалко тех, кто действительно поверит ему в этом заклинании. Увы-увы, друг мой, мне представляется, что вся герменевтика этого письма, как и ряда других, по-своему интересных и для эстетического анализа Ваших писем с мифологической генеалогией, лежит во внеэстетической плоскости. Я бы назвал эту плоскость гностико-эзотерической мифогенной герменевтикой. Вы... (я вдруг заметил, что хотел только зафиксировать параллельность наших ходов мысли, практически совпавших во времени, но вдруг перешел на полномасштабную дискуссию с автором письма – вот как мощно эта тема задевает нас. Удивительно! Все-таки воздержусь от скоротечных выводов, оставляю ответ о. Владимиру до специального письма, а здесь следует продолжить свой текст, а то он уже и так перерастает все

мыслимые рамки эпистолы. Только закончу начатую мысль) ... друг мой, работаете исключительно в плоскости построения нового сказания на основе мифа о Елене, опираясь на свою интуицию, плетущую изящную ткань из фрагментов древних сказаний и мифологических текстов. Однако, во-первых, никто и нигде не показал еще, что эти фрагменты имеют какую-либо художественную ценность, и, во-вторых, что сплетенная Вами ткань сама есть собственно художественное произведение. Более того, обращаясь даже к высокохудожественным творениям изобразительного искусства, Вы интересуетесь в них не их сущностью – художественным образом, данным средствами художественного выражения, но исключительно нарративной, сюжетно-тематической частью произведения. А это все не имеет прямого отношения к эстетической плоскости, хотя и может иметь, если служит толчком для собственно художественных решений. В Леде Моро не второстепенные фоновые фигурки купидончиков, а чисто художественное решение центральной сцены Леды и Лебеда имеет отношение к эстетической плоскости, как и в аналогичных картинах Леонардо и его копиистов (см. хотя бы работу Чезаре да Сесто). Не младенцы, копошащиеся у ног главных персонажей, а они сами, их художественное решение. И об этом надо говорить в нашем кругу?..

Ваш миф о Елене, друг мой, очень интересен и самобытен, но пока он находится не в эстетической плоскости, хотя никто и не требует здесь от каждого из нас все время находиться в этой плоскости. Просто я бы осторожнее употреблял термин «эстетическое». Далеко не все в искусстве имеет к нему отношение.

Я уже было совсем собрался завершить это затянувшееся письмо и, отправив его вам, дорогие собеседники, ждать Вашей реакции и размышлять самому над поставленной темой, но письмо о. Владимира с новым мифом о Елене вернуло меня к проблеме, которую я только обозначил выше, а теперь хотел бы ее слегка конкретизировать. О новой именно художественной

мифологии прошлого столетия. Уж если вспоминать миф о Елене Прекрасной и его художественных воплощениях, то я вернулся бы к творчеству вскользь упомянутой выше Марины Цветаевой, которое, как вы знаете, я полюбил с юности, с первой (в советской печати) книжечки ее начала 60-х и до сих пор регулярно обращаюсь к ее поэзии как к источнику высокой современной художественности.

Тексты нашего друга-мифотворца Вл. Вл. сильны тем, что они активно будят дремлющую мысль, своей оригинальностью дают толчок к собственным герменевтическим размышлениям. Так и с мифом о Елене. Что Моро? У него мы знаем несколько незавершенных и достаточно невыразительных в художественном отношении образов Елены. Если уж и вспоминать этот миф по существу сегодня, то я бы осмелился утверждать, что его глубинную суть, современное ощущение этого мифа во всей доступной на сегодня полноте художественно воплотила, пожалуй, Цветаева всем своим поэтическим творчеством (лучшей, наиболее талантливой его частью) и отчасти даже и жизнью.

Что такое миф о Елене в своей глубинной сущности? Это древнее знание о могучей силе Красоты и Любви, воплотившихся в образе идеально прекрасной женщины. И конечно, Елена – это воплощенная Афродита (не случайно она – дар Афродиты Парису), а у Боттичелли – его Венеры и его Мадонны. У Цветаевой же – это любовь и страсть, всепоглощающая, всежигаящая, всеозаряющая.

Та гора была – миры!

Боги мстят своим подобиям.

Оставим, однако, эту тему для следующих писем.

На этом закончу все-таки и пожелаю всем творческого и радостного поиска в глубинах Культуры.

Ваш В.Б.

МИФ В СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

Н. Маньковская (25.12.12–10.01.13)

Скажи всю правду – но скажи

Уклончиво – окрест –

Эмили Дикинсон

Миф, символ, художественность... При обсуждении их сущности и соотношения нельзя не коснуться специфики современных интерпретаций древних мифов в искусстве, а также попыток создания новой мифологии. Ведь художественная жизнь наших дней дает немало примеров обращения к мифологическому сознанию в поисках фундаментальных для культуры ценностей.

Один из примеров тому – поиски нового художественного синкретизма в творчестве Саши Вальц. Знаменитая немецкая хореограф и танцовщица, во многом наследующая стилистику экспрессионистского танца легендарной Пины Бауш, но принадлежащая уже к следующему за ней поколению, Вальц делает еще один, и существенный, инновационный шаг в исследовании выразительного пластического потенциала человеческого тела, стремится к синтезу танцевального, музыкального, певческого искусства в постнеклассическом художественно-эстетическом контексте. Ее труппа, уже не в первый раз гастролирующая в Москве, на этот раз выступила в рамках фестиваля NET. О NET-фестивальном танцевальном спектакле речь впереди, а сейчас, в русле нашего разговора о мифическом и мифологическом, я хотела бы поделиться тем впечатлением, которое произвела на меня хореографическая опера «Дидона и Эней», поставленная Вальц в 2005 году на музыку Генри Пёрселла (DVD с ее видеозаписью продавался в театральном фойе) (ил. 88).

К мифу об Элиссе (что означает «киприотка» – она сделала остановку на Кипре), бежавшей после смерти мужа Сихея

в Ливию, основавшей Карфаген (знаменитая «задача Дидоны»: договорившись с местным царем, купить столько земли, сколько может покрыть воловья шкура, она изрезала шкуру на ремешки и обняла ею огромное пространство) и прозванной местными жителями Дидоной из-за проделанного ею долгого пути (ее имя переводится также как «блуждающая»), на протяжении веков обращались многие поэты, художники, драматурги, композиторы. Назовем хотя бы литературные версии Невия, Овидия, Вергилия, Данте, Марло, Жоделя, де Сюдери, Княжнина, картины Гверчино, Рени, Себастьяна, Рубенса, Тьеполо, Рейнольдса, Тёрнера, оперы Кавалли, Демаре, Скарлатти, Галуппи, Йомелли, Сарти, Пуччини, Берлиоза. Трагическая история любви прекрасной феникийки к сыну Венеры, смелому мореплавателю троянцу Энею, стала символом невозможности жить без утраченной любви: подчиняясь воле Юпитера, Эней, чье чувство долга оказалось сильнее страсти, тайно покинул Дидону и отплыл к берегам Италии, где, согласно предсказанию, троянцы должны были обрести новую родину (потомками Энея стали Ромул и Рем, основавшие Рим – столицу империи, впоследствии разрушившей Карфаген – детище Дидоны); не в силах перенести потерю, царица вонзила себе в сердце забытый любимым меч и бросилась в пламя жертвенного костра.

Вот как описывает этот финал Вергилий (его «Энеида» была настолько популярна, что жители Помпей украшали цитатами из нее свои дома):

Как ты надеяться мог, нечестивый, свое вероломство
Скрыть от нас и отплыть от нашей земли незаметно?
Что ж, ни любовь, ни пожатие рук, что союз наш скрепило,
Ни жестокая смерть, что Дидону ждет, – не удержат здесь тебя?
(...)
Втайне сложи ты костер во дворе под небом открытым,
Мужа оружие, что он повесил в нашем чертоге,
Все одежды его и меня погубившее ложе

Брачное ты на костер положи: уничтожить отрадно
Все, что напомнит о нем...

(...)

Слезы сдержала на миг, на костер опустилась Дидона,
Молвив в последний раз: «Вы, одежды и ложе – отрада
Дней, когда бог и судьба мне отраду узнать разрешили!
Душу примите мою и меня от муки избавьте!»

(...)

...хладеет

Тело и жизнь покидает его, развеяна ветром.

В совершенно иной тональности говорит об этих перипетиях Иосиф Бродский: «Великий человек смотрел в окно, а для нее весь мир кончался краем его широкой греческой туники, обильем складок походившей на остановившееся море. Он же смотрел в окно, и взгляд его сейчас был так далек от этих мест, что губы застыли точно раковина, где таится гул, и горизонт в бокале был неподвижен. А ее любовь была лишь рыбой – *может, и способной пуститься в море вслед за кораблем и, рассекая волны гибким телом, возможно обогнать его* (курсив мой. – Н.М.) – но он, он мысленно уже ступил на сушу. И море обернулось морем слез. Но, как известно, именно в минуту отчаяния и начинается дуть попутный ветер. И великий муж покинул Карфаген. Она стояла перед костром, который разожгли под городской стеной ее солдаты, и видела, как в мареве костра, дрожащем между пламенем и дымом, беззвучно распадался Карфаген задолго до пророчества Катона».

Не берусь судить, какими из всех этих источников вдохновлялась Саша Валъц, чья эрудированность несомненна, и знает ли она эти строки Бродского, но, по крайней мере, интуитивно, она сделала заставкой к своей хореографической опере именно сцену подводного художественного плавания человекорыб: в наполненном водой гигантском аквариуме гибкие тела актеров –

тритонов, nereид, нимф – в обтекающих тела легких одеяниях, делающих их похожими на вуалехвостов, грациозно движутся, переплетаясь в подводных объятиях и время от времени прижимаясь лицами к стеклу, с любопытством поглядывая на зрителей. А когда действие перенесется на сцену, ее завоюют и другие стихии, столь важные для Вальц античные первоэлементы – земля, воздух, огонь.

Нужно сказать, что «Дидона и Эней», созданная в 1689 году первая полномасштабная барочная опера Пёрселла (до этого он сочинял музыку для театральных постановок) и единственное его произведение для музыкального театра, лишенное разговорных диалогов, как нельзя более соответствует стилистическим поискам Вальц последнего десятилетия, выражающимся в символизме ее танцспектаклей. По мнению специалистов, основанная на пьесе Наума Тейта (он же – автор либретто) опера символизирует брак между двумя монархами, Вильгельмом и Марией (напомним, что в одном из своих стихотворений Тейт вывел Якова II, подобно Энею, введенного в заблуждение Колдуньей и ведьмами, олицетворявшими, согласно распространенной метафоре той эпохи, римский католицизм, и отказавшегося от Дидоны, символизирующей британский народ). Действительно, появление Колдуньи и ведьм, отсутствующих в «Энеиде» Вергилия, и то, что Эней был обманут злым духом, принявшим образ посланца Юпитера Меркурия, а не подчинялся воле богов, обострило драматизм ситуации, что весьма способствует яркой визуальности хореографического действия.

Экспериментам Вальц, соединяющей классическую музыку с неклассическим танцем, благоприятствовало и то, что, по предположению некоторых музыковедов, сам Пёрселл ввел в свою оперу фрагменты, рассчитанные на импровизации гитариста; среди множества ее редакций (одна из наиболее известных принадлежит Бенджамину Бриттону) есть и доступные для исполнения непрофессиональными музыкантами, что способствовало

росту популярности «Дидоны и Энея» начиная со второй половины XX века (аранжировка арии «Когда меня положат в землю», более известной как «Плач Дидоны», исполняется военным оркестром в День перемирия в годовщину окончания Первой мировой войны на торжественной церемонии в Уайтхолле). Вариантов интерпретации этой оперы немало – так, в московской постановке 2011 года партия Энея была заменена партией солирующей виолончели (оперная студия ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова, редакция дирижера М. Асташева-Гришевского).

Нужно заметить, что введение балетных сцен в оперные спектакли достаточно традиционно. Можно вспомнить знаменитую «Вальпургиеву ночь» из оперы «Фауст», на которую балетоманы ходили в Большой театр специально, нередко покидая зал после ее окончания, или бывшие у нас одно время в моде оперы-балеты, такие, как «Орфей и Эвридика» К. Глюка. Однако это были либо вставные номера, либо балетные сцены, хореографически адаптированные к музыке соответствующей эпохи. Контрапункт музыки и пластики – явление относительно новое. Что же касается «Дидоны и Энея», то в плане адаптации этой оперы к современному танцу у Вальц был предшественник – американский хореограф Марк Моррис, исполнивший в своей версии 1989 года роли Дидоны и колдуньи (кстати сказать, семь лет спустя после версии Вальц в постановку «Дидоны и Энея» Лондонской королевской оперой, приуроченной к 350-летию Пёрселла, были включены не только современные танцы, но и мультипликационные эффекты). Однако Вальц удалось сочинить полностью оригинальный танцспектакль. И на редкость гармоничный, полный красоты. Все здесь работает на создание новейшими художественными средствами атмосферы древнего мифа: греческий хор на сцене; скульптурные группы танцовщиков, стилизованные под античные барельефы; их движения, оживляющие вазовую живопись (при этом сложные пластические конфигурации телесных гирлянд не иллюстрируют фабулу, но образуют параллель-

ный сюжет); живые картины, будто сошедшие с полотен Рубенса или Рейнольдса; живописный задник с окнами наподобие компьютерных (как не вспомнить здесь новации Питера Гринюэ!), в которых появляются фигуры в пышных барочных одеяниях и по лесенке спускаются на сцену – в глубь Античности; принцип полиэкрана, позволяющий симультанно демонстрировать эпизоды, разнесенные во времени и пространстве; костюмы, прически, грим, аксессуары, наконец. Но, разумеется, самое главное в этой феерии – вдохновенно звучащая музыка, прекрасные голоса и, конечно же, современная пластика и танцевальная техника, вполне органично сочетающиеся с барочной музыкой. Танцовщики действительно танцуют всем телом, включая пальцы рук, исполняющие самостоятельный балет. Перепады плавных, замедленных, как под водой или при киносъемке рапидом, и резких движений, высокие прыжки, падения, акробатические трюки, воздушные (стихия воздуха!) полеты на трапециях, хтонические существа, корчась, выползающие из-под земли, – все это искусно вписано в мифологический сюжет. Тут и красота протагонистов, и праздничный вид их живописного окружения, и сгустившийся вокруг Энея, а затем рассеявшийся при встрече с Дидоной туман, и Купидон, принявший облик маленького сына Энея от погибшей первой жены, прижавшийся к груди царицы и путивший ей свою стрелу прямо в сердце...

Только пришелец один склонил мне шаткую душу,
Чувства мои пробудил! Былой огонь я узнала!

В спектакле немало юмора. В нем тонко пародируются придворные танцы эпохи барокко (камешек брошен тем самым и в современный классический балет) – царица не желает танцевать на пуантах, вырабатывать осанку по рекомендациям французского хореографа. Тактично вкраплены комические балаганно-фарсовые детали (турнюр танцовщицы образован оказавшимся

под ним мальчиком). В сценах придворных ухаживаний кавалер надевает солнечные очки, возникает эффект модного пляжа, усугубляющийся игрой с ярко-голубым надувным морским львом. Неожиданно иронично и вполне современно, совсем не в духе веры в античный рок, звучат вырвавшиеся в сердцах слова Дидоны о том, что незачем сваливать свою вину на богов, лить крокодиловы слезы...

Существенную роль играет художественный свет – солнечный в момент знакомства Дидоны и Энея, голубоватый в любовных сценах, розовато-сиреневатый на пышном барочном балу, пепельно-серый в трагическом финале. В гармонии с ним цвета костюмов – от охристых, оливковых, белых, красных к малиновому, розовому, зеленому, желтому, а потом – к коричневому и черному. Виртуозна игра танцовщиков с предметами – разноцветными зонтиками, веерами.

Сильное впечатление производит последняя сцена: Дидона отгораживается от мира завесой из своих распущенных черных волос, образующих своего рода саван, и опускается в подземное царство. Плакающие ее смерть в полной тишине заламывают руки, льют слезы скорби. Вместо пламени костра – зажженные на наших глазах и гаснущие один за другим поминальные огни. Огонь, земля, воздух, вода...

А в целом – замечательный опыт смелой и при этом тактичной, а, главное, высокохудожественной профессиональной интерпретации классического произведения на мифологический сюжет.

А теперь обратимся наконец к NET-фестивальному танцевальному спектаклю Саши Вальц «Impromptus» («Экспромты»), поставленному в 2004 году. Он начинается в духе контемпорари данс, но довольно быстро перерастает в танцтеатр, шоково-эпатажное зрелище, своего рода сеанс «расчлененки», когда части тела танцовщиков начинают жить своей отдельной, обособленной жизнью. Зрителей ждет множество неожиданностей. Среди

них контрапункты, сталкивающие на сцене классику – музыку, пение, сам облик певицы, с полной серьезностью и самоотдачей исполняющей четыре песни Шуберта (звучат также пять пьес из его фортепианного цикла; это первый спектакль Вальц, в основе которого лежит классическая музыка) – и современный пластический перформанс. Но и последний построен на парадоксальных столкновениях несоединимого, сочетаниях несочетаемого. Медитативность, психodelика, сновидческое, галлюцинаторное в духе восточных психопрактик и немецкого экспрессионизма соседствуют с наполненными юмором и иронией сценками – тут и чавкающие болотные сапоги неуклюже топающих артистов, и эпизод с купанием в наполненной водой ванне, и сопровождающие все это «уличные» шумы, вопли, скрежет (как не вспомнить тут «Идиотов» фон Триера!). Естественное и искусственное, сакральное и профанное здесь – в одном стакане. Другая тема – «женское – мужское» (именно в такой последовательности). Женщины у Вальц сильнее (они нередко поднимают мужчин и носят их на руках), но это не приносит им счастья: пары неизбежно расходятся, каждый остается при своем.

В плане выразительного движения все самое главное происходит в паузах. Поражает изобретательность хореографа и изощренная техника исполнителей, несущих огромные физические и психологические нагрузки, их высокий профессионализм и самоотдача (особенно в сценах, имитирующих левитацию). Танцовщики виртуозно владеют акробатическими и цирковыми приемами, навыками актерского мастерства. Экстремальные поддержки, движения на грани срыва весьма созвучны эмоциональным перепадам настроений современного человека.

«Impromptus» – спектакль сильнодействующий, хотя и неровный. Ему и в подметки не годится (в прямом и переносном смысле слова) почему-то выбранный для открытия NET «Octopus» французского постановщика «тотальных представлений» (от Цирка дю Солей до театрализованных массовых зрелищ, от Па-

рижской оперы до кабаре «Crazy Horse») Филиппа Декуфле, претендующий на статус «хореографической поэмы», но на самом деле остающийся на среднем мюзик-холльном уровне. Этот «Осьминог», в котором восемь, видимо, не вполне профессиональных танцовщиков представляют восемь картин (Ревность, Па Шивы, Элас-тик, Черный ящик, Скелеты, Ар-го-тика, Шпильки, Болеро), производит впечатление дилетантизма и *déjà vu*. То же самое относится к видеопроекции спектакля и приуроченной к нему выставке «Оптикон» в «Новом Манеже», выдержанной в духе старых добрых «комнат смеха». Правда, было у французов и нечто по-настоящему интересное – авторская музыка композитора, певца и музыканта Л. Носфеля в его же исполнении. Пожалуй, отличительная черта его стиля – поразительная гибкость самой музыки, отсылающая к разным этническим истокам; голосовых возможностей в диапазоне от баса до женского шепота и детского крика, лианоподобной пластики...

Но вернемся к Саше Вальц. Ведь нынешние гастроли ее труппы в Москве – не первые. Еще в 2004 году я видела ее балет «Тело» (постановка 2000 года). Название весьма знаменательное. Действительно, изучение выразительных возможностей тела, в том числе и скрытых – сквозная тема творчества танцовщицы и хореографа. В начале и середине 90-х она увлекалась гиперреалистическими интерпретациями бытовых ситуаций («Танцы вокруг стола», «Аллея космонавтов», «Травелог»-I, II, III). В этих театрализованных танцевальных постановках со смесью юмора и меланхолии обыгрывались сценки повседневной семейной жизни. Действие разыгрывалось как в интерьерах, так и на улице. Тщательно подбирались костюмы, грим, реквизит, аксессуары – преимущественно в клоунском поп-артовском стиле. И танцовщики проделывали невообразимые трюки-гэги на грани фола, по всем азимутам обживая пространство вокруг стола, стула, дивана. Механические движения, немыслимые позы, впечатление бескостности, утрированная мимика... Вальц доби-

валась от них телесной и психологической свободы, полной раскрепощенности, делала ставку на человеческую и артистическую индивидуальность каждого.

Параллельно этим, по сути постмодернистским опытам, начались ее продлившиеся и в XXI веке эксперименты иного плана – серия поисковых «Диалогов», ставившихся в перерывах между танцспектаклями более крупного формата (ил. 89). Диалоги здесь велись по многим линиям – мифология и тело, история и тело, архитектура и тело, скульптура и тело. Пристальное внимание уделялось структуре, фактуре тела – его хрупкости и силе, ситуациям наслаждения и боли, страдания, перепадам чувственного и бесчувственного, парадоксам внутреннего и внешнего («Insideout» – «Внутренне-внешнее», 2003). Немалую роль играл акцент на сексуальности, причем со знаками как минус, так и плюс: от почти медицинского хладнокровного акцента на асексуальности обнаженных или полуобнаженных тел, сплетающихся в причудливых конфигурациях, до эротического экстаза. Грани между танцем и перформансом все более размывались, танцовщики многонациональной труппы вносили в действие местный колорит.

Многие из этих тем и зазвучали в полномасштабном танцспектакле «Тело». Гиперреализм и хореографическая абстракция здесь тесно переплелись. На сцене высилась гигантская матерчатая стена (возможно, аллюзия Берлинской). Находящиеся за ней танцовщики просовывали в прорези то руки, то ноги, то голову и «танцевали» всеми этими частями тела. Пальцы-актинии завораживали своей гибкостью, будто пластилиновые тела претерпевали невероятные трансформации в духе цирковых фокусов, клоунски трагестировались, «надрезались», подвергались татуировке...

В начале XXI века Танатос в творчестве Вальц на время потеснил Эрос – причиной тому были личные утраты. В спектакле 2002 года «Никто» («noBody» можно перевести и как «Бес-Телесность») отчетливо зазвучали экзистенциальные и апокалип-

тические мотивы. Тема смерти, ухода, расставания с телом, его захоронения, превращения в вещь и вызванного этим отчаяния органически воплотилась в танцевальных миксах реального и ирреального. Ситуации сна, сомнамбулизма, коматозные состояния передавались Вальц в том числе и путем обыгрывания танцовщиками необычных объектов и материалов – огромных матерчатых шаров-трансформеров, позволяющих танцевать в отрыве от земли, как бы в воздухе. Душераздирающие крики сменялись зонами полной тишины. Темы жизни и смерти, рая и ада с особой силой зазвучали в «Саде наслаждений» по мотивам живописи Иеронима Босха с активным использованием видеопроекций ее фрагментов.

Следующим значимым этапом в творчестве хореографа стало еще более пристальное, чем прежде, внимание к собственно художественному качеству своих творений, повышенный интерес к их композиционному совершенству. Вальц все ярче заявляла о себе как о художнике, приверженном поэтической магии зрелища. Тщательно отделялись все его живописные детали, цвет и свет обрели привилегированное место. Строились калейдоскопически изменчивые композиции из тел танцовщиков, играющих роль мазков на холсте, что вызывает у меня ассоциации с хореографическими принципами Джорджа Баланчина. Появились и новые сюжеты, связанные с зазеркальем, странностью, остранением, визуализацией незримого. Продолжились поиски новых, непривычных для танцевальной стихии материалов и фактур – мужчины и женщины стали танцевать на высоких каблуках на гравии то на фоне городских пространств, то прямо на улице. В их взаимодействиях появилась резкость, а порой и агрессивность в духе перформансов Марины Абрамович в паре с Улаем, ощущалось и влияние кинематографа – особенно в многочисленных падениях танцовщиков с крыш (как не вспомнить тут «Падения» Питера Гринуэя).

Все это предопределило возрастающую синтетичность творчества Саши Вальц, расширение диапазона ее поисков син-

теза танца, музыки, живописи, скульптуры, архитектуры. В «Диалоге 09» она выступила и как хореограф, и как режиссер снятого по этому танцспектаклю фильма. Ее осенила замечательная идея хореографического освоения пустого музейного пространства – ждущего реставрации интерьера «Нового музея» на берлинском Музейном острове. В этом экспериментальном действе Вальц попыталась сочетать современный танец и музыку XX века (Брукнер, Лигети, Ксенакис и ряд других известных композиторов) с классическим искусством, и результат получился суперэстетским. Автор любит музейными ценностями – фресками, мозаикой, барельефами, музейным пространством в целом, не только используя их как фон, но и «оживляя», вовлекая в действие. И сама она как танцовщица, и ее актеры в духе живых – нет, скорее, оживших картин, образуют скульптуры и барельефы из тел. Отряхиваясь от гравия, они как бы оживают, встают из небытия, забвения, дают новую жизнь нимфам, фавнам, сценам похищения Европы. Получает дальнейшее развитие уже опробованная прежде техника: танцует всё – пальцы рук и ног, каждый мускул (вспоминаются слова Максимилиана Волошина: «Танец – это гармоничные сжимания переплетов мускулов, отраженные на эпидерме кожи»). Танцуют везде – в простенках, на карнизах, лестницах, подоконниках, по узорам мозаичного пола. Но эксперименты эти носят неизмеримо более осмысленный, чем прежде, а главное, художественно мотивированный характер. Из самоцели экстравагантность, экзотика, риск превращаются в элемент эстетского любования. А рискованных моментов здесь немало – это и падения с карнизов, и танцы на лестничных перилах, и акробатические номера. Танцовщицы-босоножки *à la* Айседора Дункан то бьются в судорогах, то застывают в каталептических позах, то исполняют танец смычка и струн. Но все это ради создания парафразов музейных мифологических сцен и персонажей: контрапункт античных и современных поз и жестов создает впечатляющий художественный эффект. Здесь многое

построено на игре музейных колонн-вертикалей и партерных горизонтальных танцевальных па, замедленных и убыстренных ритмов, плавных и резких движений. Обыгрываются ритуальные позы и жесты, магические заклинания. Отточенная танцевальная техника, выразительная актерская игра танцовщиков, их пластика и мимика, красноречивые взгляды, стилизованные греческие туники и барочные костюмы, фантазийные прически и грим усиливают художественный эффект. Танец людей-олений сменяют стилизованные восточные единоборства, переходящие в любовные объятия. Эрос и Танатос порождают здесь немислимые хореографические сочетания в сценах облачений и разоблачений, одеваний – раздеваний.

Обыгрывание, обтанцовывание пространства музея с прицелом на создание киноверсии побудило Вальц уделить особую пристальное внимание цвету (превалируют черный, белый, красный) и свету, ориентации на стоп-кадры, сверхкрупные планы музейных экспонатов и отрешенных лиц танцующих.

В финале танцовщики уже окружены многочисленной публикой, танцуют в непосредственной близости от нее, практически среди зрителей, как бы вводя архаику в современность. Нельзя не отдать должное фантазии, творческой энергии, креативности автора этого отличающегося художественной целостностью зрелища, представляющего музейное пространство не как гламурный фон (как это нередко бывает в ежегодных новогодних телевизионных трансляциях из Вены, где танцовщики порхают по дворцу Хофбург, а также во многих аналогичных случаях), а как источник эстетического наслаждения.

Своим творчеством Вальц открывает новые, прежде не реализованные, возможности человеческого тела, раскрепощает танцовщиков, стремится превратить их в танцующих артистов, свободно ориентирующихся в пространстве мировой художественной культуры. Хотелось бы когда-нибудь увидеть и другие ее полномасштабные постановки – «Medeamaterial» (опера

П. Дюсапена, либретто Х. Мюллера, 2007), «Ромео и Джульетта» на музыку Берлиоза (2007), «Jagden und Formen» (музыка В. Рима, 2008), «Continu» на музыку Э. Вареца (2010), «Matsukaze» (опера Т. Хосокавы, 2011), «Gefaltet» (хореографический концерт на музыку Моцарта).

Должна сказать вам, дорогие друзья, что в этом театральном сезоне было вообще немало обращений к мифологическим сюжетам, пропущенным в том числе сквозь призму шекспировского творчества. Так, в первые дни осени я купила буклет с анонсами театральных премьер и обнаружила в нем фотоафишу спектакля, предваряющего Чеховский фестиваль будущего, 2013 года, – «Юлия Цезаря» в постановке Королевского Шекспировского театра. На ней красовались два чернокожих персонажа. Это меня как-то сразу насторожило. Уж слишком часто мы видели бледнолицых Отелло, красавчиков-Сирано, юных Фирсов и прочих свидетелей «оригинальных» режиссерских решений. Но как бы то ни было, не пойти на гастроли труппы из Стратфорда-на-Эйвоне, того «дома Шекспира», на подмостках которого творили театральные чудеса Питер Брук, Лоуренс Оливье, Пол Скофилд, я никак не могла. И великолепное, высокопрофессиональное, эмоциональное, умное зрелище полностью опровергло мои сомнения. А вот большинство театральных критиков и тележурналистов, видимо, не сумели избавиться от своих априорных клише – судя по их отзывам, некоторые из них и спектакля-то, возможно, не видели, а если и видели, то в искаженной оптике. Во всяком случае, они в один голос утверждали, что режиссер перенес действие пьесы в Африку и актуализировал ее в контексте африканских и современных арабских революций. В общем, «площадь Тахрир» в действии! Да и в рекламных роликах по телевидению показывали исключительно фрагмент выступления национального фольклорного ансамбля – там-тамы, живописные костюмы, песни и пляски...

Да, действительно, пока зрители занимали свои места, на сцене разворачивалось яркое, веселое и шумное карнавальное

действие, своего рода заставка. Но вот в зале погас свет. И началась совсем другая история – история на все времена. Тирания, ее свержение и всевластие нового узурпатора; благие цели, оправдывающие самые низменные средства; демагогические призывы к свободе, камуфлирующие жадное стремление к единоличной власти и оборачивающиеся ужесточением диктата; толпа, легко поддающаяся на любые посулы и превозносящая каждого нового повелителя; дразги в стане победителей, идущих друг на друга войной; заговоры, бунты, гражданская война и смута; лесть и предательство, коварство, жестокий обман – «И ты, Брут»...

Спектакль поразил своей масштабностью и глубиной, подлинным трагизмом. И классичностью. Эта близкая к шекспировским историческим хроникам пьеса, поставленная режиссером Грегори Дораном и сыгранная тщательно отбирившимися им по всей Англии чернокожими актерами, предстала в данной интерпретации в качестве универсального символа борьбы за власть. И то, что роли исполняли африканцы, оказалось на редкость уместным, усиливало общее впечатление – ведь подсознательно мы, европейцы, воспринимаем этот этнос как более архаичный, а следовательно, органично соотносящийся с перипетиями древнеримской истории. Все в этом на редкость гармоничном спектакле работало на раскрытие магистральной темы: отточенная, выразительная и при этом чуждая ложного пафоса игра актеров; их прекрасная сценическая речь (по свидетельству зрителей, малейшие звуковые оттенки были слышны и на верхних ярусах, тогда как во многих отечественных спектаклях не все улавливается даже из первого ряда партера); скульптурная пластика, культура движения; традиционные африканские одежды палевых тонов, напоминающие римские тоги; музыкальное сопровождение – звуки национальных музыкальных инструментов без всякой натяжки ассоциировались с игрой на лире; лаконичная сценография, без какой-либо машинерии, спецэффектов и полиэкранов переносящая нас с городской площади в военный лагерь,

из жилища Цезаря в дом Брута. А у задника, как грозное предзнаменование, возвышается повернутая спиной к происходящему гигантская статуя повергнутого Цезарем Помпея – в финале она рухнет. *Mutatis mutandis...* Пожалуй, ни одна из пьес Шекспира не звучит так современно, как «Юлий Цезарь», для читателей и зрителей XX-XXI веков, не раз слышавших демагогические призывы, наблюдавших политические интриги, возвышение и падение власть имущих, раздавленных колесом фортуны.

По силе воздействия этот спектакль напомнил мне шекспировского «Кориолана» в Армянском национальном академическом театре им. Г. Сундукяна с потрясающим Кареном Абрамяном в заглавной роли, актером-глыбой. Немалую роль в нем играла возведенная на авансцене могучая, грозная, ошестившаяся пиками ограда – она наступала не только на героя, но и на зрителей, теснила их, коррелируя своей многозначностью с забываемым железным занавесом в любимовском «Гамлете».

И как хорошо, что англичане обошлись без прямых аллюзий, грубого осовременивания! Вот ведь за пару недель до их гастролей в рамках «Сезона Станиславского» был показан «Отелло» руководителя гамбургского театра «Талия», фламандца по происхождению Люка Персеваля. Его метод работы с актерами таков: он заставляет их заучивать текст пьесы, а потом предлагает пересказывать его на сцене своими словами. И пересказывают-таки. В зал низвергаются потоки ненормативной лексики, сопровождаемые соответствующими обценными жестами. Что же до персонажей, то Отелло оказывается жирным, малоподвижным похотливым стариком-пивоманом, а Яго – снедаемым сексуальными комплексами банальным карьеристом. При внешней суетливости происходящее полностью лишено энергетики, не говоря уже о смысле. Действие провисает, зрители скучают. Как не вспомнить здесь эфросовского Гамлета с Львом Дуровым в роли Яго. В прологе – долгая пауза, и вдруг яростное восклицание: «Ненавижу!!!» И все пришло в движение, закрутилось, заверте-

лось благодаря режиссерской сверхзадаче и бешеному темпераменту Дурова-Яго, воплощенной силе зла.

Кстати, по поводу переводов классических текстов, короче – современной отсебятины, только компрометирующей авторов и профанирующей их произведения. Ведь бывают же редчайшие случаи подлинно высокопрофессиональных, художественных переводов классики, осуществленных в не столь давние времена! В фойе МХТ, где проходили гастроли англичан, я встретила Елизавету Давидовну Горжевскую – заместителя директора издательства «Прогресс-Традиция», умную, красивую, элегантную даму, принимавшую активное участие в издании нашего «Триалога». Мы как-то обмолвились о наших театральных планах – и вот она вручает мне вышедшую в 1998 году в издательстве «Радуга» книгу «William Shakespeare. Julius Caesar. Уильям Шекспир. Юлий Цезарь». Англо-русская транскрипция не случайна: в книге дан оригинальный текст и сопоставлены его переводы Н.М. Карамзина, А.А. Фета, М.А. Зенкевича, А. Величанского. Очень интересное и поучительное чтение, настоящее интеллектуальное приключение. И тем более интригующее, что поэт Александр Величанский – муж Елизаветы Давидовны, память о котором она верно и трепетно хранит.

Погружение в словесные пространства этих четырех переводов еще раз подтверждает их органическую связь с литературным творчеством авторов в целом. Каждый из них – будь то историк государства российского или тончайший лирик, приверженец акмеизма либо поэзии Серебряного века, мерцающей за завесой современности, создали впечатляющие своим своеобразием художественные миры, представляющие «Юлия Цезаря» сквозь призму различных литературных вкусов и пристрастий.

Карамзинский перевод – первый, сделанный в России с оригинала. Он был издан в 1787 году анонимно. В своем интереснейшем комментарии доктор филологических наук А.Н. Горбунов видит причину такой анонимности в соображениях цензурного

порядка. Действительно, в 1794 году, после событий Французской революции, «Юлий Цезарь» как трагедия о цареубийце, оказался в списке книг, подлежащих сожжению. Вопреки современной ему моде на произвольную переделку иностранных произведений (да уж, ничто не ново под луною!), Карамзин задавался целью как можно точнее передать смысл подлинника, ради чего перевел трагедию прозой, а не белым стихом, как у Шекспира, чем отчасти лишил текст поэтичности, но добавил торжественности:

БРУТ

Судьбы человеческие подобны приливу и наводнению:
употребляя в пользу наводнение, достигают счастья;
пропуская его, все плавание жизни нашей кончится
порогами и кораблекрушением. По такому морю мы
плывем теперь; нам должно употребить в пользу свою
наводнение или всего лишиться.

(Акт IV, явление III)

С принципиально иных позиций подошел к переводу шекспировской драмы, увидевшему свет в 1858 году, А.А. Фет. Он попытался сохранить особенности художественной формы оригинала, в частности, его эквилинеарность. Это побудило поэта к формальным экспериментам новаторского характера, что было порой чревато неясностью смысла (за это ему крепко доставалось от революционно-демократически настроенных коллег). Однако все это окупалось музыкальностью, мелодичностью, особой эмоциональной аурой стиха:

Уж таково течение дел людских:
Тот, кто попал в прилив – достигнет счастья,
Кто пропустил его, во весь путь жизни
По отмелям пробьется да невзгодам.
Вот мы теперь плывем с таким приливом,

И мы должны ловить поток попутный
Или свой замысел бросить.

Что же касается перевода М.А. Зенкевича 1959 года, то с тех времен и по сю пору он является наиболее востребованным в театральных кругах именно в силу своей подчеркнутой театральности, ориентации на сценическую речь и ее восприятие зрителями, что было крайне важно для самого Шекспира, но оказалось второстепенным для Карамзина и Фета. Образность и точность здесь сбалансированы, и это при том, что перевод отличается поэтической свободой:

В делах людей прилив есть и отлив,
С приливом достигаем мы успеха,
Когда ж отлив наступит, лодка жизни
По отмелям несчастной волочитсЯ.
Сейчас еще с приливом мы плывем.
Воспользоваться мы должны теченьем
Иль потеряем груз.

Быть может, наиболее гармонично с поэтическим универсумом оригинала соотносится переводческая стратегия А. Величанского. Ему удастся воспроизвести шекспировский стихотворный строй, передать общий философский настрой и при этом сохранить все смысловые акценты:

В людских делах бывает свой прилив –
Его теченьем ты несом к удаче.
Но миг упустишь – плаванью конец:
Жизнь терпит бедствие, застрявши в мелководье.
Пока плывем мы полноводным морем,
Используем его прилива мощь,
Иль мель – удел наш.

В переводе Величанского (он работал над ним около пятнадцати лет), чуждом как нарочитой архаизации, помпезности, так и примитивной модернизации, шекспировская пьеса выглядит подлинно современной не только по духу, но и по букве. Быть может, она даже выигрывает в поэтичности, и не только при чтении, но и на театральных подмостках, где столь важно знание законов сцены, понимание особенностей восприятия стихотворной речи зрителями. Некоторые пассажи здесь производят почти гипнотическое воздействие благодаря знанию переводчиком не только классических ораторских приемов и фигур риторики, но и фольклорных магических заклинаний, на подсознательном уровне, напрямую, помимо смысла погружающих слушателей в транс. Наиболее впечатляюще полная иронии и яда демагогическая речь Антония, манипулирующего толпой и настраивающего ее против недавнего кумира – Брута:

Мне разрешили Брут и иже с ним –
Поскольку Брут достойней всех сограждан –
Один другого все они достойней –
Здесь речь над мертвым Цезарем держать.
Он был мне друг, был верен, справедлив.
Но Брут назвал его честолюбивым,
А Брут – клянусь – достойный человек.

Троекратно повторенное «Но Брут назвал его честолюбивым, А Брут – клянусь – достойный человек», полностью реабилитирует Цезаря и клеймит его вероломного убийцу. Жаль только, что текст этот, пусть и в виде бегущей строки, не фигурировал во время спектакля. А как замечательно он прозвучал бы со сцены!

Талант переводчика создает ощущение почти кинематографического саспенса – перманентного преддверия катастрофы, когда будущее, как у Э. По или А. Хичкока, отбрасывает на происходящее свою зловещую тень. Выпукло представлена символика

«междоусобицы небес» – вспышки молний, раскаты грома, ухажующие среди бела дня совы, бродящий по городу лев, объятые пламенем люди, – свидетельствующая о том, что и в дольнем мире «распалась связь времен», «век вывихнут», «время вышло из пазов». Крайне неоднозначные, разрываемые силами добра и зла властолюбивые шекспировские герои (Светоний назвал Юлия Цезаря великим человеком, но пагубным правителем) балансируют на краю бездны и в конце концов низвергаются в нее.

Переводу Величанского свойственны философичность и обостренный лиризм. Не могу не сопоставить один из пассажей в его интерпретации с решениями других переводчиков:

Ты точно описал,
Как остывает дружбы пыл. Запомни,
Коль дружба распадается, зачахнув,
То в ритуал рядиться норовит.

(Перевод А.Л. Величанского)

Ты описал горячего друга, который уже охладел. Примечай, Луциллий, всегда, когда дружба начинает слабеть и уменьшаться, делаются принужденные учтивости.

(Перевод Н.М. Карамзина)

Описал ты,
Как стынет пылкий друг. Заметь, Люцилий,
Когда любовь начнет скудеть и чахнуть,
То принужденно вежлива она.

(Перевод А.А. Фета)

Это значит,
Что пылкий друг остыл; заметь, Люцилий,
Когда любовь пресыщена и тает,
То внешний церемониал ей нужен.

(Перевод М.А. Зенкевича)

Александр Величанский сохранил здесь верность оригиналу, где речь идет о «друге» (friend), и не поддался, как и Карамзин, на приманку английского «love», справедливо настояв в данном контексте на дружестве, а не любви.

Как известно, в переводческой среде в ходу шутовская аксиоматика: «Если перевод красив, значит, он неверен, а если верен, значит, некрасив». Как представляется, Александру Леонидовичу удалось максимально приблизиться к почти недостижимому идеалу гармонии красоты и верности. Для него в равной мере значимы как поэтичность, так и смысловая ясность. Как не вспомнить тут Никола Буало:

Пока не ясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и ясных слов напрасно не ищите.

Но в отличие от канонов эстетики классицизма, рифма здесь – отнюдь не «раба, покорной быть должна». Аналитический склад ума интерпретатора в сочетании с его поэтическим даром позволяют высветить многообразные художественные грани оригиналов – идет ли речь об особо любимых им, хотя и столь несхожих между собой Шекспире или Эмили Дикинсон, о Джоне Донне или Константиносе Кавафисе, о Нико Самадашвили или грузинском фольклоре... Во всех случаях он подходит к своим профессиональным задачам с широких культурно-философских позиций, сочетая глубокое знание классических литературных традиций с острым чувством современности.

Александру Величанскому принадлежат на редкость точные суждения об особенностях поэтического перевода, самой его возможности. Он пишет о, казалось бы, непреодолимых трудностях этимологического и семантического порядка, препятствиях, связанных с несоответствием исторического и культурного возраста каждого языка, непереводимости фольклора. И вдруг тональность его размышлений полностью меняется. Разговор

переходит в другой, метафизический, философско-эстетический регистр. И речь здесь ведется о сокровенности как неперменном атрибуте поэзии, ее тайнописи, причастности сфере невыразимого, неизреченного. А если это так, то поэзия выходит за пределы языка, предстает средством «сообщения душ»: «Сокровенное открывается в откровении, которым и старается быть подлинная поэзия. Вот эту-то сокровенную сущность каждого произведения и возможно перевести (т. к. она вне языка)».

Поэтический перевод, как и сама поэзия, дело сугубо индивидуальное. Максимально точный, но не буквалистский, он – не версификационное, но прежде всего поэтическое явление. «Только в этом случае можно рассчитывать на передачу того сокровенного внелексического содержания поэзии, которое, в сущности, и является ее глубинным содержанием». Огромную роль играет здесь личность переводчика, природа его вдохновения: «Это неминуемое личное искажение подлинника, может быть, есть единственная гарантия определенного соответствия ему».

В свое время, дорогие собеседники, мы немало говорили о невербализуемости, неопишуемости сущности эстетического, сугубо личностном характере эстетических переживаний. И встретить в этом плане, хотя и с трагически запозданием, единомышленника дорогого стоит.

Мне кажется, и сам Александр Величанский однажды нашел такого, пусть и заочного, творческого единомышленника, родственную душу. Создается ощущение, что он, подобно Флоберу, мог бы сказать: «Эмили Дикинсон – это я». Величанский не только переводил стихотворения «затворницы в белом», классика американского романтизма середины XIX века, массачусетской отшельницы, но и посвятил ей небольшой стихотворный цикл:

Вот опять, опять, опять
медленно – за пядью пядь –
Эмили идет сюда

в белом платье, как всегда,
в роще пропадая,
и совсем седая.

Двадцать, тридцать, сорок лет
белый цвет на ней одет.
Времена – какой пустяк:
в пальцах стебель не иссяк,
обрываясь астрой – старой, но прекрасной.

А кроме того, его перу принадлежит перевод пьесы американского драматурга Уильяма Люса «Краса Амхерста», посвященной жизни и творчеству Эмили Дикинсон (в 80-е годы она превратилась на московской сцене в моноспектакль о внутреннем мире этой талантливой, болезненно застенчивой, творческой натуры с проникновенной Елизаветой Никищихиной в роли Эмили, режиссер Борис Львов-Анохин, но в силу обстоятельств прошла всего два раза; а не так давно режиссер И.П. Власов и актриса Татьяна Катаева вновь представили этот моноспектакль на столичных подмостках). В каждой фразе мисс Эмили, писавшей в том числе и для театра, есть драматическая структура, замечает У. Люс, чья пьеса проникнута любовью к языку. Он вкладывает в уста своей героини суждения из ее дневниковых записей о том, что поэзия – не наука о словах и не знание фактов, но внутреннее свечение, фосфоресценция; явить ее – признак поэтического гения. И действительно, многие строки поэтессы в переводе Величанского фосфоресцируют, дышат, живут, с головокружительной виртуозностью свидетельствуют о сокровенном, тайном, несказанном. Чувствуется, что в этой скромной, одинокой женщине жило чувство собственного достоинства, ощущение поэтической миссии, потаенная, так и не осуществившаяся при жизни надежда на признание (из более 2 тысяч стихотворений ею были анонимно опубликованы лишь 7; первый сборник вышел посмертно, в 1890 году):

Не знаем – сколь мы высоки –
Но вот мы встать должны –
И если точен наш расчет –
Небес коснемся мы –

Ее поражающие смелым экспериментаторством стихи подобны письму, не достигшему адресата, затерявшемуся где-то в пути.

Лишь клевер и пчела нужны, чтоб прерия цвела,
Лишь клевер и пчела,
И чтоб мечта была.
Мечты достаточно причем,
Коль мало пчел.

И тут снова приходит на ум флоберовский афоризм. Величанский и в собственном поэтическом творчестве – лирик, мечтатель, чуждый при этом какой бы-то ни было сентиментальности. Его сугубо мужские, упругие, лаконичные, суперэстетские, насыщенные экзистенциальными раздумьями и тревогой строки чужды сухости современных ему московских концептуалистов, расплывчатости смогистов, не говоря уже о конъюнктурной размашистости трубадуров эстрадной поэзии и ёрничестве ранних соц-артистов. Он, действительно, поэт-алхимик, в чьей волшебной реторте выплавляется оригинальная звукословесная поэтика, возникает ажурная, тончайшая мелодическая вязь, символическое художественное пространство, полное парадоксов, неожиданностей и недосказанностей:

Не глупая игра в лото,
где цифры совпадут едва ли –
нет, неожиданность есть то,
что мы всю жизнь невольно ждали.

О многом свидетельствуют уже сами названия поэтических циклов автора: «Времени невидимая твердь», «Удел», «Воспоминания о смерти», «Пылающее очертанье», «Во спасение», «Мне кажется, душа», «Баста», «При слиянии», «Мгновение ока»...

«Слитки звука», «пепел слов», «зрячий звук», «охота на эхо» – вот метафоры, как нельзя лучше соответствующие тональности его стиха.

Вы мне на слово не верьте –
верьте мне на звук
иль на отзвук лучше. Ведь я
сам лишь отзвук. Слух
всколыхнется, как разлука –
отзыв тайных уз –
и заблещут слитки звука,
вспыхнут сгустки уст.

Хотя критики и отмечают близость стилистики Величанского лианозовскому конкретизму, здесь есть, на мой взгляд, принципиальное отличие. Любая скромная на вид деталь подмосковной природы, повседневного быта у него поэтизируется, эстетизируется, символически окрашивается, что не исключает трезвого взгляда на вещи, но полностью отрешает их от обыденности:

Удел летучей мыши:
в тисках ночных округ
всё мечется, и выше
ей дан лишь зрячий звук.
А днем средь вечной грязи
в звучанье кладовой
она, подобно фразе,
висит вниз головой.

И зрячий звук этот рождает моментальный отклик у читателя, разворачивает ленту его воспоминаний, будит живописные ассоциации:

На дне воды лежал песок.
И посмотри, насколько зыбки
в воде мелькающие рыбки.
Пора, но посмотри еще разок,
запомни все. Осока. Лист осины.
Жук-плавунец.
И заросли трясины.
И берега сырой наискосок.

Такие остановленные мгновения слагаются в целостную картину мировосприятия автора, с ее красотой и трагизмом:

Может быть, всего мудрее
быть картинной галереей,
где картины друг на друга
с удивлением глядят,
где навеки всё забыто,
кроме цвета, кроме вида,
и в безвременье упругом
Спрятан жизни горький яд.

Это к сакраментальному вопросу о границах живописи и поэзии. А мы-то все грезим о новом, современном «Лаокооне»!

Кстати, о визуальных впечатлениях. На фотографиях из семейного архива (в книге «Пепел слов») мы встречаем прямой, ироничный, грустный, пронизательный, бесстрашный взгляд автора. Внешность, конечно же, отражает внутреннюю суть человека. Обаяние, притягательность таланта, высокая культура, эрудированность, самоуглубленность поэта, философа, историка и

филолога, наконец, – все это, как говорится, на лице написано. Внутреннее изящество, скромность и твердость. Александр Леонидович Величанский был принципиальным, неуступчивым человеком, чуждым прагматическо-коммерческим интересам. Он мало печатался, писал «в стол», первые стихотворные сборники появились лишь незадолго до его безвременного ухода. А ведь многое, скажем, неоконченный перевод «Ричарда III», все еще томится в том столе. Хочется надеяться, все-таки наступит время, когда появится полное собрание сочинений этого современного классика.

А теперь, друзья, мне хотелось бы затронуть другую тему, непосредственно связанную с предметом наших «мифологических» штудий – перейти от разговора об интерпретации мифологических сюжетов в современном искусстве к попыткам создания художественной неомифологии. Мы с В.В. Бычковым уже обращались к этой проблематике в нашем триаложном диалоге о Питере Гринуэе и Мэтью Барни, называли среди новых мифологических персонажей Тульса Люпера, Гарри Поттера, Алису Кэрролла и хоббитов Толкиена. Мифы о них – мифы нового типа. Их специфика заключается, прежде всего, в том, что они существуют преимущественно в аудиовизуальной (а не вербальной) форме с опорой на наиболее современные технические кино-мультимедийные средства с использованием современных носителей (CD, DVD), а также на такие формы актуального искусства, как инсталляции, перформансы, акции, объекты, видео-арт, видео-игры. Мифы эти постоянно развиваются, ветвятся, достраиваются, вовлекая в художественно-околохудожественные игры наиболее эстетически развитую аудиторию. Зачастую это разомкнутые структуры без начала и конца, кусающие собственный хвост, бесконечно петляющие во времени и пространстве. Творческие поиски такого плана крайне интересны своей тенденцией – они стремятся раздвинуть рамки искусства, в том числе и актуального. И на основе новых технологий создать мифы, соответствующие эстетическому опыту и менталитету современного человека.

Неомифы эти весьма многообразны – от сугубо развлекательных до философическо-экзистенциальных, наполненных метафизическими раздумьями. К последним относится тот, что создан режиссером Алексеем Балабановым в его фильме «Я тоже хочу» (2012). Это миф о «Колокольне счастья», достигнув которой люди достойные смогут, легким облачком вылетев из нее в небеса, обрести вечное блаженство, остальных же она не «заберет», отвергнет. И произносимый на разные лады рефрен «Я счастья хочу» – «Я тоже хочу» с разными интонациями звучит из уст персонажей на протяжении всего фильма. Их, представляющих определенный срез нашего общества, четверо – Музыкант, Бандит, еще один Бандит-алкоголик со своим престарелым отцом и выпускница философского факультета ЛГУ, ныне – Проститутка (ее зовут Любовь). По сути дела, все эти люди – конечные, по большому счету им все равно, куда идти. Их путешествие к колокольне – своего рода road movie наизнанку – в нем нет экшн, приключений, зато идет интенсивная внутренняя работа. При минимализме визуального и звукового рядов, многочисленных зонах молчания, паузах, путешественники ведут лаконичные диалоги не только о сугубо бытовых проблемах, но и о христианстве, дарвинизме, пришельцах и т. п., красноречиво свидетельствующие о том, кто как живет, говорит, думает. Но, пожалуй, главное здесь – звуковой фон, монотонная музыка и слова: «завтра война», «сын погиб на войне» и т. п. И невероятным образом перед нами встает, как и в балабановском «Грузе 200», «Кочегаре», вся Россия XXI века.

В конце концов попутчики достигают зоны вечной (ядерной?) зимы, возникшей в результате техногенной катастрофы наподобие чернойбыльской. Охраняющие ее часовые заученно вещают: «Оттуда не возвращаются. Патриарх велел всех пропускать, но предупреждать», что звучит достаточно двусмысленно (и даже отчасти издевательски: «велел всех пускать», но куда? На тот свет? В ряде сцен фильма обнажены формальные издержки цер-

ковного обряда: убийца исповедуется и причащается, священник отпускает ему грехи и дает советы и т. п.). А дальше – беспросветный кошмар, жуткие заснеженные поля, бесчисленные окостенелые трупы: «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями...» Любовь бесстрашно пробирается по этому царству смерти нагишом (над нею подшутили, сказав, что только так женщины могут достичь колокольни). Путникам встречается молодой человек в башлыке (Иисус? Пророк? Ясновидец) – он делит их на чистых и нечистых, говорит, кого возьмут в счастье, а кого нет; кого бы взяли, но он не дойдет и т. п. И вот в этой кошмарной атмосфере нового Средневековья у наиболее отпетых персонажей прорезаются-таки признаки раскаяния, ростки нравственности – алкаш, не пожалев собственной жизни, хоронит отца; женщину не насилуют (хотя, встретив ее на своем пути, мужчины по очереди произносили «Надо взять»), а голую – одевают и согревают; а в финале хладнокровный убийца падает на колени. Кто же спасется? Возносятся наиболее обездоленные, «униженные и оскорбленные» – блудница и музыкант. Самому себе режиссер, появляющийся в фильме в качестве одного из персонажей, «члена Европейской киноакадемии», в таком пропуске к счастью отказывает... Счастье даст только Господь, Он и вознесет.

«Я тоже хочу» создан, несомненно, под сильным влиянием «Сталкера» Андрея Тарковского, вернее, это Сталкер наших дней с новой «зоной» и современными сталкерами. Неомифологическое начало сочетается здесь с элементами философской притчи и экзистенциальной драмы. Не случайно Балабанов начинал как режиссер с экранизации «Замка» Кафки, а потом снял вполне экзистенциалистский фильм «Про уродов и людей» с сильным абсурдистским подтекстом. В этих картинах, как и в последнем фильме, снятом при трагических личных обстоятельствах, все чрезвычайно мрачно, крайне пессимистично. Куда более беспросветно, чем у Мишеля Уэльбека, о творчестве которого мы недавно говорили, – в этом смысле «Уэльбек отдыхает». Есть,

правда, горькая ирония (парафразы «Юрьева дня» Кирилла Серебренникова, но без хеппи-энда, без всякой надежды; цитаты из «Иронии судьбы» Эльдара Рязанова – сцены в бане с банщиком-негром) и сарказм, элементы социальной сатиры, особенно в сценах, связанных с кошмарами принудительной психиатрии, поведенческими полицейскими-идиотами. И авторская самоирония...

«Я тоже хочу» действительно царство абсурда: в мертвой ледяной зоне есть магазин, в церкви горят свечи. Общая тональность фильма осознанно занудная, тягучая, монотонная. И везде разруха – и в мире, и в зоне, и в головах.

По стечению обстоятельств я смотрела эту картину 21.12.12, когда коллективный психоз по поводу напророченного конца света достиг апогея. И она оказалась, по моему, одним из самых точных свидетельств нашего времени с его апокалиптическими настроениями, эскапистской аурой, обращением в поисках выхода к истокам мифологического сознания.

Но, разумеется, не только мифологические сюжеты, старые и новые, фигурировали этой осенью на киноэкранах и театральных подмостках. Немало интересного было связано с интерпретацией классики XX века. Кое-что из представленного было радикально новым. Таким показался мне спектакль английских режиссеров Кэти Митчелл и Лео Варнера «Кристина» по пьесе А. Стриндберга «Фрекен Жюли» (театр «Шаубюне», Германия). Ехала на окраину Москвы, в Дом искусств «Кузьминки», с некоторым предубеждением: из фестивального буклета «NET» и телевизионных анонсов следовало, что стриндберговская коллизия будет увидена глазами маргинального персонажа – кухарки Кристины, а закулисы (тоже маргинальное) покажут на видео (особый акцент делался на том, что для монтажа соответствующей техники понадобилось четыре дня). Но ведь это мы уже давным-давно видели-перевидели – у Т. Стоппарда в его «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», где ситуация «Гамлета» рассказана от лица мнимых друзей принца датского (помню я и другие

театральные интерпретации шекспировского сюжета – версии актеров из «мышеловки» или шведов, рассматривающих враждебный Эльсинор через подзорную трубу); а по части видео как продолжения сценического действия, служащего лишь необязательной преамбулой к видеоряду, – в «Мастере и Маргарите» Ф. Касторфа и у его бесчисленных подражателей.

Однако мои сомнения довольно быстро (хотя и не сразу) рассеялись. Англо-немецкое театральное зрелище оказалось лучшим из знакомых мне примеров мультимедийности в искусстве, органически сочетающих, синтезирующих театр, видео и кино. И видео здесь оказалось не простым продолжением сцены, а подлинным местом действия. Сверхкрупные планы позволили высветить тонкий психологизм актерской игры, в полной мере соответствующей системе Станиславского. Современный «театр переживания» характеризовался в данном случае сдержанностью, лаконизмом в передаче всей глубины чувств, страданий, невыносимых терзаний персонажей – никто из актеров не переигрывал, не рвал страсти в клочья, не «хлопотал мордой». Потрясающей выразительностью отличалась игра Юле Бёве – Кристины: ее, казалось бы, почти застывшее, ничем не примечательное лицо, передавало малейшие оттенки переживаний. В немецком переводе Майи Цаде оригинальный текст обрел поэтические обертоны. Классическая фабула пьесы сохранилась, но была подана без надрыва, открытых бурных страстей (вспоминаю легендарный спектакль «Пляска смерти», поставленный литовским режиссером-харизматиком Юозасом Мильтинисом, по своему inferнальному накалу в полной мере соответствовавший названию пьесы), – но и без бытовизма, банальной «актуализации» (в прошлом сезоне «Фрекен Жюли» была разыграна в «Театре Наций» как спектакль о «новых русских» с Рублевки). К тому же видео позволило визуализировать сны, видения Кристины, создать медитативно-галлюцинаторную атмосферу, приправленную колдовскими ритуалами и почти хичкоковским саспенсом. Без

всяких 3D удалось создать эффект объемности, в том числе и звуковой: за окном то шум дождя, то солнце, звучат голоса, смех, музыка (виолончель – Хлоя Миллер), и вдруг – пугающее глухое молчание или настораживающие шумы... В сущности, видео порой перерастало в настоящий фильм.

Пастельному тону спектакля соответствовало его живописное решение. Особую роль, как в классической живописи, играли руки Кристины: кроме Ю. Бёве их «играли» еще двое – актер и актриса. Тщательно продуманные и подобранные костюмы, грим, предметный мир вызвали ассоциации с полотнами Вермера и живописью малых голландцев. Сценографы замечательно выстроили интерьеры кухни и комнаты служанки. Немалую роль играла в спектакле цветовая символика. В нем вообще оказалось немало символического: три раза здесь режут по живому – сначала предназначенное для стряпни кровоточащее куриное сердце на кухонном столе, потом там же отрубают голову птичке, в финале же стол этот залит кровью фрекен Жюли. Кухонный нож, бритва поданы с почти поп-артовской крупностью.

Казалось бы, что нам Гекуба? В современном контексте интимные проблемы Жюли и Жана, казалось бы, утратили ту остроту, которая была присуща им в моральном плане во времена написания пьесы. Однако спектакль трогает, волнует сегодняшних зрителей (в битком набитом зале было много молодежи), и это чувствовалось по их реакции – ведь речь идет о вечных чувствах – любви, ревности, боли, тоске... При этом присущий творчеству Стриндберга мотив женоненавистничества практически снят – здесь все страдают, каждый по-своему несчастен. Больше всех, конечно, кухарка Кристина, на глазах которой, пренебрегая ее чувствами («она же прислуга, что она может чувствовать»), дочь графа заигрывает с ее женихом, лакеем. Хотя и под сурдинку, но вполне внятно проведена тема хозяина и раба, садомазо – Жан и Жюли (с позиций «мачо» либо хозяйки) помыкают Кристиной, но по ходу дела и они меняются ролями: после «гре-

хопадения» Жюли оказывается в унижительном положении и уже не может приказывать, Жан теперь сильнее – «командует парадом», отдает приказания он. Без какого-либо нажима показано, как низы стремятся вверх, а верхи – вниз, хотя «пасть» в прямом и переносном смысле этого слова.

Выдержанный в русле психологического театра в плане актерской игры, в концептуальном режиссерском отношении спектакль во многом коррелирует с брехтианским «театром представления»: в нем обнажается театральный механизм, профессиональная «кухня», закулисье выносится на авансцену. Но здесь, как мне кажется, далеко не все удалось. Сцена загромождена техническими средствами, без конца мельтешат видеооператоры, звукооператоры, слишком много вспомогательного персонала. Параллельно основному сюжету демонстрируется аккомпанирующий ему перформанс, но сосредоточиться на нем без ущерба для основной линии не удастся. Фигурирует и актриса-двойник Кристины, внешне почти неотличимая от нее, что технически оправдано при сочетании «живых» и видеосцен, а также во избежание лишних переодеваний, перемещений и т. п., но порой отвлекает от главного.

В целом же спектакль произвел сильное впечатление. Как мне кажется, это произведение именно современного искусства, а не арт-практик. Авторам удалось сочетать в нем элементы театральной классики с новейшими визуальными наработками, что дало интересный собственно художественный результат.

Гастрольные спектакли, благоприятными впечатлениями о которых я поделилась, – лишь яркие блески на общем не слишком привлекательном фоне московской театральной жизни, ориентирующейся преимущественно на вкусы «новых русских», дабы «сделать им красиво», а, главное, развлечь и посмеяться. И в ход тут идут в том числе и мифологические сюжеты, поданные чаще всего в вульгаризированном фрейдистском духе. Поговорить об этом как определенной тенденции тоже стоило бы, но от-

ложим это на будущее. А пока что порадуемся тому, что сегодня существуют и подлинно художественные, полные символы интерпретации древних мифов.

МИФ КАК ТЕОГОНИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

В. Иванов (Берлин, 11.01–06.02.13)

(получено 13.02.13)

Дорогой Виктор Васильевич,

со времени получения Вашего замечательного и наконец-то многостраничного письма о «мифе – символе – художественности» у меня не было возможности усидчиво и спокойно поработать над своим ответом на него: поездка в Швейцарию, обилие праздников и еще ряд благословных и неблагословных причин не оставили много времени для вдумчивой работы, хотя сознание (и подсознание) не покидала тревожная мысль о том, с чего же все-таки следует начать свою эпистолу. В известном смысле внешние препятствия являлись только проекцией внутренних трудностей и сомнений, и даже следовало бы радоваться (и радовался) вынужденной отсрочке. Несколько придавливает меня чувство непомерной ответственности перед самой темой, о которой уже высказано немало значительного (в том числе и Вами) и в конечном итоге носящего характер последних – или хотя бы предпоследних – истин, так что дело сводится в основном к неспешной рецепции и благожелательному урчанию берлинского медведя, отведавшего давно ожидаемого лакомства.

В то же время, если мы не просто перелистываем томики Шеллинга и Лосева в уединении своих касталийских кабинетов, медитируя над полюбившимися мыслями, но ведем медовую беседу в виртуальном пространстве, или, как выразился Шатов, «сошлись в беспредельности», то почему бы, в конце концов, махнув рукой на все ментальные респекты и приличия, не поделиться

с друзьями своим опытом общения с мифическими существами и чудищами. При этом не упустим из вида сокровенную цель: такими беседами посодействовать – в меру своих сил и отпущенного нам времени – осуществлению касталийского проекта: посредством «игры в бисер» «выразить духовный универсум концентрическими системами и соединить искусство с магической силой, свойственной формулировкам точных наук». Создание «Педагогической провинции» на физическом плане – затея утопическая, но в виртуальной форме вполне осуществимая, о чем я уже имел возможность неоднократно говорить в рамках Триалога.

Следовательно, если он (Триалог) служит (хотя бы в самой малой степени и скромной форме) касталийскому делу, то одной из первых забот является стремление как можно лучше и точнее понять смысл употребляемых собеседниками философских (и пр.) терминов. Для этого надо постараться представить их в контексте собственной внутренней жизни, иными словами, в экзистенциальной ситуации. Начну с мифа.

Фома Кемпийский писал: «*Opto magis sentire compunctionem, quam scire eius definitionem*» (в переводе Победоносцева: «Пусть не умею определить, что есть благоговение: лишь бы я его чувствовал»; в немецком переводе: «*Ich will lieber die Zerknirschung fühlen als sie definieren können*»). В этом духе и я могу сказать: не умею определить, что есть миф: лишь бы я чувствовал реальность мифа в своей внутренней жизни, т. е. миф предстал бы не только в виде абстрактного понятия или объекта академической эрудиции, но ощущался действительно в собственном существовании (экзистенциальном опыте). Прежде всего такой опыт носит анамнестический характер. Мне уже в ходе нашей переписки приходилось неоднократно касаться этого вопроса. Все же, рискуя надоесть, затрону его еще раз, поскольку он образует для меня своего рода надежную основу для всех последующих рассуждений о мифе и мифологии.

Понятие анамнезиса (*anamnesis*) я беру в том смысле, который придал ему Платон, учивший о знании как результате при-

поминания о дорожденном бытии бессмертной души: «наши души и до того, как им довелось оказаться в человеческом образе, существовали вне тела и уже тогда обладали разумом». При разговоре о корнях мифологического опыта вопрос этот следует обсуждать не в догматическом, а в эмпирическом плане: либо такой анамнезис – реальный факт душевной жизни, либо он – произвольная и даже вредная фантазия. Бесспорно, что для многих людей – особенно на Востоке – предсуществование является не столько предметом веры (внешне усвоенной суммы догматических утверждений), сколько вполне конкретным переживанием. Сложнее положение тех православных богословов (Флоренского и Булгакова, например), которые также имели некоторый опыт предсуществования и пытались вписать его в прокрустово ложе юстиниановского антиоригенизма. Аргументация этих выдающихся богословов Вам хорошо известна, поэтому я не буду занимать места ее подробным изложением. Опять-таки для хода моих мыслей в данном случае важно сослаться на нее в той степени, в которой она обосновывает реальность прогляда в метафизические (вневременные) подосновы человеческой психики. Даже убежденный юстинианец не смог бы возразить против мысли Климента Александрийского, приведенной Флоренским в софийном письме своего «Столпа и утверждения истины», о том, что «мы (т. е. человечество. – В.И.) существовали уже прежде создания сего мира, потому что сотворение нас решено было Богом гораздо ранее самого сотворения нас, и, следовательно, уже ранее своего сотворения мы существовали в мысли Божией». Соответственно, можно предположить возможность припомнить свою идею, которая является не чем иным, как мыслью Бога о человеке. Говоря в духе Бердяева: «Личность есть Божья идея, замысел и задача».

Флоренский, отвергая так называемое «хронологическое» предсуществование, когда душа воспринимается как предшествующая земной жизни «плотская данность», не затруднялся признавать предсуществование в качестве «символа духовного пережи-

вания, открывающего в Церкви, в личности (курсив мой. – В.И.) и т. д. высшую сравнительно с тленным обликом мира сего реальность». Открывая эту «высшую реальность» при интроспективном погружении в глубины собственного сознания, мы неизбежно сталкиваемся с переживаниями, поразительно напоминающими мифологические образы. Здесь замечу, что обсуждение подобных вопросов может более благоприятно разворачиваться не на теологическо-догматическом, но, скорее, на философско-метафизическом уровне. Давно прошли те блаженные времена, когда теология делала «явственным наличное бытие богов» (Прокл); она сменилась «школьным богословием», оторванным от духовного опыта.

Исходным пунктом для дальнейшего хода моих эпистолярных рассуждений можно считать учение Канта о двоякой природе человека, наделенного наряду с характером эмпирическим также и характером умопостигаемым, определяемым Шопенгауэром как «особая идея» (курсив мой. – В.И.). Задача состоит в том, чтобы осознать соотношение между этой умопостигаемой идеей (манасом, эйдосом) и психосоматической личностью, сознание которой определяется в основном биохимическими процессами. Для выхода за узкие пределы психосоматических состояний необходимо совершить анамнетический акт: припомнить о своем чисто духовном существовании. Сам Кант отрицал возможность прямого созерцания «идеи». «Этот умопостигаемый характер, – писал кёнигсбергский мудрец, – никогда нельзя было бы познать непосредственно (курсив мой. – В.И.)... но, – добавил нам Кант в утешение, – все же мы должны были бы мыслить его сообразно с эмпирическим характером». Сама по себе возможность мыслить о трансцендентальном измерении человеческой личности (ее эйдоса) является источником особого рода переживаний и свидетельствует о достижении довольно-таки высокой ступени философского самопознания, хотя платонизм открывает еще более захватывающие горизонты, на которых начинают проявляться мифические образы.

Но платонизм, как метод ведущий к достижению эйдетических созерцаний, трудно доступен в наше время (хотя принципиально нельзя исключить возможность его продуктивного применения, по крайней мере в гуссерлианском варианте), поэтому более реалистически звучит рекомендация Шопенгауэра усматривать в эмпирическом характере, разворачивающемся в ходе жизни, отражение идеи (умопостигаемого характера). Биографические эпизоды в таком случае можно истолковывать как напоминающие образы, пробуждающие предчувствие существования вечного ядра человеческой личности (его идеи). Сама идея не подчинена «никаким временным условиям, так как время есть условие только явлений, а не вещей самих по себе». Еще более решительно подчеркивал Шопенгауэр вневременной характер идеи человека: «идея находится вне времени». Умопостигаемый характер «в качестве самой воли есть вещь в себе, *безосновен* (курсив мой. – В.И.) и находится вне области закона основания».

Представляется примечательным, что вневременная основа человеческой личности может быть осознана не только на путях философского идеализма, но и при феноменологическом анализе данных чисто экзистенциального опыта. Я имею в виду учение Сартра о фундаментальном проекте, лежащем в основе конкретной человеческой биографии, разворачивающейся во времени. «Какими бы впоследствии ни могли быть *мифы* (курсив мой. – В.И.) и обряды рассматриваемой религии, Бог вначале «заметен в сердце» человека как тот, кто объявляет и определяет человека в конечном и фундаментальном проекте». Я не буду вдаваться в дальнейшее рассмотрение воззрений Сартра, замечу только, что из приведенной цитаты (вырвав ее из контекста) можно было бы сделать вывод о возможности подойти к экзистенциальному анамнезису: «вспоминая» собственный «фундаментальный проект», мы начинаем вспоминать и порождаемые им мифы. Еще более продуктивным представляется путь, на котором анамнестически подобранные мифы ведут к переживанию

«фундаментального проекта»: вневременного ядра человеческой личности как источника вечного мифообразования.

Я привел только несколько примеров (причем умышленно далеких от мистики и герметизма) из истории философской мысли, показывающих реальность метафизических «припоминаний», которые оживляют в нашем сознании древние мифы. В то же время такой чисто философский путь, несмотря на большие преимущества в сравнении с теологическо-догматическим, имеет свои недостатки. Вместо экзистенциального опыта велик соблазн предаться интеллектуальному конструированию мифологии, изучению ее «диалектики» в отрыве от реального общения с мифическими образами, точнее говоря, с духовными существами, находящими в них свое выражение. На эту опасность указывал еще Шеллинг, находивший проблематичными усилия неоплатоников вскрыть метафизическое содержание мифологии. Хотя надо заметить, что для неоплатоников мифы рассказывали о реальных богах, а не об абстрактных положениях идеалистической метафизики, не опирающейся на конкретный духовный опыт.

Для самого Шеллинга, свободно мыслящего протестанта, объектом исследования – в отличие, скажем, от Ямвлиха и Прокла – служил не собственный экзистенциальный, или тем более теургический, опыт общения с богами, а – в основном – исторический материал, предоставляемый античным наследием, анализируя который, он восходил к высотам философских созерцаний. Однако его собственный (не философский, а мифологический) опыт остается скрытым под плотным покровом диалектически разворачиваемой интерпретации античных мифов. Шеллинг много сделал для глубокомысленного истолкования дионисийской мифологии, но трудно (даже невозможно) что-то конкретное сказать об экзистенциальном аспекте дионисизма в сознании этого великого философа.

Другое дело Ницше, отождествлявший себя с «распятым Дионисом», но здесь уже явный переход за границы философ-

ского мышления в проблематическую область психопатологии. Этим, однако, ни в коей мере не умаляется величие Ницше, дерзнувшего на утлой ладье выйти в бушующий океан «автономных психических комплексов», где и состоялась его – разрушительная по своим последствиям – встреча с Дионисом: «Во все бездны несу я свое благословляющее утверждение... Но это и есть еще раз понятие Диониса». О своем «Заратустре» Ницше с полной уверенностью говорил: «Так страдает бог, Дионис». Пример Ницше еще раз показывает ограниченность философского мышления при подходе к мифологическим образам и необходимость герметической подготовки органов духовного восприятия, осуществимой только при точном знании о путях духовного ученичества. Тем не менее выход состоялся, предзнаменуя новые возможности для – экзистенциально значимого – возрождения мифологического сознания.

Не вдаваясь более в ницшеанскую проблематику, заслуживающую особого рассмотрения, замечу только, что ни теологические, ни философские методы не дают эмпирически осязаемой основы для пробуждения анамнестического сознания, чем, разумеется, не отрицается их значение для научно-исследовательского подхода к мифу. Исследование остается исследованием, но оно, безмерно обременив эрудицию, в то же время не может ни в малейшей степени затронуть экзистенциальные глубины сознания. Где же тогда искать то поле, на котором мы обретаем эмпирически конкретный материал для «припоминания»?

Пока мы блуждаем в мире философских абстракций, наше положение довольно безнадежно. Абстракции, как таковые, отрезают нас от экзистенциального опыта. Другое дело, если мы обращаем внимание на конкретные факты нашей психической жизни в той степени, в которой они демонстрируют сходство с мифическими архетипами (могут считаться их манифестациями в образной форме). Одним из фундаментальных открытий Карла Густава Юнга является прослеживание аналогий «между об-

рами сна современного человека и продуктами примитивного сознания, его «коллективными образами» и мифологическими мотивами». В снах, видениях, фантазиях людей XX века Юнг обнаружил действие тех же сил, которые в древности продуцировали сказания и мифы. Современность утратила понимание духовного смысла этих образов, поднимающихся из подсознания (на герметическом языке: из астральных глубин, существа которых обладают гораздо большей сознательностью, чем люди в их психосоматическом состоянии). Соответственно, и метафизические понятия утрачивают связь с «универсальными живыми психическими процессами».

В нашем случае, когда мы обращаемся к мифологическим проблемам, то сталкиваемся нередко со стеной, отделяющей абстрактно-интеллектуальное сознание от живых истоков мифической образности. Но «как только метафизические идеи утрачивают свойство вызывать исходный опыт переживания и возобновлять его, они не просто становятся бесполезны, но превращаются в подлинное препятствие на пути к дальнейшему развитию». История искусства дает немало примеров, подтверждающих эту мысль Юнга. Так, мифические образы, мощно стимулировавшие мастеров Ренессанса, к XIX веку превратились в мертвенные академические схемы, тормозившие развитие европейской живописи. Даже с психотерапевтической точки зрения становится ясно, что для поддержания душевного здоровья и равновесия необходимо восстановить связь между повседневным сознанием, обремененным научными абстракциями, и символикой глубинных процессов нашей внутренней жизни.

Знакомство со сравнительной мифологией Юнг считал хорошей предпосылкой для восстановления психической целостности. Введенное им в научный оборот понятие тени, которым он обозначал архетип, стоящий за негативными аспектами личности (ее двойника), для человека, хорошо знакомого с мифологией, вызывает ассоциации с персонажами «темного хтонического

мира». Архетипы анимуса и анимы («неразрывную пару») можно интерпретировать «как психический прототип всех божественных пар». В этой перспективе я рассматривал триптихи Бекмана, а затем картины Гюстава Моро, находя у обоих мастеров проявление архетипов, с одной стороны вызывающих ассоциации с античными мифами, а с другой – действовавших в глубинах их сознания в качестве автономных психических комплексов. В случае Моро особенно очевидно их – нередко почти навязчивое – влияние на его творчество. Мне не попадалось еще исследование картин Моро с юнгианской точки зрения, но нетрудно себе представить, что оно пришло бы к признанию определяющей роли анимы в формировании приватной мифологии парижского отшельника. Анима представляет собой могущественный архетип, способный проявляться в бесконечных модификациях. Он «наделен чертами Афродиты, Елены (Селены), Персефоны и Гекаты». Анима и анимус «представляют собой... фактических «богов», каковыми справедливо считал их древний мир». В «Юпитере и Семеле» представлен итоговый конфликт между анимой и ее анимусом, в конце концов оказывающимся победителем за счет гибели анимы. Далеко не случайно, что окончание работы над этим «завещанием» предварило кончину самого художника...

...здесь была бы уместной реплика Некто-в-черном, который любит обвинять меня в отклонении от темы... он прав: опасность велика; раз речь уже зашла о Моро, так и жди потока гностических ассоциаций...

...оставим Моро в покое...

Не буду далее входить в разбор теорий Юнга. Я привел их только для указания на то, на каком поле сознания возможно ожидать пробуждения мифологических «припоминаний». Сами теории Вам хорошо знакомы, и поэтому не имеет смысла умножать количество цитат. В этой перспективе я и буду в дальнейшем рассматривать мифологические проблемы. Еще раз повторю, что для меня важнейшее значение имеет не академическое

исследование мифа, а интроспективное наблюдение за жизнью мифологических «комплексов» в экзистенциальном измерении собственного сознания. Такова предпосылка и для проведения моих герменевтических процедур в музейных пространствах.

Юнг особенно ценил обнаруженные им в собственной врачебной практике факты непреднамеренного соответствия определенных психических феноменов мифологической и алхимической символике, поскольку такие случаи убедительно подтверждали его теорию коллективного бессознательного, в таинственных недрах которого мощно действуют автономные архетипы. Но нельзя отрицать (Юнг и не отрицал), что знакомство с мифологией облегчает труд герменевта, стремящегося соотнести собственные переживания с известными из истории мифическими образами. Юнг рассказывает об одном случае с профессором, потрясенным до болезненности странным видением. Душевное равновесие было восстановлено, когда Юнг показал своему пациенту алхимическую гравюру, точно соответствующую переживанию, непомерно взволновавшему профессора своей необычностью. Раннее знакомство с древнегреческими мифами помогло (и помогает) мне обнаруживать в собственной приватной мифологии успокоительно действующие соответствия с античными архетипами. При установлении таких соответствий (аналогий) – при помощи анамнестически экзистенциальных методов, подкрепленных изучением мифологического предания – мы начинаем обретать в собственном сознании достаточно надежную почву для разговоров о мифе. Этим избегаются две наиболее распространенные опасности: 1) чисто теоретическое рассмотрение мифологии без малейшего признака экзистенциального отношения к ней: сфера научной объективации, в которой рождаются самые превратные истолкования мифов, критически разобранные Шеллингом и Лосевым; 2) блуждание в море собственных – субъективных – переживаний, приводящих на грань психического расстройства.

Таким образом, мне хочется очертить границы поля своих последующих рассуждений на темы, поставленные в Вашем последнем письме. Рискую надоесть столь частым применением излюбленных словечек, назову это поле анамнестически экзистенциальным, впрочем, при неизбежном выходе на другие «поля» и «луга», иными словами, в другие измерения обозначенных Вами проблем. Жанр виртуальных бесед, как мне кажется, и предполагает свободные перемещения по всем доступным нам полям. Перехожу теперь к попытке дать свой ответ на три поставленных Вами вопроса.

Впрочем, нужно ли? Сомнение вполне уместно, поскольку в основном я мог бы только подписаться под Вашими собственными ответами. Да, «миф в своей сущности отличается от искусства». Тогда о чем писать?..

01.02.13

...ко всем прочим препятствиям, мешающим закончить письмо, присоединилась еще и вирусная хворь, наводящая на размышления об удручающей зависимости эмпирического Я от состояния психосоматической организации, порождением которой оно, собственно говоря, и является; с другой стороны, именно эта зависимость показывает, что в нас действует, скажу образно, в хтонической глубине повседневного сознания другое Я, не затронутое в своем существовании тягостными путами земного бытия; это другое Я (в духе Канта скромно и непритязательно назову его трансцендентальным характером) не оставляло своих раздумий о природе мифа...

...оно, насколько я могу уловить исходящие от него ментальные волны, побуждает меня довести до ясного переживания мысль Шеллинга о том, что мифология является не только «учением о Богах», но и подлинной «историей Богов», порождаемой вовлеченностью сознания в теогонический процесс. Этим наглядно

очерчиваются границы мифологического поля, выход за которые, конечно, возможен, но по большей части ведет к смешению понятий, недоразумениям и полной неразберихе. В результате такого произвольного обращения с понятием мифа его можно обнаружить где угодно. Бердяев, дав прекрасное определение мифа как изображения «сверхприродного в природном, сверхчувственном в чувственном», на одном дыхании писал о социальных и антирелигиозных мифах: «В основании общества всегда лежат социальные мифы». Человек создает свою зависимость от общества, гипостазировав его и «создавая о нем мифы», и в свою очередь поработается ими. К числу таких поработавших мифов Бердяев относил: «миф о суверенитете народа, общая воля которого безгрешна (Руссо), миф о пролетариате, как классе-мессии, освободителе человечества (Маркс), миф о государстве, миф о расе и пр.». Сам Бердяев собирался создать уже не поработавший, а, напротив, освобождающий «миф о человеке». Очевидно, что в таком случае мы имеем дело с расширительным толкованием понятия мифа, вне его теогонического контекста, и не имеющего ни малейшего отношения к «истории Богов» или космогонии.

У Лосева, стремившегося взять миф «как миф, без сведения его на, что он не есть сам» – к вящему соблазну читателя – неоднократно говорится о «мифологии нигилизма», лежащей в основе современной науки, о «мифологии электрического света», о мифологии либерально-буржуазной и т. д. Даже галстук Бердяева Лосев воспринимал мифически. Опять-таки понятно, что имел в виду автор «Диалектики мифа», но без лишних слов ясно, что такие псевдомифологии не имеют ничего общего с «историей Богов» и теогоническим процессом.

Вы тоже отдаете дань этой устоявшейся традиции и пишете о «сегодняшнем мифе», основанном «на вере в адекватность и непогрешимость естественнонаучного знания...» (обрываю цитату). Это сказано вполне в духе Бердяева, писавшего: материализм «живет мифом о материи... Позитивизм живет мифом о науке как

всеобъемлющем знании». Но это не «миф», а попросту ложная идея, основанная на ложных гносеологических предпосылках, с мифом ничего общего не имеющих. Ложная идея, пробуждающая ложную веру в ее действенность. Не может считаться «новым мифом» и ныне всемогущий Интернет. «Вера в Сеть (www) как в новое Великое Другое» порождает не миф, а проблему для врачей, педагогов и социологов, а также доставляет немало хлопот полиции. На таких путях легко забыть о теогонической природе мифологии, которая является отражением в слове и образе духовных (теогонических) процессов, и не только отражает, но и связывает различные планы бытия: «Миф символически связывает два мира». Разумеется, слово «миф» многозначно и многосмысленно. *Fabula* (латинский эквивалент древнегреческого мифа) использовалось римлянами и как ругательное словечко («чушь»). В Новом Завете под мифами подразумеваются пустословные «басни» («*fabulis, et genealogiis interminatis*»), производящие «больше споры, чем Божие назидание в вере» (1 Тим. 1,4). Разумеется, каждый философ может интерпретировать «миф», как ему нравится, но если, следуя Шеллингу, придерживаться мистериально-го взгляда на природу мифа, то следует решительно сказать:

Мифология – это история Богов.

Гнев Ахилла, например, не мифологичен, поскольку вызван вполне понятными, земными причинами, но мифологично явление этому могучему герою Афины Паллады: «Только ему лишь явленная, прочим незримая в сонме». Собственно говоря, такие теофании уже тоже находятся за рамками теогонии и являют мир богов в их олимпийской законченности.

Если говорится о мифичности галстуков, электрического света, «Коммунистического манифеста» или о «современном глобальном научно-техническом мифе», то совершенно очевидно, что понятие мифа используется не в его теогоническо-реальном смысле, а миф берется в значении «баснословного и неправдоподобного рассказа» (*fabelhafte, ungläubliche Erzählung*)

или используется для остроумного морфологического анализа à la Шпенглер. Можно и так... Но тогда за что боролись, очищая понятие мифа именно от этого «баснословного» значения?.. Не буду спешить с выводами. Очевидно, само слово «миф» провоцирует использовать его в различных и даже взаимоисключающих смыслах.

Есть еще очень трудный вопрос о «христианской мифологии». Насколько правомерно прилагать понятие мифологии к христианству? Это делали в свое время Булгаков, Бердяев и Лосев, но опять-таки нельзя отрицать проблематичности такого подхода, хотя в отличие от смелого использования понятия мифа в философских разговорах о науке, Интернете и галстуке здесь имеются действительно поводы для анамнестическо-экзистенциальных раздумий... Но, как мне показалось, Ваш подход несколько отличается от словоупотребления вышеупомянутых философов... или я ошибаюсь? Если возможно *sum grapo salis* говорить о мифическом восприятии галстука, стеариновой свечи или о «либерально-буржуазной мифологии», то в случае христианства желательно – во избежание игровой двусмысленности – с полной ясностью объяснить, какое содержание вкладывается в понятие мифа. Не забудем, что для большинства наших современников миф отождествляется «с выдумкой, с иллюзией первобытного ума, с чем-то по существу противоположным реальности».

04.02.13

Опять вынужденная пауза.

В пятницу сумел нацарапать страничку, а в субботу опять залег на диван из-за температурного скачка. Не стоило бы об этом писать, злоупотребляя эпистолярной свободой. Хотя, с другой стороны, как ни странно, повышение температуры имеет некоторое отношение к мифологии, поскольку переживание внутреннего жара каким-то образом напоминает о древних

зонах. Интенсивное переживание тепла дематериализует саму телесность, лишает ее весомости, превращая нашу телесность в жаровую. Мы и тепло – суть одно. Об этом опыте свидетельствовал Андрей Белый («Котик Летаев»). Здесь на экзистенциальном уровне приоткрывается возможность мифологического анамнезиса. Сам Белый называл описанные анамнестически состояния «документом сознания».

Так что и из болезни можно извлечь некоторую (весьма относительную) пользу. В любом случае повышенная температура способна убедительно продемонстрировать всю шаткость нашего эмпирического сознания, под-и-над которым бушуют космические ураганы. Такой опыт (даже в ослабленно вирусной форме) лишает возможности говорить о мифологии в отрешенно академическом тоне. Любое эмпирически конкретное соприкосновение с мифологическим измерением существования сопровождается чувством стояния перед бездной. Соответственно, если появляется возможность рассуждать о мифологии, то это добрый знак возвращения в свое повседневное состояние сознания, являющееся предпосылкой академической науки.

Итак, возвращаюсь к вынужденно прерванному рассуждению. Оно сводится к поиску ответа на поставленный Вами вопрос о соотношении мифа и искусства.

Миф – это порождение реального теогонического процесса, тесно связанного с процессом космогоническим. «Мифология возникает вследствие неизбежного процесса... сознание... в целом не может ни остановить его, ни повернуть вспять» (Шеллинг). Соответственно, не может быть и речи о подлинном мифе как порождении человеческой фантазии в поэтической или какой иной художественной форме (например, пластической). В силу этого я нахожу неправомерным приложение понятия мифа к явлениям, стоящим вне теогонического процесса.

Миф – это сам теогонический процесс. Но под мифом можно понимать и художественное отражение истории богов на

уровне вовлеченного в этот процесс человеческого сознания. Здесь искусство вступает в свои права. «Кризис, вследствие которого мир Богов разворачивается в историю Богов, совершается не помимо поэтов, но в самих поэтах». Согласно Шеллингу, поэзия Гесиода и Гомера служила «естественным концом мифологии и была необходимым, непосредственным ее порождением». На мифологически окрашенной поэзии лежит отблеск реальных теогонических процессов в духовном мире. Поэтому и нельзя выдумать миф. Нельзя по абстрактно теоретическим соображениям призывать к возрождению мифа в искусстве. Получатся одни удручающие суррогаты (и то в лучшем случае). Справедливо заметил Александр Блок о том, что «миражи сверхискусства» (имея в виду теории Вячеслава Иванова) лишь мешают подлинному искусству. Вообще фигура Вячеслава Иванова для меня остается не лишенной некоторой темноватой двусмысленности, при всех несомненных истинах, высказанных им об искусстве, мифе и символе. Эту некоторую сомнительность в облике и теориях Вяч. Иванова чувствовали хорошо его знавшие с ближайшего расстояния и высоко ценившие его творчество люди: Александр Блок, Андрей Белый и Николай Бердяев. Впрочем, это совсем другая тема... Скажу только в заключение словами Бердяева: «Невозможно уловить грань, отделяющую мистические построения В. Иванова от построений чисто филологических». Поэтому в разговоре о мифе и символе я предпочитаю опираться прежде всего на Шеллинга.

Философ подчеркивал, что поэзия «не могла быть источником представлений о Богах». Более того, отрываясь от своего духовного источника, поэзия вносила в мифологию чуждый и нередко искажающий ее первоначальный смысл элемент, смущавший и даже приводивший в негодование носителей мистическо-философских познаний в Античности, так или иначе причастных мистерияльной традиции. «Пифагорейцы и орфики известны как главные порицатели Гомера, а через них это стрем-

ление порицать переходило и к другим представителям философской мысли (Лосев).

Tempora mutantur, и уже на закате античной культуры происходит переоценка Гомера мистериально настроенными мыслителями. Возникает интереснейшая – близкая моему уму и сердцу – тенденция, ведущая к открытию сокровенного смысла гомеровской мифологии, «которая дает себя чувствовать во всей позднейшей орфической литературе и многочисленных цитатах из Гомера у неоплатоников и в Халдейских оракулах» (Лосев). Почему орфические хулители превратились в хвалителей и почитателей – это особый вопрос, выходящий за рамки данного письма, но вопрос важный и не безразличный для хода наших бесед, посвященных мифологическим проблемам.

Теперь же мне представляется более необходимым яснее очертить границу между двумя видами трансляции мифологии в истории. Один из них – искусство (прежде всего поэзия и пластика, если речь идет об Античности). Другой – мистерии. В каждую историческую эпоху между ними существуют различные степени близости или, наоборот, отчуждения, взаимного игнорирования. Взирая на наше время, можно сказать, что теперь таких отношений вовсе не имеется по причине отсутствия и того, и другого.

Не желая забредать в непроходимые дебри абстрактных рассуждений о мистериях, ограничусь лишь одним – но достаточно характерным – примером, заимствованным мной из «Философии откровения» Шеллинга. Речь идет об обвинении Эсхила в том, что он в одном из своих произведений, согласно свидетельству схолиаста Аристотеля Евстратия (есть и другие свидетельства), «якобы нескромно коснулся величайшей тайны мистерий». Какой-то эпизод трагедии вызвал у присутствующих посвященных ассоциации с Элевсинскими мистериями. Это спровоцировало настоящий взрыв ярости (!), и Эсхил был бы растерзан еще в театре, если бы ему не удалось укрыться в алтаре Диониса, расположенном в оркестре. Его спасло затем только то, что ему уда-

лось доказать свою непричастность к Мистериям. В противном случае ему грозила конфискация имущества и смертная казнь (за профанацию). «Этого также казалось мало, еще и память о таком святотатстве с помощью надписей на бронзовых табличках завещалось проклинать потомкам». Гм, стоит ли после этого рассуждать о мистериях...

Из всей этой поучительной истории следует, что, с одной стороны, мифологическое содержание мистерий не могло непосредственно использоваться поэтами и художниками, с другой, что некоторые из них в силу собственной художественной интуиции могли подниматься в сферу теогонических имажинаций и инспираций. Можно также – со всей осторожностью – предположить наличие определенных форм влияния посвященных на современную им культуру.

В дневнике Блока сохранилась любопытная запись о его беседе с Эмилием Метнером, уверенным в существовании «“Секты”, искони (с перерывами) хранящей тайную подоснову культуры (Упанишады – Geheimlehre – Ареопэг, связанный с Элевсинскими мистериями)». Блок возражал собеседнику, «что этой подосновой люди не владеют и никогда не владели, не управляли». Интереснейший разговор, симптоматический для людей Серебряного века, многие из которых чувствовали потребность обрести эзотерических учителей, способных дать искусству новые духовные импульсы. Другие (большинство), как Блок и Брюсов, упрямо предпочитали идти на свой страх и риск запутанными путями, опасаясь посторонним влиянием повредить свободе своего творчества, и заканчивали гибелью. Третьи (но, кажется, это удалось одному Рериху) сами становились эзотерическими учителями, продолжая оставаться самобытными художниками.

У Вячеслава Иванова было явное стремление приобщиться эзотерике, но кончил он присоединением к католической Церкви... Впрочем, если подумать, одно не исключает другого, как может показаться на первый взгляд. Для нас, конечно, боль-

шее значение имеют его мысли о возрождении мистериального искусства, на что Вы справедливо указываете в своем письме.

В самой атмосфере Серебряного века – в отличие от нашей современности – было нечто предрасполагавшее к поиску духовного знания.

...теперь, утомившись, чувствую потребность поставить точку, но только для того, чтобы, поднабравшись сил, снова продолжить разговор о «мифе – символе – художественности». Надеюсь, что и другие собеседники присоединятся к нашей дискуссии. Одним-двумя письмами тут не отделаешься, если мы хотим прийти к более полному взаимопониманию и, как сказал бы Бердяев, к «прибыльным» результатам.

С касталийским поклоном и приветом

Сердечно Ваш В.И.

P.S. Надеюсь, Вы не забыли о циркулярном письме?

В. Бычков (15.02.13)

Дорогой Вл. Вл.,

получив крайне интересное, глубоко продуманное, оснащенное тяжелой артиллерией цитат классиков мировой философской мысли и анамнестическими прозрениями Введение к серии писем о мифе, я и возликовал в душе моей от нового света, льющегося в нее со страниц Вашего письма, и как-то загрузил: Что же мне делать, слепцу и пасынку, в мире, где наш *Magister ludi* так отч и зряч?

Да, вроде бы – и ничего! Магистру, зрящему в своих духовных эзотерических глубинах теогонические процессы, так и положено – торжествовать в свете Истины, а чаду, недостойному даже быть его учеником, живущему «ложными идеями, основанными на ложных гносеологических предпосылках, с мифом ничего общего не имеющих и пробуждающих ложную веру в их действительность», остается посыпать голову пеплом, облачиться во вретище

и тащиться с сумой за плечами куда подальше. В какое-нибудь захолустье на берегу океана. Под пальму! Каждому свое...

Сложил я уже было котомку, выстрогал посох, прицепил колокольчики к шляпе-панаме безразмерной, сунул в карман пару плавок, отыскал паспорт с всемирной бессрочной визой, да призадумался... От себя-то ведь не убежишь. Да и от батюшки нашего, всеведущего – тоже. И там достанет по Е-мельке. Придется ответить ему хоть что-то, все-таки он, бедолага, борясь с вредоносным вирусом, и мое послание счел возможным прочитать, и в своих анамнетических глубинах покопался, и томик Шеллинга с полки не поленился взять, ну а Юнга-то и Вяч. Иванова он наизусть знает, как Отче наш. Нет, нельзя вот так, не попрощавшись, уходить. Неуважительно так с друзьями-то... Неполиткорректно как-то...

Отложил я посох на время в дальний угол, котомочку – на балкон, чтобы продовольствие не испортилось, скинул походную душегрейку и, кряхтя, поплелся к компьютеру. Батюшку утешить, чтобы не огорчился, не получая ответа, да и себя слегка оправдать перед мировой общественностью грядущих столетий.

Друг мой, зачем же так сразу ополчаться на всю мыслящую ойкумену и обвинять ее в ложных идеях, если она мыслит давно уже не так, как мыслите Вы, и миф понимает немного по-иному, чем Вы? Не все же способны к столь пронизательному анамнетическому вглядыванию в свои теогонические глубины. Тем более что они не у всех и обретаются-то. Это ж ведь – дар, редкий и бесценный. Азъ, вот, грешный, никаких теогонических процессов в своих глубинах не вижу (горе слепцу окаянному!). Да и глубин-то самих как-то не зрю. Все мелководье какое-то. По щиколотку – не более. Там и пескаря-то не сыщешь, не то что реальную теогонию.

Спасибо, что, к моему некоторому утешению, напомнили, что я не одинок в своем ложном понимании мифологии и предшественники у меня не такие уж отпетые лжецы и недоумки. Да

вот и с Шеллингом я, по-моему, тоже не сильно расхожусь, ибо штудировал его в юности основательно и с большой любовью. Опять же на него опирались в свое время и Вяч. Иванов, и Лосев, от которых в какой-то мере отталкиваюсь и я, но не повторяя, а развивая их идеи в тех частях, которые мне представляются сегодня жизненными, и оставляя в тени то, с чем не могу согласиться. Это, кстати, относится ко всем моим предшественникам.

Наши с Вами расхождения в понимании мифа, как и ряда других глобальных проблем бытия и сознания, по которым нередко возникает плодотворная полемика, коренятся в очень разных личностных характеристиках (в уровнях глубины анамнетических процессов, сказал бы наш Магистр) и в разных методах подхода к реальности. Вы опираетесь на экзистенциально-анамнетический метод, который позволяет Вам восходить до реального общения на определенных планах бытия со всевозможными кентаврами, панами, сатирами, нереидами, сфинксами, птицеголовыми и тому подобными мифическими архетипами, или точнее – древними образами этих архетипов. От меня же эти планы бытия полностью закрыты.

Я воспринимаю их как объективацию в сознании древних некоего данного им «соборного» (или «родового» в терминологии Шеллинга) знания об Универсуме – мифа, в моем понимании. Оно, кстати, не очень отличается и от одного из аспектов понимания мифологии Шеллингом, когда он дает четкую дефиницию в «Философии искусства» (сейчас нет под рукой «Философии мифологии», но и там, если я не ошибаюсь, разрабатывается этот аспект мифологии тоже): «Замкнутая совокупность сказаний о богах, поскольку последние достигают совершенной объективности или независимого поэтического существования, есть мифология». И далее: «Мифология не может быть созданием ни отдельного человека, ни рода (поскольку последний есть только собрание индивидуумов), но лишь рода, поскольку он сам есть индивидуум и подобен одному отдельному человеку». И да-

лее: «мифология есть не что иное, как самый мир первообразов, первое общее созерцание универсума». И наконец, чтобы Вы не обвиняли меня в недобросовестном цитировании классика: «мифология оказывается необходимым теогоническим процессом».

Вот Вам очень нравится последний вывод, и Вы на его основе утверждаете: «Миф – это сам теогонический процесс».

Между тем у Шеллинга речь ведь идет не о мифе вообще в философском смысле, а только о греко-римском мифе, а чаще – о греко-римской мифологии, и отчасти – о «христианской мифологии» (это его слова). Более того, сам термин «теогонический» в его философии отнюдь не однозначен. Теогония (дословный перевод, как Вы знаете: рождение, происхождение богов, но и – родословная богов) в контексте философии мифологии Шеллинга может быть понята как рождение богов в коллективном сознании древнего рода (в коллективном бессознательном, по Юнгу).

А в каком смысле Вы понимаете теогонию, когда утверждаете, что миф – это теогония? В каком смысле миф рождает богов? И каких богов? И что такое теогонический процесс в Вашем понимании?

В любом случае я могу принять и такое определение как Ваше личное определение, отнюдь не считая его истиной в последней инстанции, на чем Вы косвенно все-таки настаиваете, обвиняя целую группу отнюдь не самых последних мыслителей в интеллектуальном сообществе последнего столетия в ложности их осмысления мифа.

Вставая на подобную позицию, и я мог бы уличить и Ваше понимание мифа в глубоком архаизме и примитивном упрощенчестве; понимании, давно преодоленном и христианской мифологией, и новоевропейской философией. Правда, никто сегодня, к счастью, никого ни в чем не уличает и не запрещает ни Вам, ни мне, ни любому шаману, колдуну, ведуну стоять на какой угодно позиции в духовном мире. С каждой из этих позиций любая иная будет ложной. Да современный мир вроде бы

давно ушел, что и Вы нередко манифестировали, от подобного одномерного менталитета.

Напомню мое (а оно основывается и на моем понимании Шеллинга, Вяч. Иванова, Лосева и других современных мыслителей, не исключая и столь почитаемого Вами Юнга, о чем я уже писал) более общее философское понимание мифа.

Итак, к сущности мифа следует отнести некое сакральное невербальное знание, или знание о метафизической реальности, которое объективируется (на том или ином историческом этапе – добавлю сегодня. – В.Б.) в субстанциальном отождествлении образа этой реальности с самой реальностью и закрепляется верой в то, что данный образ реальности, данное знание о реальности и есть сама реальность. Миф базируется на вере в субстанциальное отождествление.

Ваше понимание мифа как самого теогонического процесса и основывается на подобной вере. Именно на этой вере и жила греко-римская мифология. И тогда миф действительно являл собой теогонический процесс. Однако уже в поздней Античности эта вера стала разрушаться. Поэтому последние апологеты античного мировидения – неоплатоники – предприняли символично-аллегорическое толкование древней мифологии, что и привело к полному разрушению этого типа мифического сознания. Это окончательно подтвердили уже ранние отцы Церкви, которым открылось новое знание о бытии, новый миф, вера в который до сих пор сохраняет действенность этого типа бытия-знания, в той или иной форме живет в наших душах. Вы же, друг мой, как мне представляется из Ваших писем, до сих пор храните в своем внутреннем мире живой реликт греко-римской, или шире – древней (ибо он включает и древнеегипетскую, как минимум) мифологии. Понятно, что никто не упрекает Вас за это. Боже упаси! Более того, это вызывает у меня особое восхищение, ибо ощущать в себе реальность древнего теогонического (понятно, что теогония не распространяется у Вас на Бога Нового Завета, –

не так ли?) процесса – редчайшая способность. Полагаю, что это могучее ощущение, и им действительно на протяжении многих столетий питалось высокое искусство. На этом, собственно, строится и вся философия искусства Шеллинга.

Тем не менее в сознании подавляющего большинства индивидов, включая крупнейших мыслителей Средних веков и Нового времени, что отмечаете и Вы сами, обзывая их всех лжецами, древний миф давно утратил эту свою актуальность, отошел в разряд мифологии, т. е. символического обозначения и выражения когда-то жизненно-действенного бытия-сознания. Или, как убедительно показал Юнг, да и Фрейд кое-что замечал в этом плане, этот реликт древнего сознания иногда всплывает в наших сновидениях, а чаще – в психике душевнобольных людей.

Тем не менее, смею это утверждать, сам миф как феномен бытия-знания, как существенная универсалия бытия и сознания отнюдь не утратил своего значения и ныне. Далее – мое определение мифа и все выкладки по тексту обсуждаемого письма.

Понятно, что шоры Вашего реликто-анамнетического сознания не позволяют Вам увидеть позднейшие модификации мифа начиная с христианской мифологии, но здесь уж ничего не поделаешь. Чем богаты, тем и рады.

Если же вернуться в пространство нашей триаложной беседы, то Ваши собеседники могут только гордиться и почитать за счастье (что мы и делаем без какого-либо ёрничанья), что столь редкое ныне современное сознание, обогащенное живым опытом древнейшего сознания, участвует в нашей беседе и пытается найти доступные пути к взаимопониманию с теми, кто давно и генетически утратил подобный опыт. Другой вопрос, что нам, не отягощенным багажом подобных Вашим воспоминаний, порой трудно встать на эти пути, трудно обрести их, но мы честно стремимся.

Во всяком случае, для обсуждения темы «миф – символ – художественность» более значительной комбинации собесед-

ников, чем наша, пожалуй, невозможно обрести в современном мире. Это нам всем, по-моему, понятно. Здесь современное сознание (в том числе и в одной из Ваших личных ипостасей) имеет возможность не виртуально-гипотетически беседовать с древним сознанием (как, например, историк философии, мифологии, эстетики etc диалогизирует – помните Гадамера? – с древними авторами по их текстам), а напрямую – с живым реликтом этого сознания, живущего в современном мире и знающего его менталитет и проблемы. Это большое счастье, и – движемся дальше тем же курсом, не сбавляя скорости!

К этому для окончательного прояснения позиций (в который раз уже!) я могу добавить только нечто о своей методологии, которая, собственно, и так понятна из моих текстов. Тем не менее. В своей научно-творческой деятельности и в своем миропонимании я руководствуюсь интуитивно-синтетическим подходом к Универсуму, который основывается на всей сумме знаний, приобретенной мной в процессе долгого, слава Богу, жизненного (во всех его аспектах) опыта, и именно в его пространстве формируются (как правило, достаточно давно уже сугубо интуитивно) мои суждения. И Платон, и Августин, и Ареопагит, и Шеллинг, и Кант, и Юнг, и о. Владимир, и все, все, все читанные мною авторы живут во мне в некоем моем личном синтезе бытия-знания, которое в конкретный момент выдает нужные суждения и дефиниции, уже не обращаясь за поддержкой к тем или иным конкретным высказываниям почитаемых мною мыслителей. Изученные когда-то их суждения и концепции плюс огромный эстетический опыт плюс всеобъемлющий жизненный опыт и порождают мое современное знание, которое я и пытаюсь время от времени выразить на письме. Не все удастся сформулировать точно, так, как я это знаю, но пытаюсь, постоянно пытаюсь... Ни дня без строчки... Для чего? Для кого? Да в большей мере для себя самого, ибо глубинное знание-то знанием, но оно почему-то всегда имеет тенденцию к вербализации, даже нередко вопреки его носителю.

Так, кажется, и миф – имеет автономную тенденцию к самовыражению во вне. Возможно, даже без какой-либо доступной нашему пониманию цели.

Полагаю, что теперь наши позиции стали понятнее друг другу, и мы можем спокойно двигаться дальше, каждый руководствуясь своим опытом, своим сознанием, показывая, как в их свете выглядят те или иные проблемы и значимые для нас темы, и не обвиняя друг друга ни в чем, но радуясь тому, что мы все очень разные, упертые в своем понимании, но не чуждые тому, чтобы снисходить иногда и до пониманий других. А вдруг и там обряжется что-то, что добавит еще нечто к нашим и без того гениальным прозрениям.

Amen!

Ваш В.Б.

В. Иванов (16.02.13)

Дорогой Виктор Васильевич,

в Вашем блестящем остроумием письме меня насторожило одно обстоятельство, наводящее на грустные мысли о неизбежности «оптических» иллюзий даже между духовно близкими людьми, знающими друг друга немало лет. Попытаюсь выразить эту ситуацию в диалогически образной форме:

Я: На столе белый шар.

В.В.: Дорогой друг, ну как Вы можете говорить, что шар черный, когда я вчера покрасил его в зеленый цвет.

Нечто подобное я вычитываю и в Вашем письме. Хочу сразу подчеркнуть, что речь идет не о философских разногласиях и т. п., а именно об иллюзиях. Может, не стоило бы и заводить об этом речь, а сразу приступить к *серьезному* обсуждению *серьезных* тем, но поскольку наши письма читают и другие участники «Триалога», то во избежание дальнейших недоразумений считаю необходимым указать на странное искажение моей позиции в

ряде вопросов, связанных с истолкованием мифа философскими классиками.

Почти на каждой странице Вашего письма Вы приписываете мне мнение, которое я не только не разделяю, но возмущен бы и вознегодовал (по Вашему эмоциональному образцу) на всякого слабоумного, который осмелился бы утверждать нечто подобное.

Позволю себе привести ряд цитат, которые, по сути, не нуждаются в комментариях и говорят сами за себя, если дать себе труд сопоставить их с моим прошлым письмом, вызвавшим у Вас (к сожалению) такую бурную реакцию.

1) Мне инкриминируется нападение «на всю мыслящую ойкумену» и далее: «и зачем обвинять ее во лжи». Кого и когда я обвинял во лжи, да еще всю «мыслящую ойкумену» разом?

2) По Вашему мнению, я «напомнил» Вам, что Вы не одиноки «в своем *ложном* (курсив мой. – В.И.) понимании мифологии и предшественники у меня (т. е. у Вас) не такие уж *отпетые лжецы и недоумки*» (курсив мой. – В.И.). Считаю для себя невозможным что-то говорить по поводу такого утверждения, если вспомнить, что речь в моем письме шла о мифологических воззрениях Шеллинга, Ницше, Юнга и Лосева.

3) Утверждается, что я обвиняю (!!!) «целую группу отнюдь не самых последних мыслителей в интеллектуальном сообществе в *ЛОЖНОСТИ*» (курсив мой. – В.И.) их понимания мифа).
NO COMMENT!!!

4) Речь идет о том, что я **обзываю лжецами (!!!)** «крупнейших мыслителей Средних веков и Нового времени». Знаете, дорогой друг, это уже слишком! **NO COMMENT!**

Предполагаю, что такие обвинения могли быть вызваны моим определением материализма, в основе которого лежит не миф (в любой форме), а ложная идея, основанная на ложных гносеологических предпосылках. Таким образом, я имел в виду не использование понятия мифа при обсуждении основ материа-

лизма, позитивизма, «либерально-буржуазной идеологии» и т. п. философскими классиками, а сами эти идеологии.

Этим письмом я хочу отвести от себя не заслуженные мной обвинения и надеюсь, что в ближайшее время дам ответ на действительно серьезные вопросы, поставленные в Вашем письме.

С наилучшими пожеланиями и дружескими чувствами,
Ваш собеседник и сомысленник
В.И.

Бычков В.В. (18.02.13)

Дорогие друзья,

я рад, что у нас развернулся интересный разговор по одной из важнейших тем философии искусства, а у нас с Вл. Вл. он неожиданно принял форму достаточно острой и принципиальной дискуссии. Это лишний раз свидетельствует о значительности темы и глубокой заинтересованности всех собеседников в ней. Рад, что Н.Б. развернула перед нами картину современной интерпретации некоторых мифологических и иных классических тем в мире театра, кино и литературы. В связи с этим всплывает очень интересная и почти безбрежная тема реинкарнации мифа, мифогенного сознания и неомифологизации в культуре и искусстве XX века, в современном искусстве в целом, которую обсудить в нашем пространстве было бы вполне уместно. Мы подошли к ней практически вплотную. Мощный всплеск этому, как мы только что еще раз выяснили, дали символисты рубежа столетий, именно в искусстве видевшие путь к мифу как жизненно важному феномену бытия человеческого. Русские символисты, как мы помним, настаивали на онтологическом характере мифогенного искусства. Белый возводил это к бытийственной функции самого языка, которым пользуется искусство. «Язык, – писал он, – наиболее могущественное орудие творчества. Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование». Вяч. Иванов призывал совре-

менных художников стать мифотворцами в самом точном смысле этого слова – совершить душевный подвиг прикосновения к высшей реальности, внутренне пережить ее и выразить в своем творчестве как художественно данный факт бытия.

И искусство XX века в высших своих достижениях, как мы знаем и нередко косвенно отмечали это на страницах Триалога, по-своему решало задачи именно мифотворчества в его самом прямом и точном смысле. Вспомним «Улисса» Джойса, эпopeю Марселя Пруста, «Игру в бисер» Гессе, творчество Кафки, «Алису» Кэрролла, «Властилина колец» Толкиена, все творчество Марка Шагала, сюрреализм Дали или Миро, того же Кандинского, музыку Штокхаузена, да и немало иного (именно «под ними хаос шевелится»). Это то, что сразу приходит в голову, а если немного подумаем все вместе, то припомним и многое другое. Несомненно, что XX век, активно пересматривая под напором научно-технического прогресса отношение к традиционным религиям и верованиям, вообще ко всем ценностям Культуры, активно искал новые пути проникновения в метафизическую реальность. И здесь путь художественного проникновения, художественной мифологизации, художественной символизации мог бы оказаться достаточно продуктивным. Это хорошо чувствовали и реально явили своим творчеством упомянутые здесь художники.

Мог бы... но, кажется, не оказался, ибо современные атворцы где-то со второй половины прошлого столетия, пожалуй, начали утрачивать само метафизическое чувство, глубинную жажду аналогического полета в неизвестное, таинственное, высокое и манящее. Отсюда и существенное снижение в последние полстолетия серьезных попыток художественной мифологизации, да и символизации. Или я не прав? Не стоит ли нам и в этом направлении поразмышлять и побеседовать? Тема-то очень интересная.

Вл. Вл. напомнил мне о «циркулярном письме», но, кажется, необходимость в нем сегодня отпадает. Когда я собирался его

писать в прошлом году, я имел в виду следующее. Наша переписка прошлого года каким-то образом достаточно далеко вышла за рамки триаложного эпистолярного жанра. Мы немного забыли, с чего начинали. На первом месте у нас стояло заинтересованное обсуждение тех или иных тем, входящих в пространство эстетического опыта или тесно связанных с ним. На втором – ознакомление друг друга с личными конкретными актами эстетического опыта (наиболее интересными выставками, спектаклями, книгами и т. п.) и обсуждение их по мере возможности. Все остальное поощрялось, но в качестве своеобразных маргиналий. В прошлом же году у нас как-то получилось, что не все собеседники смогли участвовать в регулярной переписке. Кто-то увлекся превращением в письма интереснейших глав своей монографии, кто-то занялся диалогической беседой, которая только фрагментарно доходила до третьего собеседника. В целом триаложный формат стал как-то рассыпаться, и мне захотелось призвать Вас, дорогие коллеги, вернуться к изначальной его форме регулярной беседы всех участников по тем или иным значимым для нас темам и в пределах разумных эпистолярных объемов.

Между тем, последние письма о мифе – символе – художественности показали, что мы все без циркулярных писем ощутили дискомфорт прошлогоднего эксперимента и возвращаемся в нормальный формат спокойных бесед всех трех участников. С этим я хочу всех нас поздравить и пожелать держать и дальше курс в этом направлении.

Ваш В.Б.

**V. ИСКУССТВО МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ И ХАРИБДОЙ.
ОТКЛИКИ НА «ТРИАЛОГ»**





ИСКУССТВО МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ И ХАРИБДОЙ

Обсуждение книги В.В. Бычкова, Н.Б. Маньковской, В.В. Иванова
«Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства» (М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с., ил.)

Предлагаем вниманию читателей материалы обсуждения, состоявшегося 27 февраля 2012 года в рамках дискуссионного клуба «Парадоксы современной художественной культуры» Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. Герасимова (ВГИК). Заседание клуба было организовано и проведено совместно с исследовательской группой «Постнеклассическая эстетика» Института философии РАН.



А.В. Новиков, председатель дискуссионного клуба, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИК

«ТРИАЛОГ» КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРИЛЛЕР

Обсуждаемое сегодня издание представляет собой увлекательный многосерийный интеллектуальный проект. Говорить о нем на кинематографическом языке вполне уместно, так как многие страницы книги не только посвящены визуальным искусствам, но и сами написаны столь пластично, что порой представляют собой своеобразные мини-сценарии. Это особенно относится к полемике между В.В. Бычковым и Н.Б. Маньковской о *пост-культуре*, актуальным тенденциях в развитии искусства, не говоря уже об ироничных философских «пьесках», принадлежащих перу В.В. Иванова. И все это при том, что книга посвящена крайне серьезным, фундаментальным проблемам современной художественной культуры, искусства и эстетики, еще не нашедшим достаточного освещения в научной литературе. Главная тема, обсуждаемая авторами, связана с сущностью современной философии искусства, начиная с вопроса о возможности такой философии сегодня. Основное внимание уделено проблемам взаимодействия классики, неонклассики и постнеонклассического эстетического сознания. В этом ракурсе обсуждаются принципиальные для современной культурной ситуации вопросы о границах искусства, соотношении искусства и неискусства, художественной избыточности и минимализме, основных тенденциях перехода от неонклассики к постнеонклассике и первых признаках последней,

синтезирующей художественные достижения классического и неклассического искусства.

Другой проблемный узел связан с метафизикой искусства, соотношением эстетического и религиозно-мистического опыта; «расширением сознания» в художественном опыте; герметизмом, эзотерикой и герменевтикой искусства.

Значительный пласт исследования посвящен теоретическим (но основанным на личном опыте каждого из участников) проблемам эстетического восприятия, в том числе и новейших арт-практик. Выделены и проанализированы фазы эстетической рецепции, вплоть до полного «погружения» в искусство, описаны стадии эстетического удовольствия и наслаждения.

Еще один важный вопрос связан с дискурсом художника. Речь идет о таких немаловажных вопросах, как роль эстетической самооценки художника, его дневниковых записей, писем и т. п., специфике традиционной художественной критики и актуальной арт-критики и ряде других.

Особенно интересным показался мне спор о кино и посткино, свидетельствующий об эрудиции авторов, их вкусах и пристрастиях. Он начинается в связи с «Чемоданами Тульса Люпера» Питера Гринуэя и продолжается по поводу монументальных мультимедийных кинопроектов Мэтью Барни «Кремастер» и «Преодолевая границы».

Исследование в целом иллюстрируется примерами анализа новейших произведений живописи, театра, кино, литературы.

Книга, написанная на самом современном уровне в формате академической научной дискуссии, ведущейся в форме переписки между тремя ведущими специалистами в сфере эстетики, прекрасно издана, привлекает множеством (более 400) со вкусом подобранных иллюстраций. В настоящее время в отечественной гуманитаристике аналогов у нее нет. «Триалог» будит мысль, стимулирует научные исследования в области художественной культуры. Он будет интересен как профессионалам-эстетикам и

искусствоведам, так и студентам, аспирантам творческих вузов, а также более широкому кругу читателей, стремящихся глубже понять процессы, происходящие в современном искусстве. Монография по своей сути способствует формированию единого культурно-интеллектуального пространства, что соответствует общенациональным задачам в области культурной политики.

А теперь передаю слово присутствующим здесь авторам, профессорам В.В. Бычкову и Н.Б. Маньковской. Так кто же из вас Сцилла, а кто Харибда?



В.В. Бычков, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, руководитель исследовательской группы «Постнеклассическая эстетика» Института философии РАН, лауреат Государственной премии РФ в области науки и техники

МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ И ХАРИБДОЙ

Образное именование темы сегодняшнего разговора: Искусство между *Сциллой* и *Харибдой* – имеет прямое отношение к главной смысловой линии книги, которую мы сегодня обсуждаем. Понятно, что эта метафора выражает мысль о катастрофическом положении современного искусства, формально претендующего еще на статус «высокого», но давно утратившего его, а не имеет в виду какие-то конкретные чудовища, которые уничтожили высокое Искусство. Однако если кто-то любит конкретизацию и желает знать имена этих чудищ, то это тоже не секрет. Их все видят ежедневно и неплохо уживаются с ними. Многие их даже любят. Я имею в виду два явления, с особой очевидностью претендую-

щие на имена мифологических монстров: взрывоподобный скачок научно-технического прогресса (НТП) в XX веке, т. е. современную техногенную цивилизацию во многих ее проявлениях, и коммерциализированный масскульт, массовую коммерциализированную культуру. На мой взгляд, они и уничтожили высокое Искусство и Культуру в целом. Однако обратимся к самой книге, где эта тема всесторонне обсуждается.

Прежде всего я хотел бы от имени авторов «Триалога» сердечно поблагодарить присутствующих здесь издателей книги: директора издательства «Прогресс-Традиция» Бориса Васильевича Орешина, заместителя директора Елизавету Давидовну Горжевскую и дизайнера книги, тонкого и мудрого художника Ирину Викторовну Орлову. Низкий поклон вам за неформальный, глубоко заинтересованный и чуткий подход к изданию этой книги. И за смелость и определенный риск, который вы взяли на себя – книга-то по-своему уникальна. Мне кажется, пока ничего подобного не было ни в отечественном, ни в мировом книгоиздании.

Открою присутствующим один секрет, о котором пока не знают даже мои соавторы, хотя, возможно, и догадываются, но выдерживают роли, ибо игра эта им явно понравилась. Книга возникла как результат проверки одной научной гипотезы, которая сформировалась у меня очень давно в процессе внимательного и небеспристрастного изучения искусства XX века, в основном изобразительно-визуального, в контексте мировой художественной Культуры. При всей ее видимой простоте и очевидности для меня, она тем не менее не поддавалась формально-логическому или прямолинейно однозначному историческому подтверждению, не желала выдвигаться в разряд непререкаемых истин, констатирующих один из законов исторического движения в сфере искусства и культуры в целом. Поэтому для ее проверки у меня на протяжении последних двух-трех десятилетий сложился особый, лично мой метод анализа, точнее, даже не анализа, а глубинного медитативно-созерцательного проникновения в художественные

феномены, которое завершалось неким текстом. Совокупность этих текстов я впоследствии обозначил как *пост-адекватности* – своего рода специфический вербальный экфрасис произведения искусства, группы произведений, творчества художника или даже целого направления. Характерной особенностью пост-адекватностей является их внерациональный характер. Они писались почти автоматически (нечто близкое к «психическому автоматизму» сюрреалистов), без контроля разума, как бы являлись своеобразной стенограммой (или кардиограммой) глубинной сущности процесса эстетического восприятия того или иного объекта.

Помимо того, что сам этот метод общения с искусством давал мне богатую духовно-интеллектуальную пищу, стимулировал мой творческий потенциал, он доставлял мне большое эстетическое наслаждение, т. е. был полноценным эстетическим опытом, притом – активным опытом, творческим, близким по механизму к созиданию произведения искусства.

Практикуя его, я ставил перед собой и более глобальную задачу. Мне представлялось, что с его помощью можно выявить некий *метафизический смысл* всего искусства XX века, столь непохожего в высших своих проявлениях ни на что в истории искусства с древнейших времен до конца XIX века. Чем больше я углублялся в изучение этого искусства во всех его основных и очень разных направлениях и крупнейших личностях, тем сильнее ощущал, что этот смысл есть. Более чем столетний период существования новейшего искусства уже давал возможность почувствовать основные тенденции и направление его движения. Я не только чувствовал этот смысл, но даже формулировал его, но не мог достаточно убедительно обосновать на формально-логическом уровне.

Метод постижения искусства с помощью его же способов проникновения в доступную ему реальность, т. е. путем включения иррациональной деятельности своего эстетического сознания, оказался достаточно продуктивным. Постепенно скла-

дывалось какое-то особое многоуровневое и полисемантическое текстовое пространство, в котором неплохо уживались тексты самого разного типа – полупоэтические, полуэссеистские, просто поэтические, иногда чисто абсурдные, «заумные», будто-профетические и им подобные, т. е. тексты, возникавшие, – повторяю, ибо это существенно, – без контроля разума в процессе эстетического созерцания тех или иных произведений искусства новейшего времени – от импрессионистов до наших дней. Сюда логично вписались и небольшие отрывки дневниковых записей, строки из записных книжек и блокнотов. Так в течение полутора десятилетий на рубеже тысячелетий сложился «Художественный Апокалипсис Культуры». Вот эта книга. Завершена она была в первые годы нашего столетия, а увидела свет только в 2008 году.

Получилась совершенно уникальная вещь. Я и сам был немало удивлен, когда увидел ее в опубликованном виде. Ничего подобного я еще не видел. Она изначально и не писалась как книга, но просто возникала как-то между основными моими делами. На досуге. В моменты блаженных творческих пауз, духовных медитаций над произведениями современного искусства, в музеях и выставочных пространствах всего мира, в актах эстетических созерцаний на природе.

В жанровом отношении – это *строматы*, лоскутное одеяло, собранное из самого разного вида и жанра текстов. Объединяет их одно: они все так или иначе касаются искусства XX века и судьбы высокого Искусства и высокой Культуры в целом. В основном на материале визуальных искусств (или изобразительного искусства), которые я знаю лучше всего, люблю их и всю жизнь живу в постоянном общении с ними – от искусства Древнего мира до самого современного – актуальных и продвинутых арт-практик и арт-проектов сегодняшнего дня. И так счастливо совпало, что глобальные процессы, которые потрясают искусство и культуру уже более столетия, с наибольшей рельефностью, остротой и пронзительностью выразились именно в изобразительно-визуальных

искусствах, хотя и во всех остальных видах в какой-то мере тоже, но там они пока вроде бы менее заметны.

Уже из названия книги понятно, что гипотеза моя с помощью этого метода лично для меня полностью подтвердилась, хотя отнюдь не прямолинейно, однозначно и одномерно. Наряду с главным метафизическим смыслом искусства XX столетия там выявилось такое множество разных смыслов, подсмыслов, обертонов, каких-то совершенно непонятных смысловых и иррациональных ходов, что обосновать вербально и достаточно однозначно мою гипотезу даже для хотя бы относительно узкого круга профессионалов опять вроде бы не удалось. Все-таки сформулирую ее, чтобы не испытывать далее ваше терпение.

Почему, собственно, Апокалипсис? При множестве смысловых уровней, ходов и извивов этой эзотерической по существу книги все они в конечном счете объединены (так мне во всяком случае, представляется) одним глобальным смыслом, который в упрощенном виде может быть сформулирован так.

Искусство XX века – имеется в виду, конечно, высокое Искусство, *высокохудожественное* искусство и его трансформации на протяжении столетия – это громкий вопль, крик, иногда – гармонические рыдания о глобальном сломе, даже невиданной катастрофе в культуре, а вполне вероятно, и в жизни человеческой. Это мощный и страшный реквием по высокой Культуре, Культуре с прописной буквы, существовавшей с древнейших времен и завершившейся примерно к середине XX века. Сейчас мы живем уже давно в состоянии переходного (неизвестно к чему) периода *пост-культуры*.

Культура (а внутри нее и Искусство) с прописной буквы, т. е. высокая Культура, – это культура, возникшая и всегда существовавшая в человеческом обществе, жившем *в пространстве веры* в объективное бытие Великого Другого, более разумной и высокой, чем человек, духовной силы (богов, духов, Бога, Абсолюта и т. п.), состоящей с ним в постоянном духовном контакте.

Вся известная нам Культура, включая высокое Искусство всех времен и народов, возникла, формировалась и активно функционировала в духовно-энергетическом *поле веры* в Великое Другое. Имеется в виду, конечно, *духовная культура*, ориентированная исключительно на духовно-нравственное обогащение и возрастание человека, его совершенствование, его возвышение и возведение – анагогическая (от греческого *анагоге* – возведение) культура, каковой всегда и являлась собственно Культура, а внутри нее высокое Искусство. К сущности Культуры относится ориентация на метафизическую реальность и формирование, актуализация, сохранение и распространение в обществе жизненно необходимых человеку ценностей: Истины, Добра, Красоты, Святости, Любви. Главной характеристикой и сущностной основой Искусства всегда была его *художественность*, высокое эстетическое качество, с помощью которого Искусство во все времена своего исторического бытия выражало и несло анагогический потенциал Культуры, его главную гуманитарную миссию. Естественно, что далеко не во все времена истории эта сущность искусства ясно понималась, но она всегда составляла его основу и, вероятно, хорошо ощущалась многими его творцами, которые часто жизнь свою клали на алтарь Искусства, и многими его заказчиками. Очевидно это стало только в XX веке, когда достигли своего апогея специальные науки по изучению искусства, а само высокое Искусство завершило свое существование.

Начавшийся примерно в XVI веке в европейско-средиземноморском ареале процесс секуляризации культуры и взрывоподобный скачок НТП в последние столетия привели к тому, что к середине XX века креативно-активная, творческая часть человечества, его главный двигатель, отказалась от ВЕРЫ в Великое Другое. В конце XIX века великий Ницше констатировал: *Бог умер для человечества. Бог умер в человеке*. А вместе с ним скончались и основные ценности человеческого бытия: *Истина, Добро, Красота, Святость, Любовь*.

Сам Ницше, манифестировавший себя, как известно, атеистом, но являвшийся плотью от плоти человеком Культуры, не смог перенести этой трагедии: сошел с ума и умер. А в культуре начался удивительный и невиданный еще в ее истории процесс, длящийся и по сей день.

Исчез один из полюсов креативного энергетического поля Культуры, а с ним, естественно, и само поле. Возникла ситуация *пост-культуры* – культурно-цивилизационного процесса, который формируется в совершенно новых, никогда не существовавших в истории человечества условиях – с ориентацией только и исключительно на один полюс – на человека и *веру* в его безграничные творческие возможности. Возникает своеобразный симулякр культуры, некая культура без Культуры, без своего духовного центра, чего еще никогда не было в истории человечества.

И это уже какая-то совершенно иная, кардинально иная ситуация, чем та, в которой возникла и функционировала многие тысячелетия Культура, одухотворявшая все культурно-цивилизационное пространство, т. е. материальную культуру всех времен и народов. Образно и условно говоря, если Культура возникла и всегда держалась на двух столпах – Искусстве и Религии, то теперь один из этих столпов практически исчез, Культура рухнула, похоронив под своими руинами и столп Искусства.

Высокое Искусство крайне болезненно отреагировало на эту ситуацию. Авангард первых десятилетий XX века стал лебединой песней Культуры и Искусства. Он дал такую россыпь *высокохудожественных* произведений и великих имен подлинной высокой Культуры, которые встречались в ней, пожалуй, и как это ни парадоксально, только еще один раз – в период итальянского Возрождения, т. е. в самом начале секуляризационного процесса. Но там – за несколько столетий, а здесь в течение двух-трех десятилетий. Время и Культура спрессовались. Сегодня все эти имена на слуху: Кандинский, Малевич, Пикассо, Матисс, Шагал, Дали, Миро, Клее, Мур – только в изобразительных искусствах,

немало их было в литературе, музыке, театре (вспомним Хлебникова, Джойса, Шёнберга, Берга, Мейерхольда), однако изобразительные искусства как бы сконцентрировали в этот период в себе весь духовно-эстетический потенциал Культуры в момент ее последнего небывалого взлета. Стали символом этого взлета.

Особого взлета, предсмертного. Достигнув предела художественно-выразительных возможностей в своих видах искусства, великие авангардисты завершили его. После них, особенно со второй половины столетия, искусство уже практически не создает культурных и, соответственно, художественных ценностей, какие были присущи Culture. Начиная с поп-арта и концептуализма, неутилитарное арт-производство, занявшее место высокого Искусства, демонстративно отказалось от художественности, т. е. от своей сущности – эстетического качества. В многочисленных направлениях и проявлениях contemporary art есть все что угодно, кроме художественности. В этом и заключается трагедия искусства *пост*-культуры, в которой оно выполняет одну главную миссию – оно *истощено кричит* (иногда достаточно выразительно, т. е. отчасти художественно) о том, что вершится какая-то умонепостигаемая, но страшная для человечества своими последствиями катастрофа. Это я и назвал Апокалипсисом, используя термин в обыденном его современном значении, но имея в виду все-таки и более древний смысл, который предполагал не только катастрофу, но и какой-то глобальный переход в новое качество: Апокалипсис – как *откровение*. Откровение качественного скачка куда-то: то ли во тьму небытия, то ли на новый, более высокий уровень духовности человека.

Книга получилась настолько значительной, полисемантической, малопонятной и даже пророческой, что я без ложной скромности назвал ее Последней Книгой Культуры, имея в виду, что Первой Книгой Культуры в нашем ареале, как минимум, была Библия. Надеюсь, понятно, что под «Первой» и «Последней» подразумевается в виду не историческая хронология, но метафизи-

ческая символика. Высокая Культура возникла задолго до Библии. Библия в данном случае – это некий собирательный вербализованный символ всей Культуры, до нее существовавшей. Так же и мой «Апокалипсис» – некий иррациональный символ конца Культуры, не означающий, естественно, что отдельные проявления Культуры уже невозможны. Они появляются и ныне, и будут появляться еще, но уже как остаточные, маргинальные явления, а не как составляющие полноценного духовного ядра культурно-цивилизационного процесса, который полстолетия, как минимум, вершится вокруг пустого Центра.

При собирании этой Книги в единое целое я убедился, что многие ее тексты и их смыслы не очень понятны даже мне самому, что уж говорить о читателях. Особенно о тех, которые профессионально не знакомы с историей духовной культуры и искусства в целом и искусства XX столетия в особенности, у кого не сильно развит эстетический опыт. Пришла мысль о необходимости толкования этой книги, неких герменевтических процедур, которые помогли бы высветить ее смыслы. Отчасти я начал решать эту задачу уже во втором томе «Апокалипсиса», снабдив его с помощью Надежды Борисовны Маньковской – первого внимательного читателя Апокалипсиса и автора Введения к нему – Лексиконом.

Уже тогда я понял, что этого недостаточно и что только моего ума не хватает, чтобы понять до конца все смыслы этой книги. Более того, мой разум и мой дух человека, все еще стоящего хотя бы одной ногой в Культуре, никак не желали мириться с тем, что высокая Культура, а с ней и высокое Искусство завершились. Тогда-то мне и пришла в голову идея подключить к этому делу моих высокоэрудированных во всех сферах духовно-художественной культуры друзей, тоже живущих искусством, прекрасно знающих его и духовно-исторический контекст его бытия, для которых эстетический опыт – главный опыт в жизни. Я пригласил их принять участие в электронной переписке по основным вопросам философии искусства, эстетического опыта, основным

проблемам современной культуры. Оба с энтузиазмом приняли это предложение.

В первых письмах между теми или иными проблемами искусства я изложил свою гипотезу (переписка началась летом 2005 года, т. е. задолго до выхода в свет «Апокалипсиса») и просил друзей высказать свое отношение к ней. И далее достаточно регулярно напоминал о ней, высвечивая те или иные аспекты ее и исподволь побуждая моих собеседников реагировать и на это. Когда началось движение с изданием «Апокалипсиса», его основные моменты также нашли отражение в переписке, а выход в свет книги пришелся на самый апогей дискуссии, так что авторы уже листали ее, сочиняя новые письма.

И вот результат – первый том Триалога, плод пятилетней переписки перед нами. А переписка между тем активно продолжается. Должен признаться: я и не предполагал, что она так разрастется. Ну, думал, два десятка писем от силы получится, и то прекрасно. Это как-то прояснит мою гипотезу. Гипотезу это, кажется, мало прояснило, хотя написано уже более 170 (!) писем. Я не убедил друзей, они – меня. И я доволен. Пусть гипотеза так и остается гипотезой. Время само проверит ее. А мы будем надеяться, что Эра Великой Духовности еще впереди. Все еще впереди! – как-то написал я сам в «Апокалипсисе».

Тем не менее в каком-то смысле этот том все-таки стал, на мой взгляд, первым и достаточно внушительным томом талмуда, некоего развернутого герменевтического комментария к «Художественному Апокалипсису Культуры», в котором нормальным, иногда ярким и образным языком в процессе дружеских бесед и полемических дискуссий разъяснены и глубоко проработаны многие из проблем духовно-художественной культуры, в эзотерической, мало понятной даже автору форме содержащиеся в самом «Апокалипсисе».

При этом у нас получилось нечто значительно большее, чем разговор об одной, хотя и значимой гипотезе. Книга вылилась

в живую философию искусства. Однако об этом, пожалуй, подробнее расскажет другой соавтор Триалога – Надежда Борисовна.

Я же в заключение хотел бы попросить у вас еще две минуты терпения и позволить мне прочитать два апокалиптическо-эсхатологических фрагмента из «Апокалипсиса», чтобы те, кто его не видел, хотя бы ощутили, что это за штука такая.

Один из них вынесен на заднюю сторону переплета как некий эпиграф-эпилог книги.

Когда поймешь ты вкус заката,
распавшегося у Креста,
прозреет ржавая лопата,
в стене прорежутся уста.

И возопит немолчный голос
сквозь сталь растекшейся брони,
осыплется с надгробий волос
их покрывавшей чешуи.

Вплывет в космическое лоно
Тот, Кто не покидал его,
вернется все под сень Закона,
как будто не было Того,

Кто пил расплавленную магму
Мир охватившего греха
и выжигал на солнце пятна
и в храме жарил петуха;

Того, Кто в сонмище разврата
входил, как в храм, неся свечу,
Кому был близок каждый атом
и братом был Он палачу.

Сойдутся вместе створки Входа;
над всем возвысится Закон,
которому чужда природа,
абсурд евангельских времен.

Но слава Богу, вкус заката
еще никто не понимал,
и мирно старая лопата
ржавеет у библейских скал.

Другой – со страницы 364 Первой книги.

светлое

поставим темное на темное
как у стола покров Вселенной
и выход – дельта треугольная
на электронных постаментах

мы не поднимем рук в молитве
«орант» смело магнитной бурей
и темные во мгле крошечной
сияют яркой белизною

остановилось непропетое
в полях несжатых всходят круглые
и линий темных знак таинственный
завис в тоске над головою

шлифует время столп неясности
растет тревога в темных всплесках
углами движется пространство
сквозь зеркала лесных окраин

овально вплавилось остывшее
в поток осевшей затемнённости
и нет давно того кто скажет нам
слова о смысле светлой линии

Большое спасибо за внимание и долготерпение.



Н.Б. Маньковская, доктор философских наук,
главный научный сотрудник Института философии РАН, профессор кафедры эстетики,
истории и теории культуры ВГИК

ПЛОДОНОСЯЩЕЕ ДРЕВО КУЛЬТУРЫ

Вашему вниманию предлагается не совсем обычная книга. Это текст, состоящий из 170 писем, которыми в течение пяти лет обменивались три специалиста в области эстетики, истории искусства, богословия, истории культуры по разным волнующим их вопросам, прежде всего из сферы профессиональной деятельности, которая, к счастью, является для нас и сферой жизненных интересов. Мы действительно живем тем опытом, который изучаем... Косвенное свидетельство этому – около 400 сопровождающих текст цветных иллюстраций.

Если говорить о жанре, то в целом это широко разветвленная, многоголосая fuga, в которой отдельные голоса и мелодические линии то далеко расходятся, то сходятся, то контрапунктно противостоят, то вторят друг другу в разных регистрах. В результате получилась живая по форме работа по философии

искусства, в которой обсуждаются самые актуальные на сегодня эстетические и искусствоведческие проблемы и темы. Среди них – место эстетики в современном мире и ее предмет, сущность эстетического опыта и его роль в жизни человека, смысл искусства в его классическом и современном понимании, соотношение классики, нонклассики и постнеклассического эстетического сознания, высокое искусство и арт-практики, границы искусства, место неискусства в искусстве, кризис искусства и культуры в целом и его метафизический смысл, герменевтика искусства и проблемы его интерпретации, стадии и ступени эстетического восприятия, смысл художественности. Подробно и всесторонне рассматривают и такие темы, как диалектика художественной формы, эстетическая антиномика, герметизм и герменевтика искусства, избыточность и минимализм в искусстве.

Авторы стремились возродить традиции принципиальных научных дискуссий, и книга действительно пронизана полемикой по наиболее острым вопросам современной художественной жизни. Вот некоторые из наиболее фундаментальных: Является ли современный кризис искусства следствием техногенной цивилизации? Глобален ли он и не знаменует ли конец Культуры как носителя духовного начала? Возможны ли вообще полноценный эстетический опыт и подлинная религиозная вера в глобализирующемся мире? Каковы связи искусства и эзотерических уровней сознания? По поводу этих и многих других вопросов идет спор на материале наиболее репрезентативных художественных явлений в мировой и отечественной культуре, в сферах живописи, театра, кино, литературы, музыки, балета; дигитальных и виртуальных тенденций в актуальном арт-движении. Сама дискуссионная форма исследования не позволяет делать однозначные, авторитарные выводы по обсуждаемым проблемам, выявляя многообразие научных позиций. Не случайно одно из писем носит название «Комментарий комментарию глаз не выключает». В книге вообще много иронии и самоиронии, дружеских подшу-

чиваний над собеседниками (наибольшим остроумием, как мне кажется, отличается искусствовед и богослов, настоятель храма преподобного Сергия Радонежского в Берлине В.В. Иванов, написавший для «Триалога» не только серьезные научные тексты, но и несколько шуточных «пьесок»), ссылок на личный опыт, в том числе и связанный с зарубежными поездками, знакомством с природой, культурой и искусством других стран и народов.

Что касается меня, то я рада возможности обсудить в профессиональном кругу ряд проблем, имеющих принципиальное значение для людей культуры. Я намеренно пишу последнее слово со строчной буквы не только во избежание излишнего пафоса, но и для обозначения моей позиции: художественная культура представляется мне плодоносящим деревом, возвращенным человечеством и неотделимым от его жизни. На протяжении своего развития она видоизменялась, и порой весьма радикально, ей были органически присущи кризисные, переходные периоды, один из которых мы переживаем сегодня, однако по большому счету культура является единой и целостной. В этом плане введенное в науку В.В. Бычковым понятие *пост-культуры*, подразумевающее конец духовности, смерть высокой культуры и искусства, представляется мне дискуссионным. На мой взгляд, не только в мировом масштабе, но при ограничении рамок исследования современной ситуацией в США и странах Западной Европы обнаруживаются признаки перехода к новому периоду в развитии художественной культуры, а не конца культуры как таковой. Ведь реалии художественной жизни XXI века, лучшие артхаусные образцы ее (а именно по вершинам, как известно, следует судить о тоне искусства в целом) отнюдь не внушают пессимизма. Мы немало спорили с В.В. Бычковым о том, возможно ли сегодня появление новых художественных шедевров. И один из разговоров в «Триалоге» посвятили таковому – «Чемоданам Тульса Люпера» П. Гринуэя. Если бы книга писалась сейчас, то на почетном месте в ней, несомненно, оказался бы современный шедевр – «Фауст» А. Сокурова и Ю. Арабова. Другое

дело, что «выудить» произведения современного высокого искусства из масскультовского потока нелегко. Ведь произошли очевидные структурные трансформации культуры и искусства, требующие специального изучения. Я имею в виду бурное разрастание массовой культуры в ущерб не только подлинно авторскому, высокому искусству, но и народной культуре, фольклору, а также процессы «шоуизации» и симулякризации всего и вся, в том числе и классики. Возможно, такой перекося и создает впечатление преобладания негативных и даже губительных тенденций.

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

Понятия таланта, гения, вдохновения, уникальной творческой личности отнюдь не ушли в прошлое. Многолетний опыт педагогической работы с творческой молодежью во ВГИКе убеждает меня в том, что они востребованы новыми поколениями людей культуры, осознающих себя именно художниками. Стремление к инновациям сочетается у них с пиететом к классике (последней нередко отдается предпочтение), трепетным отношением к профессии. Проблема критериев эстетической оценки остается одной из наиболее актуальных. Международные фестивали студенческих фильмов свидетельствуют о том, что их творчество развивается в русле собственно художественных поисков, свободных от давления арт-номенклатуры, коммерческих соображений (хотя многие молодые люди с первых лет учебы работают в кинопроизводстве, на телевидении, в художественных журналах). Произведения молодых отнюдь не отмечены печатью дегуманизации, скорее, наоборот, им присущ повышенный интерес к личности другого, его внутреннему миру. И, конечно же, сугубо плодотворное воздействие на их творческий рост оказывает свободный доступ к шедеврам мировой культуры. Перед ними открыт весь мир, они свободно общаются с зарубежными коллегами, не опасаясь идеологических запретов, чего было лишено в юности наше поколение. Их творческий потенциал, острое чувство прекрасного, повышенный интерес к метафизическим проблемам позволяют надеяться на нормальное развитие художественной жизни. Именно вгиковский опыт питает мой сдержанный оптимизм в отношении будущего культуры. Подлинное искусство, по-моему, является продолжением, духовным обогащением и расширением жизни – ее чрезвычайно важной, необходимой частью. Я считаю жизнь, при всем ее драматизме и трагичности, прекрасной, а не ущербной, и на сакраментальный вопрос о полупустом или полуполном стакане всегда склонна выбрать второй вариант ответа. Но в еще большей мере мне, пожалуй, импонирует другое решение – «стакан полный»!

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

Дистанцировавшись от классики, нонклассика XX века прошла определенный путь развития. Основными вехами этого пути представляются мне отход от подражания реальности (мимесиса), затем от отсылок к ней (референциальности: вслед за материей «исчезло» означаемое) и, наконец, замена аутентичной реальности виртуальной. Подобной эволюции соответствует переход от фигуративности к нефигуративности и затем – к «новой фигуративности», реабилитации телесности в виртуальном «новом натурализме». Нонклассикой оказались так или иначе востребованы все классические эстетические категории, но смысл их изменился изнутри. Возник ряд новых категорий и паракатегорий (термин В.В. Быčkova, относящего к паракатегориям абсурд, жестокость, хаос, симулякр и т. п.). Эстетика XX века отчасти поступилась своим первородством, связанным с чувственно-эмоциональным отношением к миру, в пользу интеллектуального удовольствия, а затем и интерактивного взаимодействия с артефактом. Эмпирическое потеснило метафизическое, в результате чего эстетический центр и периферия в нонклассике во многом поменялись местами. Возобладал принцип релятивизма. Границы эстетики чрезвычайно расширились, утратили четкость очертаний. В результате во многом изменились представления о предмете эстетики.

Различия в глобальном видении художественно-эстетической ситуации и перспектив ее развития, во многом связанные с особенностями оптики, не отменяют совпадений наших с

В.В. Бычковым оценок характера современных арт-практик, неклассического эстетического сознания в целом, основанных на общности художественных вкусов. Мне близка идея В.В. о том, что одна из потенциальных линий развития в теоретической сфере связана с постнеклассической эстетикой, синтезирующей опыт классики и неклассики. Другая альтернатива, уже скорее на уровне арт-практик, сопряжена с элементами виртуальной реальности в современном искусстве. Две названные линии представляются мне взаимодополняющими.

(Председательствующий просит зачитать текст выступления В.В. Иванова, который не смог лично присутствовать на обсуждении)



В.В. Иванов, искусствовед, кандидат богословия, профессор, протоиерей, главный редактор журнала Московского патриархата «*Stimme der Orthodoxie*» (Берлин)

ВЕРНОСТЬ КАСТАЛИЙСКОМУ ДУХУ

Вполне отвечает духу «Триалога» то обстоятельство, что один из его участников присутствует на обсуждении лишь в письменно-виртуальном виде. Надеюсь, эта форма общения со своими собеседниками, ставшая для меня привычной за последние годы, не будет препятствовать и нашему дружескому разговору. Сам я, несмотря на приверженность литературному труду и любовь к стилистическим экспериментам, долгое время и по разным

причинам сторонился эпистолярного жанра, поэтому мне стоило немалых усилий войти в ситуацию «кресельной» переписки. Следы этих трудностей легко обнаружить в Первом и Втором разговорах. Но постепенно такой эпистолярный вид общения приобрел для меня экзистенциальный смысл, и участие в наших виртуальных беседах стало жизненной потребностью.

Я усмотрел в «Триалог» возможность не только дружеского обмена мнениями о проблемах, занимающих наш ум и воображение, что само по себе достаточно ценно, но и терпеливо потаенного формирования некоего «полигона», или, если, избегая милитаристского жаргона, выразиться более академическим способом, «лаборатории», в которой отрабатывается и испытывается на прочность модель новой культурной альтернативы. Такое высказывание способно насторожить взыскательный слух, воспитанный на принципах интеллектуальной честности, целомудренно воспрещающей игру с утопическими идеями. Подобная недоверчивость закономерна и оправданна, если принять во внимание удручающий своей пустынностью ландшафт современных эстетическо-художественных практик, оставляющих мало надежды на приближение чаемой Кандинским «эпохи великой духовности».

Я разделяю такую осторожность и менее всего хотел бы, чтобы «Триалог» воспринимался как свидетельство об элитарной гордыне его участников, находящих услаждение в игровой разработке заведомо нежизнеспособной модели. Здесь можно сослаться на многие страницы нашей переписки, в которых дается трезво-реалистическая диагностика современной ситуации. Правда, участники этого виртуального консилиума не всегда совпадают в своих прогнозах, но едины в признании апокалиптического характера заболевания.

Лично для меня упадок европейской культуры, переходящей, согласно Шпенглеру, в мертвящую фазу цивилизации, никогда не служил поводом для окончательного вынесения летального прогноза, прежде всего в силу уверенности в многоэтажности и

многомерности самого культурного процесса, имеющего не только горизонтальное, но и вертикальное измерение, вхождение в которое возводит к миру архетипов или, используя выражение Лосева, к миру идей, понимаемых как духовно порождающие структуры или модели. Византийские теологи в таком случае предпочитали говорить о идео-волениях (парадигмах). Существование такого вертикального измерения вносит существенные коррективы в наше понимание ритмов духовного развития, выводя историю искусства за рамки ее чисто детерминистической интерпретации, в то же время отнюдь не умаляя значение морфологического анализа и метафизической диагностики.

Подтверждение такому взгляду я нахожу у Германа Гессе. В своем романе «Игра в бисер» он нарисовал безрадостную картину упадка европейской цивилизации в стадии так называемой «фельетонной эпохи». В этом описании писатель не только диагностировал недуги своего времени, но и далеко заглянул в будущее. Тем не менее именно в период гибели культуры и ее «кажущейся капитуляции» – согласно мудро-сдержанному пророчеству Гессе – стали возникать «отдельные небольшие группы, полные решимости хранить верность Духу и изо всех сил оберегать в эти годы ядро доброй традиции, дисциплины, методичности и интеллектуальной добросовестности». Постепенно усилия этих маленьких групп привели к созданию Касталии, идеального места для хранения культурных традиций и воспитания научной элиты нового типа.

Я не нахожу в касталийском проекте ничего утопического. В его основе лежит вечный архетип, конституирующий различные формы совместной духовной жизни, безразлично, идет ли речь о монашеских орденах Средневековья, платоновской академии Марсилио Фичино, розенкрейцерах XVIII века, прерафаэлитизме или мечтах Ван Гога о братстве художников. Гессе просто придал завершенность таким устремлениям в идеальном образе Касталии. Существование подобных вещей – как об этом сказано в эпиграфе к «Игре в бисер» – «нельзя доказать, ни счесть ве-

роятным, но которые именно благодаря тому, что благочестивые и добросовестные люди относятся к ним как к чему-то действительно существующему, чуть-чуть приближаются к возможности существовать и рождаться».

Разумеется, никто из участников «Триалога», приступая к более или менее регулярной переписке, и не помышлял способствовать тем самым осуществлению касталийского идеала. Не было ни программы, ни сформулированных целей такого рода. Но постепенно я стал замечать, что, как бы само собой, этот идеал приобрел для нас (мне так, по крайней мере, кажется) характер инспирирующей силы, может не всегда и не всеми отчетливо сознаваемой.

Создание Педагогической провинции в современных условиях совершенно не реально, но вполне представимо, что небольшие группы дружески настроенных ученых будут стараться «охранять ядро доброй традиции». Переписка является для таких людей наиболее пригодной формой осуществления подобного проекта. Необходимым условием является при этом принципиальная независимость как от государственных инстанций и учреждений, так и от сферы экономических интересов: иными словами, предполагается полная *неутилитарность* проекта. Его реализация происходит исключительно в форме бескорыстно дружеского общения, при котором не имеет значения ни место работы, ни какие-либо иные внешние факторы. Как показало время, участники «Триалога», не сговариваясь, соблюли эти условия и остались верными касталийскому духу.

В заключение, следуя Гессе, хочу упомянуть об одном важном очаге «сопротивления гибели» – «Братстве паломников в Страну Востока», выработавшем систему духовных упражнений, развивающих «способность магического проникновения в отдаленные времена и состояния культуры». Некоторые страницы «Триалога» свидетельствуют, что и этот проект не остался без влияния на участников «кресельной» переписки.

(Начинается обсуждение книги)



Н.Е. Мариевская, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кинодраматургии ВГИК

ДРАМАТУРГИЯ «ТРИАЛОГА»

Острое удовольствие и искрящаяся радость – такие чувства вызывает «Триалог», книга, состоящая из 170 писем, так или иначе посвященных проблеме Апокалипсиса художественной культуры. И, как уточняется в одном из писем, речь идет не об откровении, а именно об истощенности культуры, об ожидающей ее катастрофе.

Парадоксальное воздействие книги об Апокалипсисе на читателя, на мой взгляд, объясняется ее особой формой, ее драматургией. Дружеская переписка трех философов передается читателю в ее естественной, спонтанно возникшей динамике. Пишущий не знает, не может предположить, кто из собеседников откликнется на его письмо первым, когда и откуда придет ответ. Собственно, учитывая возможности Интернета, ответ может прийти почти мгновенно. На одно письмо может прийти один ответ, а может быть два разных. При этом тема разговора способна получить неожиданный поворот. Так оно и происходит, возникает чарующая игра смыслами, оттенками этих смыслов. Читатель оказывается в благоухающем саду расходящихся тропок. Так реализуется нелинейное художественное время книги.

О подобных структурах режиссер Том Тыквер сказал, что они помогают нести внимание зрителя со скоростью американских горок. Высокая степень неопределенности при переходе из настоящего в будущее, из одной точки текста в другую активизирует внимание, вызывает у читателя острое желание включиться в разговор. Но, может быть, еще больше на читателя действуют те мгновения, когда «Триалог» сбрасывает скорость, в разговоре возникают интимные паузы, трепетные минуты тишины, когда «подрастают мысли и чувства» собеседников.

Книга дает читателю уникальную возможность присутствовать при том, как разворачивается мысль и чувство, и это вызывает особое волнение, сопереживание участникам разговора.

Если текст книги воспринимать как художественное произведение, то становится понятно, что внутреннее интимное время участников разговора устроено по-разному. Вероятно, тут возможно говорить о разных хронотипах сознания.

Так эсхатологическое разомкнутое время (векторное время) одного говорящего вступает в столкновение с совершенно иным переживанием времени, когда на первый план восприятия входит мгновение настоящего. Но тут не вырожденное, по сути, пустое настоящее, характерное, скажем, для модернизма, а настоящее полное и целостное, включающее память о прошлом и открытость еще неопределенному будущему.

Это отзывается в интонации собеседников. Их голоса звучат по-разному. Трагическое ощущение грядущего апокалипсиса, когда умирание, замерзание и смерть кажутся неизбежными, сменяется, заглушается другим голосом. И уже верится в весну. Ожидание сменяется медитативным растворением в солнечном дне.

Полагаю, что разное восприятие времени может влиять на научную методологию. Векторное эсхатологическое время требует определенности высказывания относительно финала. Отсюда концепты, отделяющие прошлое от настоящего и определяющие будущее: «*пост-культура*». Иное мировоззрение

оперирует «рабочими понятиями». Они называют то, что завтра может быть понято иначе и получить иное название. Но они, эти «рабочие понятия», нужны, чтобы схватить текучее настоящее.

Разное мироощущение участников «Триалога» является причиной разных взглядов на мир, определяет разную оптику.

Кажется весьма содержательной метафора дерева, предложенная собеседниками для представления культуры. В самом деле, если мы находимся внутри кроны, мы видим пересечение веток, некую сеть, которая напоминает концепты, предложенные постмодернизмом: сеть, ризома, корневище. Но стоит чуть отодвинуться, и мы видим шумящую крону, слышим шелест полной жизни листвы. Но если еще отстраниться, расширить границы пространства и времени, то мы увидим ствол и крону. Потребуется духовное усилие, чтобы узреть, что вся вертикаль дерева устремлена к солнцу, к абсолюту.

Об апокалипсисе можно говорить только в том случае, если мы предполагаем, что это солнце гаснет. Так ли это? Можно ли это предвидеть, можно ли предотвратить? В этом главный вопрос «Триалога», его сюжетное ядро.

Авторам удалось создать художественную структуру, которая, с одной стороны, укладывается в привычную форму печатной книги, а с другой – разрывает эту самую форму, настойчиво требуя для реализации современных технологий. Это может быть проект, бытующий в Интернете, предполагающий погружение человека в виртуальные миры, путешествия по городам мира, созерцание произведений искусства.

Очевидно, эта структура может быть интерактивной, предполагающей ту или иную степень интенсивности участия читателя (или тут уже слово «читатель» выглядит неуместно архаичным?) в разворачивании гипертекста.

Сама по себе книга «Триалог» выглядит живой зеленой почкой на дереве современной культуры. И вот это ощущение живого и открытого вселяет оптимизм.



Б.В. Орешин, директор издательства
«Прогресс-Традиция»

ЖИВАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Наше издательство существует уже 15 лет, до этого мы работали в издательстве «Прогресс», которое все помнят. Уже на протяжении 30 лет я выпускаю гуманитарную литературу и имею представление о ее состоянии в настоящее время. «Прогресс-Традиция» издает литературу в очень широком диапазоне гуманитарных и социальных наук, но нашим любимым детищем являются книги по искусству. Для нас большая радость выпустить такую книгу, но не только потому, что она такая импозантная: в содержательном отношении она весьма незаурядна. В чем эта незаурядность?

Книги, которые мы издаем, – научные, и эта книга тоже научная, ее нельзя назвать научно-популярной, авторы не стремятся популяризировать какие-то идеи. Но если посмотреть на гуманитарное знание сегодня, то выяснится, что оно не в таком благополучном состоянии, как многие думают. И дело не только в финансах, в слабой реализации. Мне кажется, что это мировая проблема: специализация и дифференциация научного знания имеет очень тяжелые последствия, и издатели это видят, может быть, даже лучше, чем наши замечательные авторы. Это зачастую крайне специализированные темы, ориентация на очень узкий круг людей, наукообразная «сциентистская» стилистика, и так далее. И это, конечно, приводит к тому, что большие проблемы исчезают из поля зрения более широкой, образованной,

культурной публики. Почему увеличивается контраст между образованной элитой и массовым обществом? Почему расширяется пропасть между высокими ценностями и ценностями массовой культуры? Отчасти это связано и с самой наукой. Это мы говорим и нашим авторам, со многими из них мы дружим.

Я подчеркиваю это потому, что данная книга выделяется и среди наших изданий, среди работ именитых авторов, которые неоднократно получали многие дипломы и т. п. Прежде всего она интересна довольно широкому кругу образованных читателей, потому что в ней действительно именно вводятся в оборот новые, весьма существенные проблемы и идеи, связанные как с классической, так и с современной художественной культурой. Ведь надо отдавать себе отчет о чудовищном невежестве даже читающей публики в отношении современной культуры. Как бы к ней ни относиться, это огромное явление в нашем глобализирующемся обществе, и эту культуру необходимо знать, а знаний таких нет. Мы много беседуем и с нашими авторами, и с нашими читателями: знания минимальные. И эта книга – настоящая энциклопедия, своеобразная, уникальная, не классическая, а *живая* энциклопедия современной культуры. Это важный момент еще и потому, что отрицательное отношение – «не знаю и не хочу знать», «не люблю», «не понимаю» – тоже очень серьезная проблема нашей культуры.

Второй момент связан с самой манерой, с самим жанром. Конечно, диалог и переписка – не новый жанр. Здесь мне кажется очень важным подчеркнуть то, что голоса, а они здесь очень разные, равноправны: и то и другое имеет право на существование и преодолевает ту монологическую традицию, которая была присуща науке на протяжении всего Нового времени. Эта книга, без преувеличений, – знак нового в нашей культуре. Здесь пробивается, как сейчас говорят, «интегративный взгляд», который примиряет научно-объективный и религиозный, экзистенциальный взгляд. И еще один момент, имеющий общекультур-

ный смысл: сама форма полемики. Один знакомый философ мне говорил: «Ну что это за галантность, что это они расшаркиваются друг перед другом?» И в этих словах я почувствовал весь тот сгусток конфликтной энергии, который пронизывает наше общество. «Другое» здесь – не сартровский ад, а то величайшее, что помогает поднимать свое сознание на другой уровень. Так что спасибо авторам.



***Н.А. Хренов**, доктор философских наук, профессор, заместитель директора Государственного института искусствознания, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК*

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ ХХІ ВЕКА

Книга, которую мы сегодня обсуждаем, – событие. Событие в гуманитарной сфере. Как приятно, что это событие произошло не без участия педагогов ВГИКа, которые являются одновременно и научными сотрудниками ведущих исследовательских центров страны. Событием книга стала прежде всего потому, что ее написали авторы, всегда демонстрировавшие строгий академический стиль. А здесь они предстают в несколько ином свете. Может быть, в меньшей степени это относится к Надежде Борисовне Маньковской, поскольку ее основная тема – постмодернистская философия и эстетика второй половины XX века – могла повлиять и на использование в ее текстах постмодернистских приемов. Но Виктор Васильевич Бычков всегда демонстрировал академизм в его чистом виде. Мы все читали его замечатель-

ные и глубокие исследования о византийской и древнерусской эстетике, о русской философской эстетике конца XIX – начала XX века, так называемой «теургической» эстетике. И не просто читали. Все эти сочинения мы используем для подготовки курсов по эстетике во ВГИКе. И вряд ли кого в этом смысле можно поставить рядом с В.В. Бычковым. После А.Ф. Лосева у нас в России он – единственный, кто продолжает, и достойно продолжает, традицию русской религиозной философии, и в этом смысле его исследование «Русская теургическая эстетика», в презентации которой я несколько лет назад принимал участие в доме А.Ф. Лосева, может служить иллюстрацией этой моей мысли.

И что же? Почему новая книга представляет событие? Да потому, что в ней мы обнаруживаем отход от академизма в позитивном смысле этого слова. Я говорю это не в осуждение. Я просто имею намерение разобраться. Впрочем, таковыми же являются и интенции авторов «Триалога». Они тоже спокойно обсуждают разные темы, и каждый из них имеет собственную позицию, не всегда совпадающую с позицией других собеседников, точнее, соавторов.

Конечно, я не мог отделаться от мысли, что книга что-то напоминает. А что?

Во-первых, манифесты разных художественных направлений, которых в начале XX века было много и которые очень эпатировали публику.

Во-вторых, новые постмодернистские эссе, которых сегодня тоже предостаточно. Очевидно, что авторы владеют постмодернистскими приемами и поэтикой. И это естественно, ведь Н.Б. Маньковская издала уже несколько книг, посвященных эстетике постмодернизма. Книга «Триалог» мозаична, эссеистична, иронична и критична. Ей присущ дух игры. Она соответствует постмодернистскому и, можно сказать, сетевому сознанию, которому трудно сосредоточиться на чем-то одном. Это что-то вроде клипа, вторгающегося в строгую науку.

И наконец, в-третьих, «Триалог» напоминает некоторые серьезные философские сочинения тоже начала XX века, написанные в форме переписки или дискуссии. Тут, конечно, в первую очередь приходит на ум знаменитая переписка М. Гершензона и Вяч. Иванова и в еще большей степени некоторые сочинения В. Розанова, которого В.В. Бычков в одной из своих книг представляет предтечей постмодернизма, что справедливо.

А что касается «Переписки из двух углов» М. Гершензона и Вяч. Иванова, то там даже есть высказывание, которое можно было бы сделать эпиграфом к «Триалогу». В этой переписке М. Гершензон, например, пишет об «умственном достоянии человечества», накопленном веками, как о бремени и о том, как бы смыть с себя память о всех религиях, философских системах, искусстве. Вяч. Иванов тоже говорит об «обостренном чувстве непомерной тяготы влекомого нами культурного наследия». В этой «Переписке» идет разговор об отчуждении в культуре и в формах культуры, о чем в свое время замечательно высказывался Георг Зиммель. Парадокс: сегодня об этом не приходится мечтать. Это стало реальностью, реальностью, если воспользоваться терминологией В.В. Быčkova, «*пост-культуры*». Мощные технологии, и прежде всего Интернет, смывают всю предшествующую классическую культуру. Вместе с освобождением от мертвых форм, от которых действительно следует освобождаться, исчезает и сама культура. Правда, – и тут можно констатировать еще один парадокс – возникает наука о культуре. Предмет этой науки исчезает, а наука возникает.

С другой стороны, нельзя утверждать, что в книге ничего не остается от серьезного академического стиля. Это не так. Ведь идеи В.В. Быčkova, известные по предыдущим сочинениям (скажем, идея *пост-культуры*) обсуждаются и здесь. Она, идея культуры, здесь только подана иначе.

Эту книгу можно читать не с начала. И в этом тоже можно усмотреть влияние постмодернизма, агрессивного по отношению

к линейному принципу. Я так и поступил. Сначала, исходя из названия фрагментов, я выбрал для себя то, что нужно было прочитать в первую очередь. Но, не обнаружив в этих фрагментах того, что меня интересовало, я вернулся к началу и стал читать все подряд, находя нужное совсем в других местах. А нужным для меня были размышления авторов о новом видении философии искусства и ее отличии от эстетики.

Эту книгу можно прочитывать как разговор о методологии современной философии искусства, но и как размышления о современном искусстве с анализами конкретных произведений, массой имен и с научными комментариями. Это, видимо, как раз то, что авторы называют «живой эстетикой», связанной с современными художественными практиками. Все это в книге сделано замечательно. Но мне был интересен прежде всего первый ракурс.

Почему эта книга напоминает манифесты представителей художественного авангарда? Потому что они тоже объявляли новую эру, ниспровергали традиционные ценности. И в этих манифестах можно фиксировать переоценку значения своей личности и собственного творчества. Я подметил это и в «Триалоге». Я имею в виду тот фрагмент новой книги, в котором говорится о предыдущей книге В.В. Бычкова «Художественный Апокалипсис Культуры». Она вообще представляется автору «последней книгой Культуры» и «последней книгой» (с. 304), что дает основание некоторым называть ее «Библией "конца времен"» и «*пост*-Заратустрой».

Такие аналогии с первой книгой человечества, как следует из «Триалога», автора нисколько не смущают. Я это говорю не в упрек ему, а чтобы подчеркнуть смысл параллели «Триалога» с авангардистскими манифестами. Их авторы тоже увлекались сопоставлениями провозглашаемой ими революции духа с имевшими место в истории событиями вселенского масштаба. Но если говорить по существу, то с критикой классической эстетики, не способной сегодня понять то, что В.В. Бычков называет «*пост*-культурой», можно согласиться.

Кстати, о «*пост-культуре*». Это не просто новый термин, а концепт. Как известно, и об этом много писали Ж. Делез и Ф. Гваттари, специфика философии заключается в том, что она создает концепты. Эти концепты часто имеют личностный отпечаток. Но они содержат в себе основной смысл разрабатываемой мыслителем концепции. Действительно, можно считать, что «*пост-культура*» – это бычковский концепт. И этот концепт равноположен ницшевскому концепту «дионисийства» или концепту Ж. Делеза, известному как «ризом».

Конечно, когда речь идет об эстетике, то актуален вопрос о классической эстетике. Что она может и чего не может? В самом деле, как известно, один из разделов гегелевской системы – романтическая форма искусства, для которой характерен разрыв между идеей и чувственной реальностью. Дух в ней не нуждается. Как пользоваться этой категорией применительно к сетевой или виртуальной реальности? Странно звучит положение: Дух уходит в виртуальную реальность. Как можно использовать понятие Гегеля при интерпретации этой реальности? Тут никакой чувственной реальности нет, а есть только симулякры.

Гегелевская система возводилась на основе принципа линейности. Но XX век эту линейность упраздняет. Согласно Гегелю, символическая форма в истории преодолена классикой и романтикой. Но XX век реабилитирует миф, архаику, возрождает в беспредметном искусстве «геометрический стиль», знакомый по архаическому периоду Античности и более древним культурам. Удивительно, но то, что Гегель видит прежде всего на Востоке, от которого отделился античный мир с его открытием индивидуальности, а затем эту логику продолжит Запад (а видит Гегель на Востоке именно символические формы выражения), возрождается в культуре XX века. Да и нарастающий на Западе интерес к Востоку – тоже значимая черта реабилитации в XX веке символических форм.

Конечно, авторы критичны по отношению к классической эстетике, и справедливо. Но, с другой стороны, они от нее и не уходят. Да, в книге разворачивается суггестивное внедрение идеи по поводу того, что мы утопаем в *пост*-культуре, что культура исчезает, что наступает новая эра человечества. Человечество отрекается от всех традиционных ценностей культуры, существовавшей многие тысячелетия (с. 303). Эпоха Культуры завершилась (с. 304). Разворачивается кардинальный «космоантропный» процесс (с. 304). Более того, наступает антропологическая революция. Возникает иной антропный вид человека, некий антропoid, которому культура не нужна. Этот тип человека наука, по мнению В.В. Быкова, еще не открыла. Это *пост*-человек.

Что касается *пост*-культуры, то это просто другое обозначение того, что Н. Мотрошилова называет в своих книгах «цивилизационным варварством», подхватывая эту идею Н. Бердяева, высказавшего ее еще в начале XX века. Да и Н. Бердяев в этом утверждении не оригинален. В книге К. Ясперса о Ф. Ницше, в которой он цитирует не только хрестоматийные его сочинения, но и архивные записки, мы обнаруживаем, что все это уже было сказано. Не случайно В. В. Быков отдает должное Ф. Ницше. На с. 311 он пишет, что Ф. Ницше первым ощутил «апокалиптизм наступающей эпохи»: «Культура XX века (в точнее, и все человечество) двигалась по пути, пройденному им. Сегодня это очевидно. В этом смысле Ф. Ницше – мой ранний единомышленник. Или я – его» (с. 311).

Но хочется подчеркнуть следующее. Критикуя классическую эстетику и примеряя на себя приемы постмодернизма (тут я усматриваю влияние Надежды Борисовны как превосходного знатока постмодернизма на Виктора Васильевича), авторы никуда от этой эстетики не уходят. Они пытаются осознать космоантропную и антропологическую революцию все-таки в парадигме Канта – Гегеля. Новой системы для интерпретации радикальных трансформаций, связанных с появлением *пост*-культуры и *пост*-человека пока не получается.

Как же быть с эстетикой сегодня в эпоху нарастания виртуализации? Этот вопрос очень волнует авторов «Триалога». Они, насколько я могу судить, усматривают в виртуализации, т. е. в новых технологиях, основной смысловой и проблемный узел современной эстетики. Значит, они продолжают работать в духе разрыва чувственного и сверхчувственного, секулярного и сакрального. Однако я не думаю, что виртуализация и компьютеризация могут вывести нас из методологического тупика.

Я обратил внимание на то, что в «Триалоге» понятия «эстетика» и «философия искусства» часто предстают как синонимы. Иногда они пишутся через запятую, иногда через «и». Да даже и название – «Живая эстетика и современная философия искусства» – свидетельствует, что однозначности в понимании взаимоотношений между эстетикой и философией искусства у авторов нет. В названии – противопоставление. Правда, здесь под эстетикой подразумевается «живая эстетика», т. е. что-то вроде свободных высказываний и суждений о новом искусстве, которое, по признанию В.В. Быčkova, трудно вербализовать. А значит, поклонникам эксплицитной эстетики приходится работать в парадигме имплицитной эстетики.

Как к этому относиться? Я со многими положениями книги согласен, даже с идеями о «*пост-культуре*» и «*пост-человеке*». Но я склонен разделять эстетику и философию искусства. Может быть, эстетика – это научная, т. е., по терминологии В.В. Быčkova, эксплицитная дисциплина, которая возникла в границах мировосприятия модерна с его культом научности и рациональности, но уходит в прошлое вместе с модерном. Угасает модерн, уходит в прошлое и возникшая в его границах эстетика с присущей ей культом научности. Но, как говорится, эстетика умерла, да здравствует эстетика. В данном случае под эстетикой следует понимать все же философию искусства, в которой то, что мы подразумеваем под «эстетикой», обозначает только то, что выражает дух модерна. Так, может быть, стоит даже отказаться от самого

слова «эстетика», против которого в свое время возражал даже Гегель. Научная эстетика или эстетика как наука – порождение духа модерна и спровоцированного им культа научности. И духа дезантропоморфизма. Вместо гегелевского принципа линейности можно было бы предложить циклический принцип. Мы возвращаемся к тому, что В.В. Бычков подразумевает под «имплицитной» эстетикой. Но это не очень точный термин.

По-моему, настоящее и будущее философии искусства как сферы особой, не имитирующей естественнонаучное знание, а являющейся сферой гуманитарной, связано с преодолением разрыва между чувственным и сверхчувственным. Этот процесс не сегодня начался. Весь художественный авангард начала XX века – это томление по сверхчувственному. Конечно, там, где сверхчувственное, там и религиозное. Но это не одно и то же. А там, где религиозное, там и традиционные ценности.

Но я думаю, что не стоит переоценивать Интернет и виртуалистику. Эйфория от технологий пройдет, когда она, эта технология, будет ассимилирована культурой и прежде всего культурой. Сейчас же происходит выпадение *пост*-человека из культуры, поскольку культура есть консервативная субстанция. Она не успевает ассимилировать новые технологии. Они ее разрушают, способствуя возникновению того, что В.В. Бычков называет «*пост*-культурой».

Однако жизнь на земле может продолжаться, если мы сумеем сохранить традиционные ценности и вернуть утраченную сверхчувственную стихию. Но не все так просто. Недавно по телевидению интересно выступал скульптор Эрнст Неизвестный. Он произнес два слова в своем монологе, которые совпадают с моими размышлениями о «Триалогe». Во-первых, он себя представил не модернистом, а архаистом, а во-вторых, как можно было понять из этого монолога, художники тоже размышляют о сломах и катастрофах нашего времени.

Второе словосочетание, которое я от него услышал, – это «осевое время». Он полагает, что этот переживаемый нами сегодня

слом есть финал того, что обычно, вслед за К. Ясперсом, называют «осевым временем», начавшимся с появления в мире мировых религий и вместе с ними систем нравственности. И в связи с этим становится понятно, почему художник употребил понятие «архаика», возрождаемая в искусстве с эпохи Ф. Ницше. Ведь преодоление осевого времени связано с прорывом того, что в осевое время не вошло. Вот настоящее объяснение того, что Н. Мотрошилова подразумевает под современным «варварством», а В.В. Бычков под «*пост-культурой*». Но ведь этот прорыв – это прорыв в том числе жестокости, всякого рода отклонений, нарушения традиционных нравственных запретов, вообще зла, о нарастании которого писал еще В. Соловьев. Трудно сказать, подразумевает ли этот прорыв, в том числе и прорыв сверхчувственного, и не обязательно в христианских или, скажем, индуистских формах. Наверное, он может совершаться и в новом язычестве – явлении знакомом по современности. Я думаю, что в современных процессах много такого, что невозможно свести к виртуалистике.



Д.А. Салынский, кандидат искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК

ПОСТУПОК ВО ИМЯ СПАСЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

У этой книги есть прецеденты. Была «Переписка из двух углов» Гершензона и Иванова 1920 года. Совсем другая эпоха, другие жизненные обстоятельства, и люди жили рядом, поэтому

это и шло из угла в угол, в одной и той же комнате, но людям хотелось успеть зафиксировать свои мнения и впечатления. Но есть и дальний прецедент – Платон и его диалоги, с которых и возникла философия как обсуждение и осмысление мира, мироздания и культуры. Эти прецеденты очень важны, потому что они формируют понятие культуры как обсуждения, культуры как такого поступка, который заключается в обсуждении самой себя, потому что культура и есть обсуждение. В этой книге очень важен поведенческий, бихевиористический аспект. Бахтин об этом говорил в контексте философии поступка. В нынешней культурной ситуации особенно важны поступки, которые спасают. Когда констатируется стадия культуры, связанная с ее умиранием, сразу вспоминаются две вещи. Во-первых, что человек – сам кузнец своего счастья, а также несчастья, а во-вторых, что спасение утопающих – дело рук самих утопающих. Апокалипсис культуры же не сделан марсианами, он сделан людьми – и лучшими представителями европейской культуры, которые блистательно «грохнули» эту культуру на рубеже XIX и XX веков. И сам процесс ее низвержения и уничтожения был приятен, интересен, очень красив, богат оттенками, и до сих пор мы живем в поле очарования этим процессом. Хотя этот процесс уничтожения и был одновременно процессом сотворения новых культурных ценностей. Но та ситуация, в которой мы сейчас находимся, распад системы, связанной с наличием Великого Другого, может стать и совсем другой ситуацией – спасением этой традиционной культуры, которое осуществляется самой культурой через диалог – построение каких-то текстов, которые говорят о ней в диалогической форме и тем самым являются ее спасением. Эту книгу я рассматриваю как поступок, как один из актов спасения, протягивания руки утопающему.

Еще один прецедент мой личный. В «Прогресс-Традиции» я участвовал в издании двухтомника, который назывался «Храм земной и храм небесный». В процессе его составления мы об-

менивались мнениями с издателями, тоже через письма, так что опыт обсуждения научных и даже эзотерических проблем через диалог у меня есть, и я знаю, насколько это интересно, здорово, приятно и насколько глубокие там бывают открытия. Поэтому жанр мне очень близок, я знаю его изнутри. Мой приятель как-то высказал опасение, что нас за эту книжку поднимут на штыки. Я написал ему: «Мы выступаем на таком поле, где каждый, кто пишет, это воин, это боец. Поэтому поднимут на штыки, не поднимут – мы должны быть готовы к битве». Вот эта замечательная книга тоже есть борьба, поступок во имя спасения культуры, за что спасибо авторам.



Г.К. Пондопуло, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

ВОЗРОЖДЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Мне кажется, что эта книга – явление *современной* культуры, это для меня самое главное. В этой связи вспоминается определение современного человека у Поля Валерии: «Человек современен в той степени, в которой он концентрирует в себе самые противоречивые идеи и в нужный момент их достает». Вот эта книга демонстрирует наглядный пример такой современности. Здесь представлены диаметрально противоположные точки зрения, при этом люди не ругаются, не обвиняют друг друга, не становятся в догматическую позу. И это очень соот-

ветствует времени. И в процессе этого обнаруживается то, что напрямую относится к тематике нашего дискуссионного клуба: парадокс современной культуры. Суть этого парадокса состоит в том, что культурой называется то, что не соотносимо с культурой. И это происходит не в первый раз. Были времена, когда термин «культура» использовался для обозначения того, что не является культурой. И парадоксально то, что в обществе бесконечно много разговоров о культуре – умных, глупых, актуальных, неактуальных, но за ними отсутствует *предмет* культуры, потому что им является человек. На мой взгляд, в так называемой современной культуре он отсутствует. Не какой-то Великий Другой, не субъективность, а именно просто человек. И когда мы видим это, то термин «современная культура» становится лишь выражением, а не сутью дела. И такого рода триалог возвращает нас к необходимости включить что-то человеческое хотя бы в разговор о том, что с культурой что-то происходит. А разговоры о каких-то культурных революциях – это все досужие вещи. Самое главное – внести гуманистическое, человеческое содержание. Вот идет разговор о традиции. А зачем она нужна? Только для гуманизации процесса. Поэтому бесконечные споры о традиции, о следовании ей или об отказе от неё беспредметны. Традиция существует только ради этой цели, иначе она не нужна. И, на мой взгляд, в «Триалог» мы видим возрождение традиции с этой точки зрения. Она привлекает прежде всего человеческим отношением к культуре, она очень симпатична и по виду, и по настроению людей, которые ее писали. Поэтому сразу хочется обращать внимание на то, что в современной культуре связано с человеком, а что нет.



Л.М. Ельницкая, кандидат филологических наук, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

О ПРИЗНАКАХ ЛИТЕРАТУРНОГО АПОКАЛИПСИСА

В этой замечательной книге разобраны тексты, принадлежащие к разным видам искусства. Надежда Борисовна говорит о том, что искусство XX века может быть понято в трех плоскостях: это авангард, модернизм и постмодернизм. Менее всего в книге представлена литература. Я, занимаясь литературой, хотела бы вам напомнить, с чего начинаются 1920-е годы. В знаменитой поэме Блока сформулировано то, что человек – падаль. Блок необыкновенно остро ощущает, что происходит катастрофический перелом. И вот смотрите дальше: «Конармия» Бабеля. Автобиографический рассказчик молит небеса о даровании ему высшего и одновременно простейшего умения – умения убивать человека. Отсутствие этого умения не позволяет ему влиться в то, что происходит. Или возьмем знаменитую антиутопию Замятина – уже нет человека, нет «я», есть только номера, есть коллективное образование. Происходит переворачивание христианских парадигм. Преступление у нас после Достоевского ассоциируется с покаянием, с работой совести, а что происходит у Замятина? Преступление, но без всякого покаяния! Воспроизводится языческая модель, в которой убийство необходимо как жертвоприношение. В десятках художественных текстов, невероятно высоких по эстетическому качеству, мы видим одно и то же – нравственно-религиозная проблематика исчезает. И следование тому, что про-

исходило во времени – начинается процесс, в котором духовное начало уходит из искусства, хотя сами формы абсолютно совершенны. А теперь возьмем постмодернистские романы. С чем мы имеем дело? С совершенно последовательным уничтожением классического романа. Но не потому, что этим людям хочется его уничтожить и оставить пепел. Дело в том, что роман Тургенева не может продолжать свою естественную жизнь в наших сегодняшних обстоятельствах – это исключено. То есть понятие гармонии, каких-то вещей, без которых не обходилась классика, исчезло как объективная почва. И вот «Роман» или «Голубое сало» В. Сорокина, «Зеленые музыканты» Е. Попова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского – десятки имен, и везде происходит одно и то же: разваливание классического романа. Не потому, что эти писатели думают, что он так отвратителен, а потому, что нет возможности, нет почвы для того, чтобы эту романическую структуру продолжать и развивать. И вот смотрите: комментированный роман, когда сама сюжетная модель скукоживается, а объяснения к ней разрастаются невероятно, и мы уже не узнаём у Галковского ни Чехова, ни Розанова. Здесь важная практика – удивить, поразить. Гуманистические ценности уходят, искусством называется нечто совершенно иное. Последствия ли это революционного взрыва в начале XX столетия? Изменились ли условия существования человека? Можем ли мы сегодня поставить человека в центр искусства? Мне лично близка точка зрения апокалипсиса, и я солидарна с тем, что пишет В.В. Бычков.



В.И. Мильдон, доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

ПЕРЕПИСКА ИЗ ТРЕХ УГЛОВ

Осведомленный читатель сейчас же вспомнит источник такого наименования – «Переписку из двух углов», небольшое эссе 1920 г. Вяч. Иванова и М. Гершензона. Сходство «переписок» состоит не только в одинаковом приеме, но и в предмете, а именно: состояние современной культуры. Ну да, могут сказать/подумать многие, больше не о чем заботиться, все остальные задачи решены или вот-вот решатся, отчего бы не поговорить о культуре: и разговор ни к чему не обязывает, и высокообразованные собеседники, мягко возражающие друг другу, и – главное – забываешь о нашем теперешнем неприглядном житье-бытье.

Но допустимо и другое отношение, о котором писал М. Гершензону Вяч. Иванов в упомянутой «Переписке»: «Есть в ней [культуре. – В.М.] и нечто воистину священное: она есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях. Живая, вечная память, не умирающая в тех, кто приобщаются к этим посвящениям!»¹.

Эта-то «живая, вечная память», свидетельствующая, что человеку всегда тесно в окружающем; что какой бы ни была история, ему в ней всегда не по себе, – вот чем вызван устойчивый

¹ Иванов В. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 121. Дальше цитируется в тексте как «Иванов» с указанием страницы.

интерес к проблемам культуры, в 1920 году или в 2012-м. И во-ображаемому упреку – «нашли о чем говорить, когда и т. д.» могу возразить: как раз потому, что мы окружены нерешенными проблемами; что в перспективе по крайней мере одного поколения они не будут решены, стоит говорить о культуре: она одна способна поддержать человека; одна внушает надежду, пусть слабую, что мы не сгинем. Больше надеяться не на что, особенно в России: кроме культуры, нам похвастаться нечем.

По этой самой причине устарело некогда справедливое наблюдение П.Я. Чаадаева, сделанное в 1828 году: «...Мы ничего не дали миру, ничему не научили его; мы не внесли ни одной идеи в массу идей человеческих, ничем не содействовали прогрессу человеческого разума... <...> Если бы мы не раскинулись от Берингова пролива до Одера, нас и не заметили бы»¹.

Теперь это не так: Россию нельзя не заметить, и не потому, что она географически велика, но потому, что без ее культуры не мыслимо человечество.

Поэтому-то переписка о культуре (не только об эстетике и современной философии искусства, как объявлено на обложке «Триалога»), затеянная отечественными мыслителями, касается каждого, кто дает себе труд подумать над собственным положением в окружающем мире.

Книга продолжает традицию публичного обсуждения вопросов, смысл которых имеет самостоятельную ценность, не зависящую от потребностей текущей минуты (хотя эти потребности не отвергаются): но минута пройдет, тогда как обсуждаемые вопросы обладают содержанием непреходящим. Имеем дело с той незаинтересованной деятельностью, которую И. Кант полагал необходимой предпосылкой всякого эстетического суждения.

В нашем случае речь идет об анализе форм современного эстетического сознания. «Что такое искусство?», «В каком отно-

¹ Чаадаев П.Я. Статьи и письма // Современник: 1989. С. 47–48.

шении к нему находится современная изобразительная деятельность?», «Является ли нынешняя культура культурой?».

Отвечая на эти вопросы, хотим мы этого или нет, необходимо ответить на вопрос о том, а что же такое феномен человека? Вечен он или меняется в зависимости от окружающих обстоятельств? И если теперешняя культура – не культура, то и нынешний человек, выходит, не человек? Но тогда что же?

Иными словами, эстетические суждения авторов (а с этими суждениями и сама эстетика в качестве науки) касаются не одной эстетики, но проблемы человеческого существования, причем – это особенно ценно в обсуждаемом труде – вне каких-либо соотнесений с интересами партий, групп, идеологий – интересами, повторяю, сиюминутными. Именно таких суждений долго не было, и только сейчас восстанавливается вкус к ним.

Авторов Триалога занимает, насколько я почувствовал/понял пафос этой книги, одно – выяснить смысл предмета, которым они заняты, – смысл эстетики, способной (либо нет, границы эстетики тоже обсуждаются) ответить с максимальной полнотой на вопрос о смысле или бессмыслице современного искусства. Делают они это, исходя из анализа форм художественных высказываний – изобразительных, кинематографических, музыкальных, литературных (последних, впрочем, всего меньше).

Стремление к открытию законов формообразования, законов морфологии искусства, по моему разумению, есть самое важное и в стремлениях русских умов конца XIX – начала XX века, – по существу, стремление к индивидуализации (ибо индивид – прежде всего осознаваемая форма), хотя сами участники того теоретического движения не всегда так формулировали свои задачи; жажда изменить традиционный для России путь; создать противовес извечному русскому тяготению к бесформенности, специфически русскому формоборчеству, по словам Ф. Степуна¹, писавшего:

¹ Степун Ф. Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000. С. 327.

«Под бесформенностью можно понимать только форму, которая <...> не представляет собственной самозаконности и... отказывается от принципа автономности»¹. **«Сущность формы есть, в значительной степени, победа над массой»**².

Победа над массой во всех значениях этого слова и означает индивидуализацию, которая одна противостоит хаосу/массе. И то, что все всерьез занятые формообразующими принципами бытия в его разнообразных видах – искусства, человеческого существования, чистой природы – оказались после 1917 года либо казнены, либо преследуемы («формализм» сделался бранным словом и, похоже, до сих пор не избавился от этой характеристики), свидетельствует, что бессознательное тяготение собирательной народной души к бесформенности продолжается, а отсюда всего шаг до хаоса, из которого, по опыту многострадальной российской истории, выход один – государственный каннибализм.

С изучением принципов формы наша эстетическая мысль не имела дела почти сто лет, если считать с первых публикаций русских морфологов (именовавшихся, повторяю, формалистами, причем это название с каждым годом укрепления большевистского режима приобретало все более угрожающий смысл). Совершенно не случайно, что именно литература послужила объектом исследования русских морфологов, но очень быстро эти приемы распространились и на другие виды искусства. Была даже создана в 1921 году Академия художественных наук (ГАН), увы закрытая в 1929-м режиму не требовались независимые исследования.

И вот сейчас наша мысль восстанавливает прерванную связь – в этом прежде всего я вижу значение обсуждаемого труда, его – как ни странно, может быть, прозвучит – обнадеживающее значение не только для эстетики, но и для нашей жизни.

¹ Там же. С. 584. Статья названа характерно: «Дух, лицо и стиль русской культуры».

² Там же. С. 805. Жирный курсив в цитатах везде мой. В.М.

Во-первых, если справедливо мое мнение о возрождении некогда прерванной связи исследований формы, не все пропало для нас, как бы ни были неблагоприятны сегодняшние обстоятельства.

Во-вторых, если все же эти обстоятельства необратимы, не следует, что человек должен отказаться от человеческого в себе, т. е., в первую очередь, от поиска и утверждения истины. Ведь она не зависит ни от географической широты, ни от политического строя, ни от количества людей, согласных с ней или нет. А ведь именно этим и заняты авторы обсуждаемого труда – установлением истины.

По пафосу это труд, конечно, теоретический, хотя и построен в виде свободного разговора. Однако главный предмет этого разговора – теория, современная эстетика (как разновидность теории и общей, классической, эстетики).

В первую очередь привлекает множество ярких суждений об искусстве, былом и современном, о конкретных мастерах. Не цитирую – пришлось бы читать страницами. Нередки эпизоды, когда авторы-собеседники, выходя из границ оценки тех или иных явлений искусства, выстраивают то, что можно именовать общей эстетикой. Однако здесь я нахожу в ряде случаев необъяснимые противоречия.

«Научно-технический прогресс убивает в человеке ощущение метафизических основ культуры» (В. Бычков, с. 191). «НТП привел к атрофии важнейшего качества человека – духовности – и тем самым фактически уничтожает и его и культуру. Сегодня мы уже имеем только *пост-культуру* и *пост-человека*» (там же).

Какое-то недоразумение, особенно странное, что исходит от автора, со многими суждениями которого я согласен. Он противоречит себе.

Если **осознаны** последствия НТП, нельзя говорить об исчезновении **ощущения** метафизических основ культуры, о *пост-культуре* и *пост-человеке*. Кстати, последние два понятия

кажутся неудачными. Всегда существовало большинство, падкое на невзыскательные образцы, и меньшинство, озабоченное метафизикой. И 100, и 200, и 1000 лет назад. В наши дни это заметнее (из-за технических средств), но существо то же самое. «Легкомысленно непроницательны люди, – говаривал Гоголь, – и Ноздрев в другом кафтане уж не кажется им Ноздревым».

Г. Маркузе, на которого ссылается В. Бычков, «назвал человека середины XX века, человека техногенной цивилизации, “одномерным человеком”, т. е. утратившим какие-то очень существенные измерения своей духовной сущности. Среди них, конечно, и эстетическое чувство» (с. 700).

Полагаю, не прав Маркузе, с которым автор поспешил согласиться. «Одномерность» всегда присуща человеку массы и потому не является признаком *нашего* времени. Вот почему никакой *пост*-культуры, *пост*-человека не существует в природе как явления наших дней, это некий теоретический гомункул (наравне с «одномерным человеком»), понятие, так сказать, *in vitro*, совершенно не соответствующее тому, что происходит в реальной жизни, ибо, повторяю и повторяю, такое положение, справедливо отмеченное Бычковым, **существовало всегда**.

В. Бычков рассматривает сочинение Л. Карсавина «Петербургские ночи» (*Noctes petropolitanae*), «в котором воспевается высокая и полная любовь между мужчиной и женщиной» (с. 233). «К сожалению, – пишет В.Б., – в современном мире (да, возможно, и всегда, но сегодня особенно) редко кто знает, что такая возвышенно-романтическая любовь существует...» (с. 236).

Откуда это известно автору? Он проводил исследования? Опровергая свое же суждение, он ссылается на роман М. Уэльбека «Возможность острова», 2005, – «острова настоящей любви в безбрежном море унылого бездуховного существования...» (с. 236).

Значит, упомянутая любовь все-таки возможна, коль скоро о ней продолжают писать?

Если же так было всегда (как признает Бычков), не о чем хлопотать, но тогда-то все эти «*пост-*» тем более фикция. Вот почему мне куда больше по душе суждение Вл. Вл. Иванова, который заметил: «В Библии описывается отчаяние пророка Илии, чувствовавшего себя в полном духовном одиночестве среди одичавших современников». Однако Господь его утешил, «оставил между израильянами семь тысяч, всех сих колени не преклонялись пред Ваалом...» [3 Царств, 9. 18] (с. 426).

Как видим, то, что называют «*пост-*», – абсолютно типическая ситуация культуры: в массе – невзыскательный вкус, примитивные потребности, и только «семь тысяч» взыскуют метафизического строя. Поэтому ни о каком апокалипсисе культуры и речи быть не может, это – ложное, выдуманное понятие, о чем, кстати, свидетельствуют противоречивые суждения В. Быкова.

Вот он путешествует по Индии и замечает, «что древнеиндийская духовная традиция при всем ее отличии от антично-христианской фактически говорит об одном и том же Едином трансцендентном личностном Начале бытия, выстраивает похожую иерархию ценностей, в которой духовно-созерцательное начало занимает высшие ступени, духовные приоритеты преобладают над материальными» (с. 762).

И рядом с этим: «...Сегодня практически не осталось людей, обладающих достаточным эстетическим вкусом, чтобы отделить художественные зерна от плевел» (с. 420).

Тогда что же такое рецензируемая книга, где предостаточно суждений (в том числе многие суждения самого Виктора Васильевича Быкова), свидетельствующих об эстетическом вкусе; где признается, что Единое трансцендентное – условие личности, а это никуда не денется, покуда жив человек.

Какой же смысл в идее «апокалипсиса культуры», если автор и авторы едва ли не на каждом шагу ее опровергают?

В докладе «Исток художественного творения» (1935) М. Хайдеггер говорил: «...В творении речь идет не о воспроиз-

ведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей». В творении «творится раскрытие сущего в его бытии – творится совершение истины»¹.

Сущность вещей, истина – вот чем занят художник, даже если не всегда отдает себе в этом отчет. Такова специфика искусства, независимо от того, с какой эпохой имеем дело. Даже в античном мире, не отделявшем, как о том говорилось много раз, художника от ремесленника и обозначавшем каждого одним словом *technitēs*, – даже там Хайдеггер обнаруживает упомянутое «воспроизведение всеобщей сущности вещей»:

«Наименование искусства словом *technē* отнюдь не свидетельствует в пользу того, что деятельность художника постигается с ее ремесленной стороны. Напротив, все, что в созидании творения выглядит как ремесленное изготовление, на самом деле совсем иного рода»².

«Иной род» и есть «совершение истины». Хайдеггер, как и его предшественники (идет на ум, конечно, Платон), отметил в искусстве, в художнике нечто постоянное, независимое от исторических колебаний. Он так и сказал в одном из эпизодов доклада: «...Искусство – это **упрочение** истины, устрояющейся в **устойчивый** облик»³.

Докладчик сослался на замечания Гегеля в «Эстетике»: «Для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существование». «...Искусство со стороны величайшего своего предназначения остается для нас чем-то пройденным».

В начале минувшего века эта мысль прозвучала вновь. Один из русских теоретиков утверждал: поскольку в основании

¹ Цит. по: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: изд-во МГУ, 1987. С. 279, 280.

² Там же. С. 295–296.

³ Там же. С. 304.

искусства лежит ритм, то в будущем, когда ритмические способности людей усовершенствуются, «созерцание математических формул будут доставлять... эстетическое наслаждение». «Для наших отдаленных потомков, для этих высокоразвитых в ритмическом отношении существ искусство – окончит быть: умрет»¹.

Спустя два десятилетия Вл. Вейдле публикует трактат с характерным названием: «Умирание искусства» (1937) «...Угроза культурного разложения, пугавшая многих уже в начале прошлого [XIX. – В.М.] или в конце XVIII века, не сразу, а лишь постепенно разрослась до нынешних своих размеров, проникла всюду, отравила самые родники искусства...»²

Наконец, добавлю определение Р. Гвардини: «некультурная культура»³.

Как видим, В. Бычков на свой лад (и независимо от цитированных авторов) повторяет их суждения. Следовательно, искусство «умирает» последние двести лет, если начать его смерть «Эстетикой» Гегеля. Или – вследствие длительности процесса он является необратимым, и тогда верны суждения о *посткультуре* (апокалипсисе культуры), или авторы таких суждений справедливы в оценке только одной стороны процесса, всегда идущего в недрах искусства, но есть и другая сторона, о которой не сказано. Я склоняюсь ко второму суждению. И вот почему.

В лекциях 1803–1804 годов по истории европейской литературы Ф. Шлегель говорил, что целью поэзии древних греков было изображение богов и божественных вещей. «Если мы удалены от этого способа представления и весьма запутали наши понятия о цели поэзии множеством теорий, то, пройдя через них, в конце нам придется все же вернуться к старому взгляду, а с ним и

¹ Аксенов И.А. Пикассо и окрестности. М.: Центрифуга, 1917. С. 6.

² Вейдле Вл. Умирание искусства. СПб: АХИОМА.1996. С. 10.

³ Гвардини Р. Конец Нового времени, 1954 // Гвардини Р. Человек и вера. М.: ИНИОН РАН, 2010. С. 283.

к тому, чем **изначально была и всегда должна быть поэзия**, – к изображению природы и божества»¹.

Эта изначальность и предполагает: наряду с «умиранием» всегда существует «возрождение», и нет оснований отделять эти нерасторжимые силы; есть эпохи **наглядного** преобладания одной, «умирания» (и мы сейчас живем в такую эпоху); есть эпохи, когда преобладает возрождение (**подспудное** в наши дни).

Косвенное свидетельство в пользу моего предположения дает и В. Вейдле: «Один из парадоксов искусства... заключается в том, что хотя оно и человеческое дело на земле, но не такое, над которым человек был бы до конца и нераздельно властен. <...> Искусство в человеке, но чтобы его найти, надо всего человека переплавить, перелить в искусство <...> Творческий человек тем и отличается от обыкновенного трудового человека, что дает не в меру, а **свыше сил**. <...> Только то искусство и нужно человеку, которому он служит, а не то, которое прислуживает ему»².

Все это, по моему мнению, никуда не делось, и этим, к слову, Вейдле опровергает собственный тезис умирания искусства. Оно будет жить до тех пор, пока в ходу только что цитированное понимание художника. Правда, повторяю, следует признать, что сейчас мы живем в эпоху, когда искусство прислуживает человеку, а потому есть достаточно оснований считать это искусство «неискусством», и в этом смысле (только) я разделяю соображения В. Бычкова.

По этой причине нахожу, что он опровергает собственные утверждения об умирании искусства, когда пишет: **постмодернизм и пост-культура – «явления принципиально переходного периода <...> хаосоморфные состояния в культуре**

¹ Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. М: Искусство, 1983. С. 71. Курсив автора.

² Вейдле Вл. Цит. соч. С. 116.

между чем-то. Их смысл именно в переходном характере, в этой мета-ксюйности – между одной грандиозной упорядоченностью (Культурой) и, возможно, иной грядущей упорядоченностью какого-то принципиально иного порядка и характера...» (с. 794).

Или апокалипсис, или – с чем я согласен – очередная фаза, переходный период, как не однажды бывало в истории культуры.

Зато в тех случаях, когда автор находит понятия для определения собственных впечатлений от художественных творений, к нему не придрасться.

Например, оценка современного русского изобразительного искусства, в частности, И. Кабакова:

«Его творчество... громко вопиет: Пустота! Все и везде пустота! Ничего нет! Конец всему! <...> Бездна его поделками не только не заваливается, но как бы *разверзается еще глубже*. <...> Кроме... пародирования советского быта (сколько уже можно, кстати?)... фактически ничего нет» (с. 513, 514).

Надежда Борисовна Маньковская согласна (а я с ней): «Кабаков, конечно, играет, но это старая диссидентски-кухонная игра для своих, во многом *тиражирующая отработанные приемы* <...> В целом возникает ощущение *исчерпанности... концептуализма* соц-артовского толка» (с. 515–516).

В. Бычков по поводу арт-проектов американца Мэтью Барни:

«...При всей своей внешней пышности <...> и всяческими якобы символическими рюшами лишены глубинного творческого зрса. Как-то анемичны. При этом они предельно абсурдны <...> Однако это не спонтанный интуитивный абсурд <...>, а рационально придуманный, хорошо просчитанный и выверенный абсурд как прием...» (с. 188).

Это суждение, на мой взгляд, применимо к современному искусству как таковому, будь то изобразительная деятельность,

театр (музыкальный, драматический, балетный), кино, литература. Касается это и отечественной изобразительности, которой свойственно «стремление заменить эстетическое качество произведения на его политическую актуальность...» (с. 758).

Это наблюдение подтверждает и Н. Маньковская: «...К отличительным особенностям постмодернизма в России можно отнести его политизированность (особенно ощутимую в соц-арте), столь несвойственную западному постмодернизму в целом» (с. 797).

Таких ярких, точных наблюдений над современным искусством в книге немало. Еще одно, о современной изобразительной деятельности (автор справедливо отказывается именовать ее искусством), ибо создания арт-деятели «никак не вписываются в сферу полноценного эстетического опыта. Как правило, никакого эстетического удовольствия (не говоря уже о наслаждении) они не вызывают, не только не ведут к гармонии с Универсумом, но и вообще не инициируют никакого эмоционального отклика. ...Их, кажется, вообще нельзя отнести к искусству» (с. 462). «...Современное искусство – это все что угодно, только не эстетический объект» (с. 463).

И причина в одном: искусство всегда не помещается в собственном времени, современная же изобразительная деятельность никуда не выходит из него.

Но в таком случае ею не должна заниматься эстетика? – задаю я вопрос, на который вся книга отвечает: нет, должна, ибо только эстетика в качестве науки способна дать обоснованное разъяснение, почему это так. Замечу попутно, в книге такие разъяснения сделаны, хотя их надо собирать по всему почти 1000-страничному тексту, не у всякого читателя достанет терпения.

Замечательно с этой точки зрения по отчетливости наблюдение В.В. Иванова:

«Мне... хотелось бы избежать впечатления, что все “классическое” принадлежит прошлому. Желательно, напротив

выявить вечный (в метафизическо-конкретном, а не метафорическо-риторическом смысле) характер основных эстетических категорий» (с. 724).

Я целиком согласен с автором, опровергающим, кстати, свое собственное согласие со Шпенглером, который, по мнению Иванова, «пророчески писал: придет время, когда исчезнут картины Рембрандта, не потому, что они будут уничтожены, а потому, что не будет глаз, способных их увидеть» (с. 518).

По мнению Иванова, такие глаза всегда найдутся, и он, конечно, прав, следовательно, положение небезнадежно, культура никуда не денется – вот впечатление, остающееся от этой книги.

И последнее. Чем дольше существует культура, тем – будь здесь допустима мера – современнее она делается (отсюда понятие «Классическое искусство» – то, которое не помещается в эпоху своего возникновения). Поэтому я, зритель/читатель/слушатель **всегда нахожусь в культуре**, и каким бы ни было ее нынешнее положение, ничто не мешает мне отказаться от того в современной изобразительной деятельности, что не соответствует «классике», а посему и классическая эстетика не теряет своих значений, и для анализа современного состояния искусства не обязательно понятие «неклассической эстетики».

Заканчиваю тем, с чего начал, – ссылкой на слова М. Гершензона из упоминавшейся «Переписки»:

«Довольно, если мы сумеем осознать свой недуг и взалкать исцеления: это уже начало возможного выздоровления. И Ницше силен только в криках боли, да в описаниях **культурной болезни**, изнуряющей человечество» (с. 130).

Похожее впечатление остается и от «Переписки из трех углов»: недуг современной культуры, ее болезнь, изнуряющая человечество, осознаны. Значит, не все потеряно для человечества.



А.М. Буров, кандидат искусствоведения, доцент, начальник отдела научного развития ВГИК

ПОЛЕ СМЫСЛОВОГО НАПРЯЖЕНИЯ

Эта книга демонстрирует то, чего сегодня действительно не хватает современному научному и художественному сообществу. А именно – диалога, разговора, проговаривания научных и художественных проблем. Данное издание – попытка найти болевые точки, в которых происходит схождение разных подходов, различных мнений. Именно обнаружение этих часто болезненных точек создает поле смыслового напряжения, активизирует и актуализирует научную мысль.

Кроме того, «Триалог» еще раз доказывает, что эстетика является наиболее продуктивной из всех наук гуманитарного цикла для рассуждений о современном мире, более четко реагирует на начало парадигмальных изменений именно потому, что объектом эстетики является искусство и чувственно-эмоциональное (духовное) восприятие действительности. Искусство же наиболее чутко реагирует даже на возможные изменения в мире.

Именно творческое отношение к искусству, профессиональная способность проанализировать свои переживания относительно художественного пространства отличает авторов «Триалога». Такой естественный для эстетики подход усиливается Виктором Васильевичем Бычковым, когда он использует метод погружения и сотворчества относительно произведений прежде всего современного искусства. Это сотворчество есть своеобраз-

ная реакция на произведения, в которых автор видит, как правильно, выражение негативного явления «пост-культуры», о чем Виктор Васильевич говорил еще в монографии «Художественный Апокалипсис Культуры» (2008).

Я солидарен с Надеждой Борисовной Маньковской, которая следует «сдержанному оптимизму» по поводу процессов, происходящих в современном искусстве. Мне представляется, что современная культура скорее находится в поиске, чем в стагнации, только поиск этот не радикален и не столь динамичен, как это происходило в начале XX века, но скорее валотилен, тягуч, вдумчив.

Безусловно, вторичные, негативные явления культуры с легкостью заявляют о себе в пространстве всеобъемлющего диктата медиа. Но это же дает шанс альтернативному высокому дискурсу проявить себя в той же сфере, не говоря уже о пространстве Интернета. Искусство примеряет на себя новые современные одежды, и часто костюм сидит действительно ладно. Это происходит только в том случае, когда перед нами настоящий ручной труд (понимаемый не как делание руками, а как своеобразное мышление).

Расстояние между классической и неклассической культурой измеряется скоростью. Так, ускорение всех процессов, включая физические, производственные, психомоторные, сказываются и на художественном ускорении. И главным в контексте нашего разговора является временное снятие между восприятием и воспроизведением (как в фотографии или в абстрактном экспрессионизме), между написанием письма и его прочтением (как в сети Интернет). Мне кажется, последнее не говорит о конце культуры слова, но свидетельствует о ее новом типе существования в пространстве скорости, визуальности и виртуальности. В «Триалог» как раз представлена новая вариация классического эпистолярного жанра, осуществленного в сети, реализованного посредством электронных писем, мгновенно доходящих до адресата и это, как мне кажется, напрямую и метафорически отражает быструю и всегда активную ответную реакцию эстетической мысли.



В.В. Красновский, член Московского отделения Союза художников России

ARS LONGA!

Уважаемая Надежда Борисовна, не могу оторвать взора от Вашего подарка – он лежит передо мной на столе, словно ларец с драгоценностями или, лучше, румяный ароматный каравай перед голодающим. Я уж отхватил от него ломоть, и аппетит только разыгрался.

Чудесное тесто замесила Ваша компания, и пропекли как надо – не оторваться!

А если всерьез – главная привлекательность «Триалога» – его эпистолярно-дигитальная форма, да еще с кочующими по сокровищницам мира златоустами!

Читаешь, словно в формате 3D!

Возникает глобальный стереозффект и даже слышны эхо и интонации переключки Вашего трио (бас, сопрано, тенор). Очень музыкально при захватывающем либретто.

А еще я чувствую себя среди многоэтажных книжных полок и шкафов роскошной дворцовой библиотеки в духе Гюисманса, при этом с выходом в вай-фай и с домашним кинотеатром!

В общем, Ваши беседы завораживают, трудно оторваться. Но боюсь, такая калорийная пища усваивается лишь малыми дозами, буду растягивать удовольствие.

Сейчас смакую Бекманиану и расшифровку его символики. Браво!

Кстати, спасибо за прекрасный иллюстративный ряд и хорошо придуманное столкновение классики и авангарда на шмуцах. Да и в целом книга выглядит очень нарядно и внушительно.

И мне захотелось по первому впечатлению от Ваших бесед поделиться родившимся во мне отзвуком.

В дебрях Творчества туманных
Путь к вершине пролегает.
Он петляет по мансардам,
По лачугам и дворцам.
Он скелетами усеян
Безымянных лицедеев,
Плагиаторов усердных,
Графоманов и плутов.

Одолеть его способны
Только странные созданья
Для кого закон не писан,
В ком мерцает некий Свет.
Взору их доступны сферы,
Сокровенные для прочих.
Слух исполнен дивных звуков,
В руки вложен тайный ключ.

Им сияют Озаренья
В зашифрованных посланьях,
Где избранникам небесным
Открывается секрет
Заминированной густо
Зачарованной дороги,
Что ведет творцов в Чертоги
За пределами времен.

Богоравные пришельцы,
Жизнь прожив в людском обличье,
Оставляют нам в наследство
Клады Чистой Красоты.
В них таятся мегатонны
Чудодейственного свойства:
Излученье незаметно
Проникает в Вашу плоть.

Вы становитесь красивой,
Ваши очи засияли,
Исправляется осанка
И живее льется речь...
А магическая сила
Исцеляющих сокровищ
От паломников бесчисленных
Не иссякла за Века!

И когда Судья Всевышний
Обвинит нас в прегрешеньях
В оправданье нам предстанут
Клады Вечной Красоты.
Грянут мощные аккорды
Оживятся изваянья
И сомкнутыми рядами
Устремятся на парад.

Бронзоликие Колоссы
На конях тяжеловесных,
Белораморные нимфы
В окружении зверья.
Рукотворные создания,
Грандиозные полотна,

Алтари и гобелены –
Все Шедевры Мастерства!

*И тогда Судья Суровый,
Может быть, слегка смягчится
И простит нам заблужденья,
Прегрешенья и долги?..*

НЕ СПРАШИВАЙТЕ ГЕНИЕВ О ЗДОРОВЬЕ

Гомер был слеп. Бетховен глух.
Ван Гог безумен. Ну и с Богом!
Открылась Вечность за порогом
Трех жизней кратких и больных.
Простые краски и чернила
След кисти, строки, нотный стан.
Но в них вместился океан
Вершины, недра и светила!

А неподвластные Векам
Глядят подсолнухи Ван Гога,
Судьба стучится в нашу дверь
И Одиссея ждет дорога...

ARS LONGA!

Во искупление всех грехов
Людской жестокости и грязи
Пробившийся из тьмы веков
Цветет Божественный Оазис!



*Н.А. Дымшиц, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры киноведения ВГИК*

КНИГА-ШАР

Мой благодарный монолог о «Триалог», о «Живой эстетике», будет вынужденно кратким.

Эту книгу я вменила бы в почетную обязанность прочитать всем занимающимся и интересующимся глобальными и локальными проблемами искусства и культуры – в силу ряда причин.

И первая из них та, что тремя плюс один крупными авторитетными учеными – Н.Б. Маньковской, В.В. Бычковым, В.В. Ивановым и О.В. Бычковым – «современно и своевременно» обсуждаются «современные и своевременные» проблемы науки наук и науки об искусстве. Как то: высокое искусство и современные арт-практики; техногенная цивилизация и кризис искусства; кризис (или конец) культуры; классика – неонклассика – постнеонклассика; герметизм и духовность, герметизм и эзотерика в искусстве; модерн – постмодерн, модернизм – постмодернизм; вкус как важнейший вопрос классической, неклассической и постнеклассической эстетики... Я перечислила лишь часть тех проблем гуманитарной науки, что оказались в центре дискуссий собеседников, составивших этот объемный и весомый (не только физически) том.

А то, как он составлен, еще одна причина, по которой книга вызывает неподдельный интерес. Эпистолярный из сотен писем многолетней переписки участников заочной дискуссии вызывает

к активности читателя, получающего право выбора позиции или уточнения своей («Триалог как открытая система» называется одна из главок последнего Разговора). Эта форма сродни нынешней сетевой эпистолярной монополии и медийной интерактивности. И хотя собеседники говорят о грядущей империи нет-арта как о неизбежности, до чего же замечательно, что всѐ еще можно взять в руки книгу, ощупать ее, пошуршать страницами, ощутить то, что реально, материально. Вероятно, во мне говорит ретроград гутенберговской эпохи, но мне крайне симпатичен такой «материализованный», а не виртуальный, разговор «из трех углов», чувственно воспринимаемая, а не виртуальная реальность. К тому же форма книги в определенной степени реализует мечту Эйзенштейна о книге-шаре, которую можно читать с любого места, – цепочка мысли выведет к «до» и уведет к «после», замкнувшись в бесконечности геометрической сферы.

Плацдармом же для этой мысли стал богатейший срез мировой и отечественной культуры XX века и дня сегодняшнего – повод, причина и цель этого неординарного исследования. Живопись, театр, литература, кино, музыка, танец, архитектура, разнообразные арт-практики... Искусство и культура XX века, актуализированные сегодня в постмодернистском синтезе их видов.

«Внутреннего возрастания и созерцательной углубленности» желает В.В. Бычков в финальном послании соавторам книги. Хочется распространить это пожелание на нас, ее читателей.



Н.А. Цыркун, кандидат философских наук,
заведующая отделом экранного искусства
НИИ киноискусства ВГИК

МАСКА... Я ТЕБЯ ЗНАЮ?

Чем для меня ценна эта книга? Конечно, мне здесь интересны многие темы, начиная с методологически образующей – *пост-культура* и современное искусство. Я думаю, что сегодняшняя дискуссия – преамбула к целому циклу дальнейших разговоров, на которые провоцирует невероятно многообразный комплекс вопросов, трактуемых в обсуждаемом труде. Тем не менее, на мой взгляд, особую ценность представляет сам замысел книги и его исполнение как не только интеллектуальный, но и социокультурный жест, утверждающий не только индивидуальность, но общность, создающий, воссоздающий заново истончившуюся чуть ли не до вакуума атмосферу культурной среды.

В последнее время мне начало казаться, что культура сегодня становится агрессивной, безнадежно монологичной. Абсолютно свободный доступ к публичному высказыванию приводит к состоянию тотального самовыражения, где люди бесконечно говорят, переставая слушать и слышать другого. Даже известный жанр коллективной монографии в последнее время выродился в свод, сборник несообщающихся текстов на какую-либо более или менее заданную тему. А здесь мы как раз видим прекрасный образец коллективной рефлексии, где разные, по-разному проблематизирующие модусы мышления сходятся в диалогическом, точнее – триалогическом синтезе.

Характерно, что при всей профессиональной близости интересов авторы не перестают спорить о самом базисном для обсуждаемой нами книги многоуровневом понятии неклассической эстетики, сокращенно нонклассики. Виктор Васильевич видит в неклассическом искусстве, порожденном техногенным обществом, снижение художественности, а следственно, и духовности; Надежда Борисовна, напротив, в большой мере оптимистично связывает будущее искусства с новыми «эстетическими технологиями»; отец Владимир уточняет понятие Апокалипсиса (в связи с концепцией «художественного апокалипсиса» и кризиса религиозного сознания) и усматривает в новой культурной ситуации начатки, ведущие к «Новому Иерусалиму», то есть в данном случае – к торжеству духовной культуры.

Я хотела бы остановиться на утверждении Виктора Васильевича о том, что факт глобального перехода от Культуры к *пост*-культуре не имеет аналогий в мировой культуре. Понятно, что содержание понятия нонклассики уже терминологически указывает на ее генетическую связь с классикой. В связи с этим мне пришла на память замечательная книга конца 70-х годов прошлого века – «Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления» Леонида Михайловича Баткина. На мой взгляд, там в определенном ракурсе описана аналогичная нашей ситуация, в частности, кристаллизация парадигмы кватрочентистского гуманизма в ее синтезе Античности и христианства. Причем описана она как раз через выяснение культурного смысла групповой общности гуманистов. Культурная перестройка воздействовала на облик национальной культуры в целом, в которой выковывался новый тип мышления, где присутствовали не только «приятные и туманные вещи», которые сегодня называют гуманизмом, не только интерес к человеку и возвышение ценности человеческой личности. Баткин указывает, что ранний гуманизм перенес акцент с теологии, метафизики, натурфилософии, логики; с проблем макрокосма на микрокосм, на те гуманитарные и *прагма*-

тические сферы, где легче всего было опереться на Античность. И уже позже, с середины XV века, произошла экспансия гуманизма в онтологию, в проблемы Бога и мироздания, причем достижения раннего, «гражданского» гуманизма при этом постепенно утрачивались. В этом плане современная техногенная культура представляется мне аналогом того «узкого» гуманизма, который переродился в ренессансный тип культуры. Обособление «времени гуманистов» в его специфической групповой значимости постепенно обособляется в своей универсальной духовности от «времени купцов». Так, например, сегодняшний «кинематограф продюсеров», на мой взгляд (хотелось бы в это верить), обособится в «кинематограф авторов» – причем сам этот процесс может оказаться разнообразным и даже неожиданным, например, через совмещение продюсерских и режиссерских функций, примеров чему уже сегодня множество.

В одном из первых разговоров «Триалога» отец Владимир (Иванов), касаясь условий и условностей «кресельного собеседования», затронул тему маски, оговорившись, что имеет в виду ее невинный и даже карнавальный смысл, а не злонамеренное утаивание собственных взглядов. Поскольку эта тема возникла в начале Триалога, ее можно считать в определенной степени «установочной», «открывающей». По сути дела, отец Владимир предлагает участникам дискуссии сразу же «надеть маски», определиться, выбрать стратегическую позицию. И позиции действительно быстро вырисовываются. В дальнейшем они подробно разрабатываются, превращаются, условно говоря, из текста в гипертекст, но главный вектор при этом остается неизменным. Опять же условно, с известной долей аппроксимации, собеседников можно назвать Консерватором, Инновалистом и Экзистенциалистом. Для иллюстрации можно сравнить три их точки зрения на базисный вопрос книги – понятие неклассической эстетики (нонклассики). Виктор Бычков, принципиально оставаясь на позициях классической науки и языковой культуры, видит в неklas-

сическом искусстве, порожденном техногенным обществом, снижение художественности, а следственно, и духовности. Надежда Маньковская, предпочитая судить о тоне современной культуры по ее вершинам, оптимистично связывает будущее искусства с новыми «эстетическими технологиями», приводя в пример архаусные образцы из области изобразительного искусства, кино и театра. Отец Владимир усматривает в новой культурной ситуации начатки, ведущие к «Новому Иерусалиму», то есть в данном случае – к торжеству духовной культуры.

В дальнейшем В. Иванов еще раз вернулся к теме маски, включив в текст бесед «Пьеску о карнавальной гардеробе», где обсуждается проблема выбора маски, ее «примерки»-апробации-сбрасывания. В результате делается вывод о невозможности раз и навсегда, даже на территории ограниченного местом, временем и задачами Триалога, сузить свою персонификацию до какой-то единственной «личины», если роли постоянно смешиваются («то православный фундаменталист, то отчаянный ницшеанец», говорит о себе В. Иванов).

Я же, в свою очередь, пользуясь тем, что Триалог объявлен открытой системой, принимая правила игры и зацепившись за этот сюжет Триалога, попытаюсь выступить под маской киноcritика. Это, я думаю, вполне допустимо, имея в виду то, что участникам бесед не чужд, как замечает Владимир Иванов, чисто искусствovedческий, объективистски непредвзятый подход. И кроме того, одно из условий «кресельных разговоров» предусматривало, что независимо от главного направления в обсуждении эстетико-метафизических проблем, собеседники делятся текущими впечатлениями от прочитанных книг, увиденных спектаклей, фильмов, музейных экспозиций, выставок и т. д.

Выбрав три фильма, которые представляются мне знакомыми, я еще и хотела бы (оговорюсь: заостряя или, точнее, огрубляя в своей предметизации позиции, по поводу которых собираюсь высказаться) добавить в обсуждение Триалога некоторую

толику своих сомнений по поводу, например, аполитичности постмодернистского искусства, о котором упоминает Н. Маньковская, и однозначно благотворной духовности классического искусства, на которой, в отличие от неонклассики, настаивает В. Бычков, а также подбросить аргумент в пользу реабилитации виртуальности.

Понятно, что «маска» требует заострения позиции, что в научной полемике нередко приводит к ее гиперболизации. В современной ситуации обвала информации любого рода, когда каждый конкретный единичный голос рискует быть никогда не услышанным, яркая, бросающаяся в глаза маска служит эффективным приспособлением для донесения авторского сообщения до адресата. Это отвечает основным характеристикам постмодернистской эстетики, где на авансцене, как пишет Н. Маньковская, «жест, персонажность, зрелищность, артистизм поведения, визуально-вербальный драйв». Надо заметить, что этот постмодернистский феномен не замкнут сам в себе и может оказывать плодотворное влияние на восприятие классики. Рассказывают, например, что Георгий Товстоногов понял, каким должен быть его Чацкий в постановке «Горя от ума» на сцене БДТ, когда увидел в этом образе Сергея Юрского в актерском капутнике. На мой взгляд, отчасти и этим (наряду с прочими вескими причинами) объясняется начавшийся в XXI веке бум кинокомикса, этой своего рода *commedia dell'arte* нашего времени, вышедшего из довольно узкого национального (американского) гетто на мировую арену. Здесь трудно не вспомнить последний роман Умберто Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны», получивший свое название по одному из эпизодов американского бумажного комикса *Tim Tyler's Luck*, где впаавший в амнезию герой, перелистывая пыльные журналы комиксов, восстанавливает по ним не только свою личную историю, но также историю страны.

Как отмечает Н. Маньковская, сближение с массовой культурой – это опознавательный знак постмодернизма, институ-

ционализация бывшего «мусора культуры» в качестве инакового и уже тем самым инновационного. Найденные на чердаке старые журналы с комиксами, рассказывает герой романа, который в данном случае представляет нам личный опыт самого писателя, «ввели меня в новый мир». Юношеское сознание взбудоражил Флэш Гордон, блондинистый красавец арийского типа. Чем он отличался от классических героев романов XIX века? В тех «действовали люди вне закона, поставившие себя вне общества, как правило, ради личной выгоды или под влиянием преступных наклонностей, за вычетом разве что Монте-Кристо, да и тот мстил за личные обиды, а не за попираемое общественное добро. Если разобраться, даже и три мушкетера, которые по большому счету были хорошими и обладали чувством справедливости, действовали в интересах своей группировки (мушкетеры короля против гвардейцев кардинала) и боролись за награды или за назначение на капитанскую должность. ...в лице Флэша Гордона я, надо думать, получил первое представление о борьбе за свободу (конечно, только сейчас я имею возможность обобщать подобным образом – тогда я ничего этого не думал). За свободу в Абсолютном Далеке, под взрывы бронированных астероидов в ненаших галактиках».

Прилипшие к лицам имиджевые маски политиков; ники, подчас замысловатые или автоироничные, под которыми пользователи выходят в Интернет; провокационные арт-акции, исполняемые в карнавальных костюмах, – все это свидетельствует об активной карнавализации современной жизни. Самоназывание, создание имени, предполагающего определенный набор признаков, как миметическая процедура аналогично присвоению статуса искусства объекту самим автором как легитимизирующего его положение в среде contemporary art. Таким образом, это особый тип миметизма – средовой, как его обозначил Олег Аронсон. Так или иначе, это нон-классический миметизм, то есть отображение реальности вне самого этого объекта, приобретающий вид мими-

крии, на принципиальный отказ от которого В. Бычков прежде всего указывает как на признак нонклассики.

Надо иметь в виду оборотную сторону карнавала – анонимность. Одно из мощных современных международных движений называется «Анонимус» (Anonymous), прокламирующее анонимность, отсутствие лидера и свободу глобального «цифрового разума» в Интернете, но выплескивающееся и на улицы. Это многостороннее – социально-политическое и эстетическое движение, члены которого, в частности, были активистами акции «Захвати Уолл-стрит». Карнавальная философия этого движения символизируется флагом с изображением мужского костюма с вопросительным знаком на месте головы, а одним из символов сообщества стала маска Гая Фокса, широко разошедшаяся после выхода на экраны фильма-комикса австралийского режиссера Джеймса МакТига «V как вендетта» (2005).

Характерно, что интрига фильма закручивается в здании телестудии. Телевидение – огромный аппарат нивелирования, уничтожения индивидуальности, включения массы телезрителей в виртуальное сообщество, в которое они вливаются, где они растворяются, попадая в зону определенных (за них) смыслов. Рассчитанное на огромный конгломерат потребителей, телевидение – наиболее консервативное средство массовой информации, опирающееся на всеобщую узнаваемость (по которой выстраиваются рейтинги медиа-лиц) и повторяемость. (В принципе на этом же основана и политика издательств, специализирующихся на выпуске массовой литературы. Основа их маркетинговой политики – не только сериальность и приверженность определенному кругу несменяемых авторов, но и особо учреждаемый имидж писателей. Например, сочинительница детективов Татьяна Устинова рассказывала, что ей запретили менять прическу и форму очков.) Не позволяя своим агентам меняться или развиваться, строго держа их в узде согласованного учрежденного образа, телевидение закрепляет за ними маски, одновременно

лишая личности, индивидуальности, то есть культивируя безликую анонимность. Готовность людей отказаться от своего лица иллюстрируют финальные кадры фильма «V как вендетта», где на улицы Лондона 2020 года выходят тысячи людей в одинаковых масках, демонстрируя солидарность с анархистом, надевшим такую маску первым.

Главный герой фильма «V как вендетта» надевает маску реально существовавшего человека – Гая Фокса, не зачинщика, но волею судьбы самого знаменитого участника Порохового заговора против английского и шотландского короля Якова I в 1605 году. (Характерно, что впоследствии его имя Guy превратилось в имя нарицательное, значащее просто «парень», или «девушка», во множественном числе – «люди», придав ему особую массовидность и одновременно лишив индивидуальности – мало кто знает сегодня о происхождении этого слова.) Британский художник Дэвид Ллойд в 1982 году создал маску Гая Фокса и вместе с писателем Аланом Муром выпустил графический комикс, по мотивам которого в 2006 году Джеймс Мак-Тиг снял фильм в Голливуде. Главный герой появляется на экране в подчеркнуто театральном антураже, выходя на свет из проема в тесном переулке, в плаще, напоминающем бэтменский и эффектно спасает девушку, устраивая затем «концерт» – взрыв здания лондонского суда Олд Бейли под аккомпанемент увертюры «1812 год» Чайковского.

В отличие от масок других персонажей-злодеев комиксов (например, Джокера), маска Гая Фокса застывшая, омертвевшая в бесстрастно бессмысленной улыбке. Критика терялась в процессе его идентификации; кто он – революционер-анархист, борющийся с тоталитарным режимом, или фанатик-террорист, готовый взорвать историческое здание вместе с теми, кто в нем и рядом с ним находится? Лица этого человека, которое, возможно, могло бы как-то прояснить ситуацию, зрители так и не увидят. То, что мы не видим шевелящихся губ человека, произносящего некие слова, вызывает подозрение в отношении субъекта, которому

эта речь принадлежит. В самом ли деле это тот, кого мы видим, скажем, в центре кадра, или же за него говорит некто невидимый, находящийся за кадром? То есть возникает двойственность восприятия и, следовательно, отношения к персонажу. Не является ли и сам он подставным лицом, марионеткой в чужих руках или даже провокатором?

Звук, который мы слышим, не видя его источника, называется акузматическим. Мишель Шион, который ввел этот термин в киноведение, выводит его происхождение из названия одной пифагорейской секты; ее члены слушали своего учителя из-за скрывающей его занавеси, объясняя это тем, что вид говорящего извращает смысл произносимых им слов. (Так происходит, когда мы отвлекаемся от сути звучащей речи, разглядывая костюм или прическу, например, человека на телеэкране. В связи с этим можно вновь обратиться к словам В. Иванова из главы «Тайная магия маски». Касаясь проблемы масок, «отчаянный нищеванец» В. Иванов говорит: «Нище намекнул на то, что философам нового типа будет "свойственно желание кое в чем оставаться загадкой"», а несколько раньше он заметил, что «вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно, плоскому толкованию каждого его слова».) Кроме религиозных и ритуальных практик принцип акузматики используется в процедурах классического психоанализа, где пациент скрыт от доктора и сам его тоже не видит. В кинематографе «акузматический учитель», как, говоря словами Шиона, «говорящая и действующая тень» (акузметр), открывает зрителю возможность сделать свои предположения относительно него. Акузметр наделяется магической силой и чаще выступает носителем зла, нежели добра; так или иначе – предстает фигурой амбивалентной.

Итак, поскольку лица мнимого Гая Фокса мы не увидим, в своих предположениях можем поспекулировать на экстрафильмических обстоятельствах. Диктатора, который управляет Ве-

ликобританией 2020 года, зовут Сатлер, являющийся народу как «Большой Брат» с огромного уличного экрана. Ирония в том, что его играет актер Джон Хёрт, исполнявший роль Уинстона Смита в экранизации оруэлловского романа «1984». Важно отметить, что диссидент Смит с его преступными мыслями оказывается сломлен Партией и предает себя самого и свою возлюбленную. Кроме того, такие свойства, как холодная жестокость и способность оставаться неуловимым отсылают к Джеку-Потрошителю, ставшему, как и он, персонажем графического романа Алана Мура (тоже экранизированного в 2001 году).

Акузметр, по Шиону, – источник дисгармонии, напряжения, который обладает способностями всюду быть, все видеть, все знать, все мочь. Иначе говоря, это персонификация вседущности, всевидения, всезнания, всемогущества. Однако ему не обеспечено одно важное свойство: неуязвимость. Обладающий столькими качествами могущества субъект может быть подвержен разоблачению-дезакуматизации. Характерно, что чаще всего это происходит в столкновении олицетворенного всемогущества с наивной простотой, воплощаемой детством. Так, когда Дороти срывает занавес, из-за которого раздается громовой голос Волшебника Оз, на самом-то деле говорившего в микрофон, «великий и ужасный» теряет свой устрашающий пафос и признает, что он никуда не годный колдун. (Детская наивность, восходящая к знаменитому выкрику «А король-то голый!», является самым испытанным средством расколдовывания масочных, то есть в определенном смысле фантомных персонажей. В комедии Эрнста Любича «Быть или не быть» жители Варшавы немеют, когда на улице появляется живой «Гитлер». И только маленькая девочка, подойдя к нему, разрушает чары: «Пан Броньский, дайте, пожалуйста, автограф!» В финале фильма Карла Бёзе и Пауля Вегенера «Голем: как он пришел в мир», когда вся еврейская община во главе с раввином не может справиться с творящим злодеяния глиняным монстром, девочка срывает с его груди волшебный талисман,

и Голем рассыпается.) В фильме Мак-Тига субститутот наивной простоты ребенка выступает любовь, под влиянием которой «Гай Фокс» внезапно меняется, оставляя зрителя в недоуменном состоянии по поводу неизменности маски, прилипшей к лицу.

Еще одна маска, непосредственно связанная с реальным человеком, стала действующим лицом фильма-коллажа «Любовь хулигана» (2010), который снял автор графических романов Жоан Сфар. Картина французского режиссера посвящена истории жизни радикального поэта, певца, художника, композитора, актера и режиссера Сержа Генсбура. Маска в данном случае не есть лишь случайно или осознанно выбранное прикрытие; она обладает собственной семантической историей. Генсбур обрел ее, одновременно отказавшись от данного ему родителями «парикмахерского» имени Люсьен. Сюжет разворачивается на канве визуальности, а эпизоды монтируются не только по хронологии жизни героя, но одновременно по логике фантастической образности воображаемой истории из детских комиксов Сфара о дружбе еврейского сироты с семейством монстров. Таким образом, реальное и виртуальное сливаются в неразделимое единое целое. Маска – носатое чудовище с огромными ручищами – родилась из засевшего с детства в памяти Генсбура антисемитского плаката времен Второй мировой войны. «Рожа» (так она называется в русском дубляже, но уместнее было бы назвать ее в соответствии с древнерусской традицией «Харей») с параноидальной настойчивостью отсылает Генсбура к прошлому; это напоминание о несвободе, где родилось то упрямство духа, которое сотворило художника, сделавшего своим плацдармом, предметом и орудием провокации безграничную, ничем не стесняемую – в том числе любовью, деньгами или моралью, даже смертью – свободу. В то же время автокарикатурная «Харя» – своего рода индугенция частному человеку за грехи вольнодумного художника – ведь это она толкает Генсбура оставить сперва живопись, а потом и собственных детей; соблазнить Жюльет Греко, чтобы продать

ей свои песни; предать доверие наивной Франс Галь; это она услужливо скручивает Сержу своим носом-клювом самокрутки с травкой. Иными словами, Харя – это его «мистер Хайд», темная сторона пары двойников, на которую можно списать человеческие грехи, свершенные ради искусства. А сам (частный) человек оказывается заведомо оправданным, вернее – невинным.

Иная расстановка знаков в дихотомии «человеческого» и «художественного» вырисовывается в новом фильме Павла Лунгина «Дирижер» (2012; сценарий П. Лунгина и Валерия Печейкина). Речь там идет о том, как человек внешне безупречного поведения, в общественном мнении являющийся эталоном духовности и, стало быть, высокой нравственности; знаменитый дирижер, под управлением которого исполняется оратория «Страсти по Матфею», «в миру» оказывается равнодушным, жестоким, а значит – пустым. А дальше логично спросить: а что стоит тогда и само высокое искусство, ежели оно прикрывает или эффектно маскирует ничтожность? Вопрос, конечно, провокационный, выводящий на пресловутую тему совместимости гения и злодейства, но что важно: выводящий путем не схоластики (легко рассуждать про Микеланджело или Сальери), а реальной, повседневной жизненной практики. Соответственно, и регистры тут снижены: не гений, но как минимум большой талант; не злодейство в его прямом смысле, но (опять же, как минимум) холодная требовательность и безразличие ко всем окружающим, суровое безразличие к судьбе сына, которого отец толкнул на самоубийство от безысходности. Талантливый тенор (Сергей Колтаков) виноват перед дирижером тем, что после аварии не вполне владеет голосом – и за его спиной тенору готовится замена. Сын-художник виновен лишь тем, что хочет жить по своим, а не отцовским правилам. История обыкновенная, опять же восходящая к традиционной и классической русской литературой глубоко освоенной теме отцов и детей. (Замечу в скобках: освоенной, но не получившей ответа, ибо единого общего ответа она не имеет.)

Кульминации и разрешения обе темы достигают в священном городе Иерусалиме. Оркестр под управлением дирижера Петрова (Владас Багдонас) летит туда для исполнения оратории. У каждого из оркестрантов – свои тараканы в голове, свои ожидания от встречи со святыми местами.

Но все получается не так, как ожидалось. Столкновение с реальностью в фильме подчеркивается монтажом двух планов: лиц певицы (Инга Оболдина) и дирижера – возвышенно просветленных на концерте в момент исполнения оратории о муках Христа – и растерянно подавленных, когда вместо евангельской истории Сына Божия они встречаются с подлинным сиюминутным человеческим горем. Более того, в эти минуты к ним приходит прозрение и раскаяние. И тут кончается искусство.

Героиня Инги Оболдиной, глубоко верующая женщина, летит в Иерусалим с тайной надеждой, что там ее жизнь перевернется к лучшему, что она сумеет наладить прежние отношения с неверным мужем (Карен Бадалов). Но, вопреки ожиданиям, на ее пути встает очередная соперница. Можно догадываться, о чем она потом молится в горном монастыре, но молитва сбывается самым ужасным образом, заставляя ее обернуть душу глазами внутрь, говоря словами королевы Гертруды. Дирижер Петров, уверенный в своей правоте, осознает бессмысленную жестокость своего отцовского ригоризма, уткнувшись лицом в камень Храма Гроба Господня. По словам Лунгина, его фильм – это «история про то, как такой суровый, цельный человек, кусок скалы вдруг взял и заплакал». В сознании зрителя совмещаются два плана: отец, лежащий утром в своей постели – еще до всех событий фильма, – и его рука, которая в каком-то метафизическом пространстве соприкоснется с рукой сына, которого он увидит потом на смертном ложе с опущенной рукой, напоминая «Положение во гроб» Караваджо. Петров будто сбрасывает с себя как будто бы навсегда приросшую к его лицу маску одухотворенно-возвышенного, не от мира сего миссионера; маску,

которая в античном театре называлась персоной, которая ему не подходит, ибо, по слову апостола Павла, «не духовное прежде, а душевное, потом духовное». Персону Юнг трактовал как приспособительную систему, которую используют для общения с внешним миром. Опасность заключается в том, что со временем можно до такой степени срастись со своей персоной-маской, что трудно (если вообще возможно) уже и самому отделить ее от себя. Петров высоко вознесся в своей гордыне, презрев «недостойного», не соблюдающего его законов сына. Он отказался от душевности ради духовности, меряя свое искусство высочайшей меркой – потому в его репертуаре «Страсти по Матфею». Вероятно, он инстинктивно принял бессилие души в духовных вещах, отказавшись от мерил человеческой нравственности, но одновременно отказался и от проповеданного апостолом Павлом: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы». Однако искреннее раскаяние дирижера Петрова свидетельствует о том, что «маска – искусство» была надета им, говоря словами В. Бычкова, «с амбивалентной целью: сокрыть и явить, скрывая явить, являя скрыть. ...скрыть свое истинное лицо и явить лицо другое, более адекватное той или иной ситуации... т. е. игровое лицо», иначе говоря, имидж, симулякр, что и требуют от него условия существования в пространстве современного искусства. Лунгин не случайно выбрал на главную роль своего фильма любимого актера Эймунтаса Някрошюса с его минимализмом и экстремальной метафоричностью. Владас Багдонас лаконичной манерой игры и скульптурной харизматичностью идеально воплощает идею маски, которая в финальных сценах искажается (олицетворяется) рыданием, фиксируя шоковый момент преоб-

ражения, случившегося в городе Иерусалиме – момент, где, как мне кажется, *пост-культура* встречается с культурой.



О.Г. Яцюк, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой информационных технологий в дизайне Национального института дизайна

«ТРИАЛОГ» КАК НОВЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

Мне хотелось бы поразмышлять о «Триалог» как явлении нового жанра литературы. Хотела было написать «научной литературы», но отказалась. Представленный в книге материал глубоко научный по сути, но форма его подачи выходит за узкие рамки одного жанра.

Перед нами острая философская дискуссия, но протекает она (абсолютно гармонично!) в стиле эпистолярной дружеской беседы;

текст, несомненно, представляет единое целое, но при этом нет необходимости логической последовательности чтения: каждую главу, каждый раздел можно читать отдельно, выявляя новые смыслы написанного;

дается анализ художественных особенностей произведений искусства, но сами произведения эти зачастую и не объекты искусства вовсе;

авторы со скоростью Интернета обмениваются информацией, но вся она постепенно разворачивается во времени на протяжении более пяти лет;

общаются люди, близкие по духу и образу мыслей, но живут они в разных странах и имеют разный жизненный опыт, что привносит в текст особую интригу.

Все это создает образ данной Книги как многогранной целостной структуры, способной к развитию во всех направлениях. Ее центр, ядро – российская ментальность авторов, которая ярко отображается, преломляясь, в различных гранях представленного научного исследования. Мировоззренческие, географические, временные параметры Триалога (даже объем и вес тома) создают удивительную ауру глубокой вдумчивости и неспешности.

Читая эту книгу, представляешь себя тихо сидящим в неосвещенном углу комнаты и слушающим такую неторопливую, но невероятно увлекательную беседу за чашкой чая троих, а вернее, четверых замечательных умных людей. В то же время, несмотря на интимность обстановки, само действие ничуть не теряет высокий интеллектуальный градус. Это ощущение присутствия, «интерактивности» как гипотетической возможности принять участие в общении, характерно для интернет-чатов. Виртуальное пространство книги затягивает, читатель как бы становится соучастником процесса. И временами хочется поспорить. Например с тем, что «эстетика» чисто умственных построений (математика и т. д.) не нуждается в чувственном опыте» (тезис Олега Викторовича на с. 597). Мне как программисту кажется, что красота математики вполне чувственна и осязаема. Та же симметрия – не что иное, как визуализация математики, еще вопрос, что первично! Впрочем, незначительные разногласия с авторами – подтверждение контекстуальности природы художественной формы, о которой писали и Лосев, и Хайдеггер.

Возвращаясь из своего «угла» в реальность и отмечая: это отступление лишний раз подтверждает – виртуальный мир Триалога затягивает, что, с одной стороны, говорит о глубине и увлекательности текста, с другой – наводит на мысль об аналогиях с современными интерактивными арт-практиками,

которые местами справедливо и так жестко критикует Виктор Васильевич.

Книга эта, несомненно, художественное явление. Если все же исходить из того, что эстетическое должно доставлять удовольствие – удовольствие от чтения и даже просто рассматривания Триалога необычайное и, главное, уникальное.



***М.Г. Анищенко**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории, философии и литературы Российской академии театрального искусства*

ПРИГЛАШЕНИЕ К ТРИАЛОГУ

Книга относится к жанру, не распространенному в современности. Ее характеризует принципиальное синтезирование идеи и вещи, когда интеллект одного из авторов и несомая им духовно-личностная индивидуальность встречается с диалектикой другого практика мысли. В результате самостоятельное бытие той или иной идеи вступает в сущностные энергийные отношения с другой. В предложенной системе триалогических отношений материя научности не холодит опыт личностной рефлексии, а приобретает жизненную теплоту взаимодополняющей ценности, имеющей и эстетическую, и философскую, и созерцательную значимость.

Точки зрения собеседующих поначалу отмечены конкретно-личностной формализацией мысли, но постепенно в опыте разворачивания мысли рождается некий образ соподчинения интеллектуальной парадигме, которая делает идею общим зна-

менателем, вынося в числитель имена трех авторов как абсолютно единую ипостась бытия динамического творческого единства.

Подобные метаэпистолярные опыты напомнили мне лучшие образцы реализации книжно-культурного сознания древности. Достаточно вспомнить гуманистическую переписку эпохи Возрождения, в которой интеллигентность становилась едва ли не главенствующим правилом философской игры и реализации мысли. И все же мне вспоминается иной тип переписки, утраченный с веками. В Древнем Риме письма передавались с оказией, и так как обмен словами был весьма дорогостоящим, в эпистолах не ограничивались сообщением о здоровье, «ценами на клубнику» или плащаницы – о всяком говорилось, – но и рассуждалось о вечном: о философии, военных стратегиях, достижениях древних. Эта мысль не случайно посетила меня, когда я читала «Триалог». Уникальность книги заключается в наделении слова исключительным ценностным значением, авторы, обронив несколько приличествующих случаю замечаний, возвращаются в русло размышлений, в которых за редчайшим исключением демонстрируют почти римскую дисциплину перед словом. В итоге их процесс собеседования можно сопоставить с высочайшими образцами эпистографии и мыслительных практик.

Читая книгу, ловишь себя на приятном и восторженном удивлении: философской рефлексии подвергаются не только факты искусства и мысли, относимые к корпусу классических, но и явления нашей длящейся незавершенной современности. В этом проявляется, наверное, истинное философское качество мудрости – рассуждать не о том, что было десятки и сотни раз «апробировано», а о самой реальности современного искусства – кинематограф, театр, живопись, литература – в терминах и понятиях, которых оно еще не знает и даже отчасти противится им, и все же не без интеллектуального кокетства примеривает к себе. Слово авторов книги демонстрирует повышенный градус актуальности, испытывая к процессуальности совсем не ритуальный интерес.

В книге практически отсутствуют проходные тривиальности, которые, может показаться, заложены в природу жанра мета-переписки. Мысль, инициируемая одним из участников триалога, побуждает адресата в стилистике мыслительного универсализма вступить в игру, найти вариацию, придать импульс движения, облечь контекстом и включить в систему связности философского знания, чтобы по этапу передать следующему участнику беседы. Иногда создается впечатление, что среди триалогистов возникает философское напряжение, и это впечатление не обманчиво, за исключением все же слова «напряжение» – это не напряжение, это воля интеллекта, переходящая в действие. Вербализация мысли для участников триалога – это не намерение, это акт осуществления феномена мысли, который постулирует гармонию логоса и выступает как манифестация логики гармонии, как приглашение к поиску смыслов.



Перельштейн Р.М., кандидат искусствоведения, докторант кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

СИТУАЦИЯ «ОТЧАСТИ», «МЕЖДУ», «ПОСТ» КАК ЗАЛОГ «ПОЛНОТЫ БЫТИЯ»

На первый взгляд может показаться, что главный вопрос, который ставится авторами «кресельной» переписки, сформулирован однозначно и требует прямого ответа. Свидетелями чего мы являемся – катастрофы культуры или нового синтеза ее форм, ко-

торый в обозримой исторической перспективе обретет утраченный сакральный план? Но при более обстоятельном знакомстве с идеями авторов «Триалога» выясняется, что подобный вопрос – это только дверь в мир Культуры, полный парадоксов и противоречий, как и сама человеческая жизнь. Едва ли получится полнее охарактеризовать точку зрения инициатора дискуссии и автора постмодернистского романа «Художественный Апокалипсис Культуры» В.В. Бычкова на современный культурный ландшафт, чем это сделала Н.Б. Маньковская. «Творческий метод В.В. можно уподобить апофатическому пути в богословии, когда внешнее отрицание несет в себе внутреннее, глубинное утверждение...»¹ Другими словами, разговор в категориях *пост*-культуры об упадке европейской цивилизации и европейского человека ведется во спасение этого человека, и констатация смерти Культуры не есть приговор, не подлежащий обжалованию. Напротив, подобное грозное пророчество или горестное свидетельство обостряет в нас ощущение Культуры как тайны жизни.

Экзистенциальный аспект эстетического, метафизического и герменевтического дискурса является краеугольным камнем «Триалога». Не случайно в связи с этим субъект-объектные отношения, которые являются инструментом раздвоения единого мира, признаются вторичными по отношению к опыту «собираения» реальности и целостного в нее вхождения. По выражению С. Франка, человек приобщается через опыт «красоты» к неопостижимому единству реальности. Подобное приобщение происходит за пределами категорий объективного и субъективного. Как пишет Мандельштам: «Я и садовник, я же и цветок, / В пустыне мира я не одинок». Поэт, разгадывающий мир, не может провести разделительной черты между собой и миром. Он не одинок, потому что творит свою связь со всем сущим, в акте созерцания

¹ Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 294.

доглядывает Творца. Таково условие метафизической реальности, а значит, и эстетического опыта в его сокровенных проявлениях.

Тон «кресельной» беседы, при всей его непринужденности, выдержан и корректен, хотя во многих вопросах участники переписки расходятся во мнениях, и это не удивительно, ведь опыт их трансцендирования различен. В.В. Иванов то и дело проверяет на прочность с позиций богословия научный инструментарий своих оппонентов. То он усомнится в правомерности применения термина «наслаждение», когда речь заходит об акте эстетического восприятия, предлагая использовать наряду с данным термином или вместо него такое телесно менее окрашенное понятие как радость. *Наслаждаться* значит *радоваться*¹. «Неописуемая радость» точнее передает суть, да и оттенки эстетически ориентированного метафизического опыта, чем словосочетание «неописуемое наслаждение». То слово «восприятие» смутит его, как не вполне отвечающее духу восхождения от образа к Первообразу. Не говоря уже о том, что слух богослова режет термин «реципиент» и прочие максимально объективированные характеристики таинственного и интимного процесса, именуемого созерцанием. В.В. Иванов побуждает собеседников пристальнее всмотреться в онтологические основания и эстетической проблематики, и того языка, которым пользуется современный ученый-гуманитарий. Призыв Павла Флоренского видеть сердцем зачастую идет в разрез с опытом наших телесных глаз, и входит в некое противоречие с тем терминологическим аппаратом, который эту телесно-перспективную оптику описывает и обслуживает. Причем противоречие только на первый взгляд легко устранимое. Вот почему теолог «цепляется» к словам, пытаясь прояснить их смысл и найти точки соприкосновения библейской парадигмы с научной методологией. В конце концов, он не выдерживает и проговаривается: «Сфера

¹ Там же. С. 248.

эйдетических созерцаний имеет только косвенное отношение к науке»¹. Теолог ищет и находит уязвимые места проблескивающей в разговоре научной картины мира с ее неизбежным позитивизмом, который словно бы мешает пролить свет на духовное устройство человека и его истинный невыразимый мир. Теолог часто выступает в роли апологета Культуры, хранителя и расширителя ее смыслов, однако он вовсе не присягает на верность кантовско-винкельмановской эстетике. Он, все-таки, сторонник богословского дискурса, для которого решающим оказывается мистическая составляющая самопознания, находящаяся по ту сторону не только понятий и категорий, но и самих слов.

В.В. Бычков чутко и в то же время со свойственным ему полемическим задором откликается на внутренний строй своего оппонента. В.В. Бычков признает существенные отличия религиозно-мистического опыта от опыта эстетического, и в то же время указывает на их общую корневую систему. Надэмпирическая реальность приоткрывается и творится не только духом, не посредством одних только высших форм проявления Божественного, сверхиррационального начала в человеке, но и при помощи души, которая открыта и иному иррационализму, и иным безднам. Их деструктивный характер, их открытость хаосу и захваченность хаосом вовсе не есть зло, которое нужно выжигать каленым железом, напротив, стихийный опыт души – единственная почва, в которую дух пускает свои корни, и другой почвы нет и быть не может. Об этом замечательно сказано у Антония Сурожского. «Душевность – область воображения, фантазии, ложных толкований, именно эта область нуждается, чтобы ее очистил, просветил Бог, заполнил Собою, наше дело – открыть Ему доступ путем собственной трезвости, путем неустанной борьбы с воображением. И тем не менее мы должны жить с той душой, той душевностью, какая у нас есть, мы не можем познать ни Бога, ни благодать, ни многие

¹ Там же. С. 332.

взаимоотношения иначе как на этом уровне¹. Только на «этом уровне», в основе своей эйдетическом, и обретают язык метафизические пласты эстетического сознания.

Однако, как мы знаем, этого может и не произойти. Душевно как «область воображения, фантазии, ложных толкований», отколовшись от того целого, каким является человек в категориях парадигмы Культуры, пускается в самостоятельное плавание, и становится по отношению к глубинному человеческому «я» чем-то бесконечно внешним. В подобном плавании по бурным и в то же время виртуальным водам *пост*-культуры и происходит «растворение ориентиров уверенности», по меткому выражению ведущего специалиста по эстетике постмодернизма Н.Б. Маньковской.

Согласно Н.Б. Маньковской, мы являемся свидетелями и участниками зарождения нового постнеклассического этапа эстетического развития, синтезирующего опыт классики и нон-классики. Для уяснения, в каких отношениях между собой находятся *постнеклассический этап*, *классика* и *нонклассика*, я прибегну к развернутой метафоре, апеллирующей к мифопоэтическому мировоззрению древних греков.

Мятежные младшие боги, возглавляемые Зевсом, впервые отнеслись к человеку со вниманием, когда узнали, что именно человек поможет им одержать победу в войне с буйными змееголовыми исполинами, молодые силы которых требовали выхода. Младшие боги, они же боги-дети, должны были с помощью человека, которого вылепил из глины Прометей, одолеть богов-внуков, как когда-то сами одержали победу над богами-отцами Кроносом и поколением титанов. Ключевой фигурой в обеих войнах стал Прометей. Он помог олимпийцам в первый раз, вооружив Зевса молнией. Благодаря рожденному от смертной женщины Гераклу

¹ Антоний, митрополит Сурожский. Материя и дух. М.: Фонд «Духовное наследие митрополита Антония Сурожского», 2011. С. 158.

боги-дети и во второй раз сразили титанов. Так мифологическое сознание греков хотя и гармонизировало бытие, но проблему бытия не сняло. «Проблематика жизни» была тем самым отодвинута в неопределенное будущее. Понимание того, что борьба богов-детей с богами-внуками не может закончиться победой первых, означает, прежде всего, то, что драма человеческой жизни приобретает экзистенциальные очертания.

Попробуем соотнести данную мифологическую модель, в которой фигурируют три силы – боги-отцы, боги-дети и боги-внуки (первая из них для нас менее актуальна) с экзистенциальным взглядом на человека эпохи научно-технического прогресса, плоды которого сполна пожал XX век.

Человек XX столетия – это человек, восставший дважды. Первый раз он заявил о себе как *масса* (первая треть XX века), как массовый человек, в терминах греческого мифа – буйный змееголовый исполин, бог-внук, разрушитель или модернизатор здания Культуры с ее, не лишним будет заметить, подземельем, в котором томились укрощенные олимпийцами и закованные в цепи боги-отцы. Таким образом, Культура, образно выражаясь, дело рук «новых бессмертных» или богов-детей, во главе с Зевсом. А подземелье Культуры, теневая ее сторона сопоставима с Тартаром. В Тартар с потушенным диогеновским фонарем и опустился Фрейд. И второй раз человек XX века восстал как *индивидуальность* против массы (Америка 50-х годов, Европа 60-х, Россия – второй половины 80-х). Он восстал против массы с ее бессознательной и сознательной приверженностью тоталитаризму, которая и превратила подземелье Культуры в среду обитания, расковав в революционном порыве все исконно титаническое, а затем, уже руками индивидуальности – и все безобразное с точки зрения классической культуры. Когда Н.Б. Маньковская говорит о том, что «после солнечной эпохи классики эстетика как бы смещается в тень», то это, на мой взгляд, и означает победу богов-внуков или титанического хтонического начала в европейце над его при-

тязаниями олимпийца. Постмодернизм как отказ от европоцентризма свидетельствует о том, что установленный богами-детьми порядок забыл о грозном Тартаре, о теневой стороне личности. И даже христианское вероучение, которое соединило творение с Творцом в сердцевине личности, а не в душе рода, которое как никто прежде способствовало собиранию человека, даже оно не смогло снять конфликта между подземельем личности и ее уносящимися в небеса башнями, между «витально-соматической, хтонической энергией» души и зароненной в нее искрой Божьей. Христианство лишь усилило этот онтологический конфликт, и приблизив его к разрешению, и явив его истинный масштаб. Драмму эту остро пережил Ницше. Да и М. Гершензон, усомнившийся в крепости здания Культуры, не мог разделить олимпийского спокойствия и атлетического оптимизма Вяч. Иванова в отношении не только самой Культуры, но и того миропорядка, который Культура собой освящает.

В связи с вышесказанным мне представляется возможным следующее допущение. Нонклассика как парадигма авангардизма-модернизма-постмодернизма отождествима с буйными змееголовыми исполинами, с богами-внуками, которые не только не внимательны к миру человека, но и в каком-то смысле враждебны ему. Однако внуки-исполины активно используют внешнюю атрибутику союзника олимпийцев, искажая с точки зрения Культуры образ человека. Тем самым, исполины сводят с человеком (с делом рук Прометея, а Прометей был титаном, а вовсе не олимпийцем) счеты, и в то же время претендуют на глину, из которой человек «сделан», не теряя надежды вдохнуть в нее титаническую жизнь и наполнить витальной энергией. Не об этом ли мечтал поздний Ницше? Отчасти титанам это удастся, отчасти – нет. Вот это самое «отчасти» и характеризует постнеклассический этап эстетического развития, который, при оптимистическом взгляде на вещи, вполне мне импонирующем, и воспринимается как синтез классики и нонклассики. При ситуации

«отчасти» невозможна окончательная победа ни богов-детей, ни богов-внуков, ни носителей высокой культурной нормы, ни модернистски ориентированных ниспровергателей кумиров, а так же тех, кто в постмодернистском ключе подвергает осмеянию пафос и созидателей, и низвергателей.

Не случайно в связи с этим В.В. Бычков называет чудовищами, мифологическими монстрами такие явления современной жизни как техногенную цивилизацию и коммерциализированный масскульт. Именно они и уничтожили вертикаль Культуры. Но боги-внуки, эти змееголовые исполины упали не с неба, они дети олимпийцев, они ветви одного ствола. Возникает вопрос. Может быть, засохшие неплодоносящие побеги необходимо «спилить»? Конечно, это возможно. Но что делать с явлениями, их породившими – с исторически сложившимся социумом и состоянием человека в нем? Все попытки революционного улучшения человеческой природы (коммунистический проект) или – породы (социал-националистический проект) заканчивались глубочайшими кризисами человечности. Не с этой ли проблемой сталкивается и высокоразвитое эстетическое сознание, чье сокровенное, подспудное, вслух редко декларируемое желание – «сразу смазать карту будня, / плеснувши краски из стакана»? Но, к сожалению, а может быть, и к счастью, только эволюционный путь и, если угодно, не очень-то комфортная ситуация «отчасти», «между», «пост» является залогом «полноты бытия», метафизической реальности и, в каком-то смысле простором для Духа. Увы, но это и есть плюралистическая эстетическая парадигма со всеми ее недостатками и достоинствами. Положа руку на сердце, едва ли мы отыщем эпоху, в которой, пользуясь терминологией В.В. Быčkova, *Великий Другой* (Бог, Дух) и просто *другой* – не я (не мое тело, не мой род, не мой социальный класс, не моя конфессия) явил мне Свой подлинный лик, который я сам бы и не пытался исказить, чтобы умалить Его до моего понимания и уместить в мои пределы. Такой эпохи не было, да

и не будет. Но зато есть всегда несовершенное наличное бытие, увидеть красоту которого в творчестве художника или мистика, в самой жизни, несмотря ни на что и вопреки всему и есть задача эстетически ориентированного сознания.

Именно таким видятся мне как основной посыл, так и возможное развитие поднятых в «кресельных» беседах вопросов и затронутых тем.



И.П. Никитина, доктор философских наук, профессор кафедры философии Московской государственной юридической академии

О ПОДХОДАХ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ИСКУССТВА

Знакомясь с многолетним и многостраничным трудом-перепиской известных российских эстетиков В.В. Бычкова, Н.Б. Маньковской и их коллеги В.В. Иванова, можно еще раз убедиться в том, что все наши (эстетиков) разговоры о культуре, НТП, Канте, «Чемоданах...» Гринуэя и т. п. есть латентное стремление понять и определить, что же такое искусство, и тем самым отделить искусство от не-искусства.

В методологии эстетики обозначены несколько подходов к определению искусства. В частности, эмпирический подход, основывающийся на анализе конкретных произведений искусства, широко представлен в данном труде в письмах всех авторов. На страницах «Триалога» обсуждаются и анализируются наиболее яркие и репрезентативные художественные явления

мировой и отечественной культуры от античной классики и русской иконописи до постмодернистского искусства. Эмпирический подход к прояснению понятия искусства, конечно, весьма усложняется разнородностью произведений искусства, которые предстоит проанализировать, чтобы ответить на вопрос, что такое искусство. В истории эстетики для решения этой проблемы периодически вводилось понятие «подлинного (или настоящего) искусства». При этом никогда не было уверенности в том, что какое-то новое произведение искусства не выпадет из рамок «настоящего искусства». При всей уязвимости эмпирического подхода к определению искусства, без него невозможно обойтись. И авторы «Триалога» с удивительным вкусом и аналитической глубиной справляются с этой задачей.

В главе «Разговор второй. «О философии искусства в разных измерениях» В.В. Бычков отмечает, что основные представления об искусстве крупнейших столпов метафизического подхода к нему Шеллинга и Гегеля сегодня «утратили свою актуальность, хотя многие их идеи могут служить своего рода мифологическими архетипами для построения современной философии искусства»; без опоры на «архетипическую метафизику» Шеллинга «и сегодня строить философию искусства невозможно» (с. 181). С этим нельзя не согласиться. Действительно, в истории эстетики хорошо известным типом определений искусства являются определения, которые можно назвать метафизическими. Такого рода определение опирается на некоторую достаточно широкую философскую концепцию, говорящую о мире, обществе и человеке. Из этой концепции выводится истолкование искусства как частного явления социальной жизни и, соответственно, его определение.

В этом контексте можно вспомнить Платона, который, исходя из своей онтологии, понимал искусство как «копию копий», и в соответствии с этим определял статус искусства в обществе, опять-таки, исходя уже из своей политической философии. Далее,

Ф.В.Й. Шеллинг, считая, что философия, как и действительность, неделима, заключал, что нельзя представлять искусство как таковое, как определенное явление; нужно представлять вселенную в виде искусства. В итоге философия искусства оказывается наукой о вселенной, выраженной категориями искусства. Таким образом, сущность искусства определяется, по Шеллингу, его отношением к философии. Философа интересуют идеи, «вечные понятия». Искусство тоже представляет собой идеи, но воплощенные в предметах. Бесконечность проявляется в искусстве не посредством «прототипов», а с помощью «отраженных образов». Искусство – составная часть и одновременно иллюстрация философской истины.

Еще одним примером метафизического истолкования искусства может служить философия искусства Г.В.Ф. Гегеля. Главная ее проблема: какое место в философской системе должно занимать искусство? Сближение искусства с философией – неизбежное следствие всех метафизических истолкований искусства. Иерархия искусств Гегеля, начинающаяся с тяжеловесной архитектуры и завершающаяся проникновенной поэзией, – заведомо искусственное построение, совершенно неприложимое к современному художественному творчеству.

Метафизические определения искусства, представляющие его в необычном ракурсе и освещении, нередко открывают интересные стороны искусства. Вместе с тем, делая искусство только одним и притом, как правило, второстепенным, элементом всеобъемлющей философской системы, такие определения далеко уходят от реального искусства и его истории. Они говорят по преимуществу не о том, чем является реальное искусство, а о том, чем ему надлежало бы быть, и выстраивают причудливую историю искусства, имеющую мало общего с его действительной историей.

Метафизическим определениям почти всегда не хватает здравого смысла и внимания к самому искусству. Они целиком

зависят от той философской системы, в рамках которой конструируются, и теряют свою ценность сразу же, как только пропадает интерес к этой системе. Кроме того, в каждый исторический период существует множество конкурирующих между собою философских систем и течений в философии, так что рассчитывать на универсальность метафизического истолкования искусства не приходится.

Так называемый *институциональный* подход к определению искусства вызывает закономерное неприятие у авторов обсуждаемого труда. И с ними нельзя не согласиться. «Границы и критерии искусства... сегодня полностью размыты. Единственным «критерием» становится по-новому понятая *конвенциональность*» (с. 20). Институциональный подход к определению искусства, достаточно распространенный сейчас, раскрывает содержание данного понятия с помощью понятия «мир искусства». Это определение подчеркивает тот факт, что представления о том, кого следует считать художником и что нужно относить к произведениям искусства, всегда зависят от времени и места.

Недостатки институционального определения очевидны: понятие искусства определяется через понятие «мир искусства», то есть мир, сосредоточенный на искусстве. Более важным недостатком этого подхода является, однако, то, что в действительности не существует социального института, или авторитета, который обладал бы правом возводить некоторые объекты в ранг «произведений искусства». У «мира искусства» нет права возводить кого-то в ранг «художника» и присваивать его творениям статус «произведений искусства». К тому же «мир искусства» явно неоднороден, составляющие его люди придерживаются разных, а то и прямо противоположных убеждений по поводу творчества конкретных художников. И наконец, не очевидно, что высшими судьями в искусстве являются сами художники, составляющие особый «мир».

Значение определений искусства не следует переоценивать. Никаких однозначных, сколько-нибудь жестких критериев отделения искусства от не-искусства и произведения искусства от того, что не является им, не существует. Более того, есть все основания думать, что это понятие вообще не допускает вербального определения.

Важно также учитывать, что понятия, лежащие в основе отдельных философских теорий, по необходимости остаются содержательно неясными до тех пор, пока эти теории способны развиваться. Полное прояснение таких понятий означало бы, в сущности, что перед теорией уже не стоит никаких вопросов. Если бы, скажем, философская антропология дала безупречное определение человека, исчезла бы необходимость в существовании самого этого раздела философии.

Это относится и к понятию искусства. Как само искусство, так и философское его познание является, можно предполагать, бесконечным предприятием. И до тех пор, пока оно будет продолжаться, понятие искусства неминуемо должно остаться не вполне ясным и точным.

В заключение хотелось бы отметить, что на страницах этой книги присутствуют все известные подходы к определению искусства. Они взаимно дополняют друг друга. Само это фундаментальное издание является глобальной в прямом и переносном смысле попыткой дать очередной ответ на вечный вопрос «что такое искусство?»



Д.А. Силичев, доктор философских наук, профессор кафедры философии Финансового университета при Правительстве РФ

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА: РАСШИРЕННЫЙ КОНТЕКСТ

Обсуждаемая сегодня книга получила у всех выступающих самые высокие оценки. Я полностью присоединяюсь к ним. Книга действительно получилась во всех смыслах удачной. Прежде всего это касается ее необычной и оригинальной формы – она написана как триалог, что делает ее живой и по-особому интересной. В ней рассматриваются самые актуальные проблемы и темы. Основное внимание при этом уделяется современному состоянию искусства и эстетики, в связи с чем дается глубокий анализ кризиса искусства и культуры. Значительное место отводится философскому и религиозному осмыслению искусства, герменевтике искусства. Интересными представляются размышления авторов об эстетическом опыте в его художественном измерении и воплощении, а также об эстетизации жизни, быта и бытия. Достоинством работы является отсутствие излишнего академизма и научной сухости, ее содержание отмечено субъективным, индивидуальным, творческим началом.

Поскольку успешное начинание будет продолжено, хотелось бы высказать несколько пожеланий, связанных с расширением современного контекста искусства и культуры, который во многом определяется такими факторами, как глобализация, мультикультурализм, постмодернизм и космополитизм. Следует

отметить, что постмодернизм получил в книге глубокое и всестороннее раскрытие. Что касается глобализации, то она также затрагивается, хотя не в полной мере. Поскольку глобализация, выступающая в двух своих ипостасях – экономической и культурной, является главным фактором контекста, ей можно было бы уделить больше внимания. Сказанное отчасти относится к мультикультурализму и космополитизму.



О.А. Губанов, аспирант кафедры эстетики и художественной культуры Владимирского государственного университета

ОТ ТРИАЛОГА К «ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАСТАЛИИ», К ВИРТУАЛЬНОМУ ПОЛИЛОГУ

Изучение «Триалога» захватило меня целиком и полностью на несколько дней. Читал с большим увлечением эту огромную и мудрую книгу. Как здорово, что авторы нашли возможность опубликовать свое общение в электронно-эпистолярном жанре, поделиться своими идеями с широким кругом интеллектуалов! Поражает фантастическая эрудиция участников беседы: они обсуждают различные философские, искусствоведческие проблемы, обнаруживая глубочайшие знания в каждой области; полемизируя, подкрепляют свои позиции виртуозным анализом художественных произведений.

До знакомства с «Триалогом» я уже, конечно, прекрасно представлял себе эстетические позиции В.В. Бычкова,

Н.Б. Маньковской, знал фундаментальные труды этих ученых, но открыл для себя двух других талантливейших эстетиков-богословов – В.В. Иванова и О.В. Бычкова (который изредка включался в разговор). Они с подкупающим энтузиазмом дискутировали с В.В. Бычковым по каждому поводу: от самого предмета эстетики до концепции апокалипсиса художественной культуры, которая проходит красной нитью сквозь весь «Триалог».

Так, например, В.В. Бычков пишет, что эстетика – предельно элитарная дисциплина, связанная с выражением трансцендентного¹. О.В. Бычков, напротив, говорит, что народ – основной двигатель эстетики. Он считает неправомерной «узурпацию» эстетического анагогически-потусторонне-божественным². В.В. Иванов с большим подозрением относится к понятию, введенному В.В. Бычковым, «Великий Другой» (ведь «другой», согласно В.В. Соловьеву, значит вторичный по отношению к Абсолюту)³, на что Бычков возражает, ссылаясь на византийского автора Дионисия Ареопажита (V–VI вв.), узаконившего имя «Другое» (to heteron) именно для Бога. Десакрализация бытия, которая свойственна *пост*-культуре, есть, согласно В.В. Иванову царство Антихриста. Но преждевременно говорить о тотальности этого феномена, так как на заре XXI века в мире происходит настоящий религиозный бум (возможно наступление эры великой духовности, которое предрекал В. Кандинский), а отречение от Духа – удел лукавой кучки постмодернистов.

Сам В.В. Бычков признает, что его эстетическая теория не верифицируется на формально-логическом уровне, многое не находит адекватного вербального описания. Поэтому он предлагает новый метод мистическо-поэтического проникновения

¹ Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. С. 400.

² Там же. С. 101.

³ Там же. С. 23.

в художественные объекты – *пост-адекватности*. Эзотерические коннотации этого жанра, его маняще-колдовская призрачно-поэтическая аура, вероятно, вопреки воле автора, выявляют в нем какой-то нео-антропософский смысл. Пост-адекватности В.В. Быкова уже нашли своих поклонников-адептов (например, Н.Б. Маньковская считает их выдающимся событием в российской поэзии). Мне кажется, некоторые из пост-адекватностей В.В. Быкова, посвященные описанию авангардистских картин, по художественному уровню значительно превосходят те объекты, которые описывают, что вполне отвечает духу постмодернизма (слишком долго заглядывающему в бездну...)¹.

Постмодернистские элементы в эстетических воззрениях В.В. Быкова обнаруживаются в первую очередь в антинормативности его философского мышления: критикуя, обличая *пост-культуру*, он в то же время находит в ней что-то манящее, притягивающее, с упоением, заинтересованно описывает вроде бы ненавистные ему арт-практики. В.В. Быков признается в своей любви к оказавшему на него влияние Ф. Ницше, который своей переоценкой всех ценностей начал великое разоблачение христианской метафизики. И одновременно В.В. Быков опирается на русскую эстетическую мысль теологической направленности. В результате подобного сочетания несочетаемого вроде бы надежные духовные ориентиры в понимании эстетического предмета разбавляются «здоровой долей» скептицизма и релятивизма.

Понятие *пост-культуры*, которым активно оперирует В.В. Быков, также нуждается в комментарии. Под этим термином ученый понимает будто-культурную десакрализованную деятельность людей, начало которой теряется в веках, но тотальное распространение приходится на начало XXI века.

¹ То же могу сказать и об эстетическом и искусствоведческом анализе постмодернистских картин В.В. Ивановым. Лично мне иногда читать сам анализ много интереснее, чем созерцать те художественные объекты, которые описываются.

В семантическом-как-бы-семантическом центре *пост*-культуры зияет пустота, симулякр. Но мы помним, что о симулякризации Идеи, призрачных подобиях подобия, утерявших связь с трансцендентным референтом – Абсолютом – писал еще Платон. Проблема бездуховности общества, искусства муслировалась на протяжении всей истории (имплицитной и эксплицитной) эстетики. Получается, что *пост*-культура – это перманентный процесс-состояние «секуляризации» художественной культуры.

Сегодня понятие эстетического, фундаментальной категории классической эстетики, размывается, вырывается из теологических уз. Ж. Бодрийяр в «Соблазне» говорит об эстетизации повседневной жизни, противостоящей возвышенной идеализации. Эстетическое в бытовом словоупотреблении понимается как некое украшательство, это характеристика изящности товара; происходит «дизайнизация» эстетики, симулякризация ее предмета. Но парадокс заключается в том, что даже в продвинутых арт-практиках XXI века эстетическое в его метафизическом понимании постоянно проявляется, и это признает В.В. Бычков. В своих предельных семантических значениях художественные произведения талантливых постмодернистов, *net*-артистов и иже с ними все равно озарены духом, выражают универсальную гармоничность бытия, пусть даже в эсхатологическо-эпатирующей или кичево-кэмповой упаковке.

Проблема заключается в ином. Благодаря научно-техническому прогрессу и миграции культуры в виртуально-дигитальную реальность, все искусства онтологически модифицируются, приобретают новые выразительные возможности. Рефлексируя об эстетике, В.В. Бычков придерживается «живописецентризма», хотя и принимает в расчет другие искусства. Действительно, живопись в ситуации постмодерна, в условиях шоу-бизнеса и вообще всего «ПОСТ-» чувствует себя не очень комфортно, чего нельзя сказать, например, о музыке и кино, которые активно развиваются. Отчасти поэтому Н.Б. Маньковская (ее эстетическая

оптика в «Триалог» отличается театро-киноцентризмом) оптимистичней смотрит в эстетическое будущее.

В рамках дискуссии о культуре и «ПОСТ-» хочу привести высказывание апологета ультра-культуры И.В. Кормильцева (поэта, автора текстов рок-группы «Наутилус Помпилиус»), который трактует культуру в негативном ключе, думаю, эстетикам должно быть любопытно. Для И.В. Кормильцева культура – отрицательное понятие, это некое замещение реального процесса познания мира и сознания индивидуума, позиционирующего себя по отношению к этому миру, неким культурным ритуалом, который человек должен пройти, чтобы сказать: «Ну вот, теперь я культурный человек; вот это я знаю, вот это видел, это прочел, то посмотрел, туда ходил» и т. п. Налицо разное понимание термина «культура» И.В. Кормильцевым и В.В. Бычковым (опять-таки софистско-логوماхийная проблема), потому что далее И.В. Кормильцев рассуждает следующим образом: «Грош цена той культуре, которая не заставляет человека переоценивать себя, ставить метафизические задачи и действовать». То есть для И.В. Кормильева (домысливаю) культура – это эпистемологическая стагнация, параноидальный феномен (вспомним классификацию Ж. Делёза и Ф. Гваттари), культ «жречества». Тогда как ультра-культура – это живое искусство, шизофренический феномен, «пророчество». Фактически то значение, которое В.В. Бычков вкладывает в понятие «ПОСТ-», семантически близко тому, что И.В. Кормильцев называет культурой, а то, что В.В. Бычков понимает под Культурой, И.В. Кормильцев называет ультра-культурой, кроме того, также как и В.В. Бычков чувствует, что мы живем в последние времена, приветствует ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСТВО¹.

Хотел бы остановиться подробнее на взаимоотношениях эстетики и масскульта. Масскульт оказывается в эстетической си-

¹ Тема апокалипсиса, конца культуры, заката Европы звучала в философии, культурологии на протяжении всего XX века. Особенно интенсивно в его второй половине. Но сегодня мы можем вздохнуть спокойно и сказать: «Апокалипсис не состоялся!»

стеме В.В. Быкова за границей культуры. В.В. Быков, по большому счету, не признает диффузии высокой и массовой культуры¹ в постмодернизме, о которой много писала Н.Б. Маньковская. Но нельзя игнорировать масс-медиа-технологии-явления, которые формируют эстетическое-как-бы-эстетическое сознание «молчаливого большинства», ведь в таком случае существует опасность впасть в эстетствующий снобизм. Да, «коммерциализация», примитивизация популярного искусства являются его негативными характеристиками, но «по ту сторону» потребления над созданием художественных продуктов трудятся настоящие профессионалы, множество узких специалистов работают над дизайн-эстетикой творческих продуктов. Тратятся гигантские деньги для обеспечения надлежащего качества арт-объектов, которые доводятся до технического совершенства, беспрецедентного в истории человечества, они по-своему безупречны, идеальны.

Масскульт не удостоивается места в хронотипологиях неклассического эстетического сознания XX века В.В. Быкова и Н.Б. Маньковской. Так, В.В. Быков выделяет следующие три этапа культурного движения искусства: авангард, модернизм и постмодернизм, наряду с которыми существовало также движение консерватизма. Н.Б. Маньковская к этим трем этапам добавляет еще два – неоавангард и постпостмодернизм (имея в виду прежде всего виртуалистику). Мне представляется спорным разделение авангарда и модернизма, как «академизировавшегося» авангарда (а тем более выделение неоавангарда как самостоятельного этапа, а не как части постмодернизма). Ведь почти любой художественный стиль начинался как новое революционное явление в искусстве, а потом уже «канонизировался», эволюционировал. Консерватизм (и как его итог – неоконсерватизм) как традиционалистски ориентированное искусство концептуально

¹ Не совсем понятно отношение В.В. Быкова к фольклору, в частности, к русской народной культуре. Кажется, что она остаётся за полем эстетической рефлексии (элитарной, по сути), наверное, как предтеча масскульты.

вполне укладывается в рамки постмодернизма (так его трактуют Юрген Хабермас, Дениел Белл, Зигмунт Бауман).

Если не принимать в расчет постмодернистское «равнение на масскульт» (нередко с использованием приема двойного кодирования, где в поп-упаковке преподносится нечто суперинтеллектуальное), то придется вспомнить название работы В. Курицына – «Великие мифы и скромные деконструкции». Ведь не может же быть столь остроумная, гениально-софистская философия, например, Ж. Деррида комментарием к какой-нибудь смешной убогой арт-практике (по моим представлениям, авангардистской), якобы являющейся воплощением этой философии. Нет! Величайшая художественная деконструкция – это культ разрастающегося масскульта и шоу-бизнеса. По моим представлениям, наиболее аутентичной является следующая хронотипология неклассического эстетического сознания XX века: модернизм (=авангард) – постмодернизм (+ масскульт) – виртуально-дигитальная культура.

Кстати, эстетическому осмыслению виртуальной реальности В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская отводят несколько страниц в «Триалог» (цитируя свои предыдущие работы на эту тему). В.В. Иванов подсоединяется к обсуждению, но подчеркивает, что, по его мнению, «...сфера виртуального опыта – сфера постчеловеческая и даже демоническая, которая противостоит сфере подлинного духовного опыта»¹. И подозрительность богослова вполне понятна. Ведь виртуальный художественный артефакт – это, согласно определению Н.Б. Маньковской, – иллюзорно-чувственная квазиреальность, автономизированный симулякр, чья мнимая реальность отторгает образность, полностью порывая с референциальностью. Действительно, с православной точки зрения, мир симуляции – от лукавого, демонический симулякр находится на противоположном от Духа полюсе. Симулякр – это

¹ Триалог. С. 352.

колдовской морок постмодернистов-деконструктивистов, это зелье, дискредитирующее метафизический культ.

Не ударяясь в логомахию, все же замечу, что симулякр – слишком многозначный, неопределённый термин, вернее, определённый слишком многими и слишком по-разному. Им пользуются за неимением более релевантного сущности современным художественным явлениям термина. А он тянет за собой ряд негативных коннотаций, к тому же заставляет мыслить очень уж абстрактно. Хочется сказать В.В. Иванову, что использовать достижения НТП, в частности виртуально-дигитальные технологии, во благо или во зло, – это выбор Человека.

Кстати, размышляя о симулякрах, Н.Б. Маньковская критически отзывается о книге А. Великанова «Симулякр ли я дрожащий или право имею?», который пишет, что мир симулякров прекрасен, так как мы в нем живем и другого у нас нет. А. Великанов рассматривает систему взаимоотношений в эпоху классики между художником, искусствоведам и философом, в которой искусствоведам принадлежит важная роль классификатора и интерпретатора произведений искусства, но обходит вниманием эстетиков¹. На самом деле в конце своей книги А. Великанов вообще объявляет эстетику чуть ли не лженаукой, которая рядится то в искусствоведение, то в философию, не являясь ни тем, ни другим. Конечно, подобное обвинение представляется несправедливым. Но оно – повод для рефлексии относительно эстетики как науки в XXI веке. Хочу поделиться своими соображениями на этот счет.

Сегодня отчетливо наметились два пути развития эстетики как науки. Первый путь – стать археологией художественного знания. Это консервативно-охранительный путь, который должен превратить эстетику в духовную экологию. Экология этимологически связана с логосом (который переводится как «слово» или

¹ Там же. С. 483.

как «смысл») во всей полноте его философских оттенков. «Эко» (oikos) переводится с греческого языка как дом, жилище. То есть экология в данном эстетико-философском контексте есть пребывание во смысле, в сакральной озаренности бытия, в духовной сопричастности красоте.

Об экологии культуры писал Д.С. Лихачев: «Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни, для его «духовной оседлости.... Итак, экология культуры! Утраты памятников культуры невосстановимы, ибо памятники культуры всегда индивидуальны, всегда связаны с определенной эпохой, с определенными мастерами. Каждый памятник разрушается навечно, искажается навечно, ранится навечно»¹. Эти слова применимы и к эстетическим понятиям, и к тем художественным феноменам, которые стоят за ними. Ведь выхолащивание исконного, аутентичного смысла из эстетических объектов, подмена художественных значений в процессе их «эффектной» увлекательно-головокружительной кичево-товарной презентации не проходит бесследно для этих объектов. Заслоняется, а подчас и модифицируется их самость, сокрываются их эйдосы.

Второй путь эстетики в XXI веке – идти в ногу со временем, стать дизайн-философией, философски-художественным ареалом НТП. Это значит сущностно расширить свой предмет, вобрав в свое проблемное поле технократизацию, виртуализацию, дигитализацию, коммерциализацию, «масс-медиаизацию» культуры и искусства, соответственно сместив, а то и поменяв приоритетные направления исследований, рефлексий. В таком случае придется вводить новые категории, которые бы отражали суть происходящих в современном художественно-эстетическом (или антихудожественно-антиэстетическом?) пространстве процессов. По этому пути пошли авторы «Лексикона некласси-

¹ Лихачёв Д.С. Земля родная. М.: Просвещение, 1983. С. 309–311.

ки» – В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская и др.¹ Некоторые понятия классической эстетики нуждаются в этом случае либо в забвении в дигитально-виртуальной художественной реальности, либо в переосмыслении.

В виртуальной реальности вроде бы созданы все условия для появления красоты, так как эстетическая картина виртуального мира отличается отсутствием хаоса, идеально упорядоченной выстроенностью, сменившей постмодернистскую игру с хаосом. Беспрецедентное развитие техники, казалось бы, должно значительно обогатить духовно-суггестивный потенциал искусств. Но новые выразительные компьютерные возможности парадоксальным образом во многих арт-объектах XX века лишь маскируют их эстетическую бедность, содержательную примитивность, смещая акцент в сторону «сделанности». Виртуально-дигитальные арт-объекты виртуозно трансцендируют эстетическое сознание к ничто.

По мнению Н.Б. Маньковской, в виртуальном художественном артефакте означающее исчезает, его место занимает фантомный объект, лишенный онтологической основы, не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее гиперреальным дублем². То есть нет места в виртуальной реальности для красоты как проявления-материализации Единого, выражения Абсолюта, но бесконечно много квазипространства для «красивости», как кичево-кэмповой симулятивной пародии на красоту, духовной обманки.

Виртуальные копии красоты трансформируют ее самость, приспособлявая под дигитальное бытие, где утрачивается оригинальность, уникальность, единичность красоты, но появляется способность бесконечного тиражирования-клонирования-воспроизведения с возможностью интерактивного воздействия.

¹ См: Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003.

² Там же. С. 112–115.

Так она становится собственным симулякром, деконструирует, утрачивает свое бытие. Процесс потери референции, самотожественности в результате копирования описывал еще Платон в «Софисте»¹. Виртуальная реальность, согласно В.А. Емелину, есть не что иное, как пространство симулякров, симулякр – виртуальное тело, начинающееся там, где заканчивается подобие².

Но отметим и некоторые положительные, на наш взгляд, моменты внедрения новых технологий в эстетическую сферу. В XX веке благодаря НТП возникла алгоритмическая эстетика, которая занимается в том числе компьютерно-математической проверкой «законов красоты», выявляет семантическую насыщенность в художественных объектах на какую-то единицу времени, синтаксис на соответствие неким заданным «эталонно-стилевым» или иным параметрам, анализирует эстетическое воздействие на реципиента при помощи специализированных электронных устройств, приборов, датчиков. Среди противников таких методов алгоритмической эстетики – В.В. Бычков. Он считает бесперспективным поиск неких конкретных эмпирических характеристик и тем более «канонов» красоты³.

Все-таки преждевременно говорить о кризисе красоты. Виртуально-дигитальная культура только начала зарождаться, ресурсы ее в эстетической сфере еще не отрефлексированы на должном уровне, слишком многое еще остается невыясненным, необъективированным. Но попробуем сделать некоторые прогнозы. Вероятнее всего, зарождающаяся виртуально-дигитальная культура наиболее полно проявит себя на «симулякроустойчивом» Востоке – в Китае и Японии. Это будет синтез мегапродвинутых технологий и художественного выражения эпич-

¹ Платон. Собр. соч. М.: Мысль, 1993. Т. 2. С. 264–268.

² Емелин В.А. Виртуальная реальность и симулякры. Интернет-ресурс: <http://emeline.narod.ru/virtual.htm>

³ Лексикон неонклассики. С. 254–255.

но-статичной ментальности, это будет культура, наполненная духовной красотой, транслируемой при помощи суперсложного цифрового оборудования.

Достижения в сфере алгоритмической эстетики, нейрокогнитивный подход к эстетическим исследованиям (рассмотренный О.В. Бычковым в «Триалоге») значительно обогатят её методологический аппарат в ближайшие десятилетия. Эстетическое будет пониматься как соответствующее художественным идеалам человека. Разумеется, новое виртуально-дигитальное бытие эстетики поставит и новые проблемы, которые необходимо исследовать, осмысливать, решать. В том же «Триалог» осталось множество вопросов, которые оказались нераскрытыми. Поэтому предлагаю создать сетевое сообщество, форум или хотя бы группу в социальной сети, которая стала бы «эстетической Касталией», и начать виртуальный Полилог.



***Н.Г. Кривуля**, доктор искусствоведения, профессор кафедры режиссуры анимационного фильма ВГИК*

ТРИАЛОГ КАК ИННОВАЦИОННАЯ ФОРМА ИНТЕРАКТИВНОГО ФИЛОСОФСКОГО ДИСКУРСА

Обсуждаемая нами книга возникла из стремления осмыслить предмет исследования в форме философского дискурса, который осуществлялся не в реальном пространстве и времени, а посредством переписки, ведущейся в виртуальной среде. В ре-

зультате объективные факторы, сформировавшие пространство общения и способ коммуникации между членами творческой группы – своеобразным братством философов и искусствovedов – определили оригинальность и форму «Триалога».

Этот труд возник не как итог специально проведенного научного исследования или запланированной полемики. Он стал неожиданным результатом свободного, непринужденного научного дискурса, возникшего по инициативе В.В. Бычкова вокруг высказанной им гипотезы о завершении высокой Культуры, а вместе с ней и высокого Искусства. Возникла модель оригинальной лаборатории, текстовое пространство которой сформировалось путем обсуждения различных мнений и подходов, анализа произведений современного искусства, апробации теоретических концепций и попыток характеризовать феномен культуры нашего времени или, как определил ее В.В. Бычков, «*пост-культуры*». О том, что это пространство эксперимента в области научной мысли, говорит разнородный, многожанровый, а порой и иронично-игровой характер текстов, некоторые из которых, по замечанию самих авторов, писались как бы между делом, в поездках, и возникали помимо их академических исследований. Отсутствие обычных при написании научных трудов сроков и обязательств рождало ощущение свободы общения, его естественности, спонтанной динамики, импульсивного и живого характера. Фактором, очерчивающим пространство научного дискурса, являлась только заявленная проблематика, при этом каждый из участников разговора мог совершенно неожиданно предложить свою тему или акцентировать внимание собеседников на том или ином художественном событии. Как только это происходило, в коммуникации возникали моменты, нарушающие линейное, последовательное развитие разговора. Это были либо точки смыслового напряжения, либо мыслительных переходов, смены вектора разговора, смещения акцента, эстетической оптики при взгляде на предмет. Они способствовали динамизму интеллектуального пространства, его уплотнению. Смена угла зрения по-

зволяла собеседникам выявлять новые аспекты проблемы, а для читателя, общающегося уже с текстом книги, эти моменты способствовали поддержанию интереса как к предмету обсуждения, так и к высказанным авторами позициям.

Ощущение свободы обеспечивалось и выбранной авторами эпистолярной формой общения, все меньше пользующейся популярностью в современном цифровом, виртуализированном обществе с его эгоцентризмом и редуцированностью. В том, что это разговоры в письмах, есть свое очарование, особенно в тех случаях, когда встречаешься с лучшими образцами уходящей культуры – блестящими интеллектуальными текстами, где каждое слово имеет вес, а также галантными манерами общения.

Письмо – это не только обращение к другому, конкретному адресату, но и разговор с самим собой, в процессе которого есть возможность взглянуть на себя со стороны, обдумать высказанное, выбрать форму и тон изложения мыслей, чувств и переживаний. Письмо обладает интерактивностью, так как не только сообщает информацию, но и открывает пространство для воображения, поиска того, что скрыто между строк, настраивает индивидуальную оптику на то, что описывается. Письмо нуждается в ответе, в обратной реакции. Эта реакция может быть индивидуальной или коллективной, точно так же, как и письма. В книге есть послания, обращенные ко всем участникам разговора. Их можно было бы назвать «пусковыми», они задают тему, обозначают проблематику, либо знакомят участников процесса с какими-то теоретическими положениями, выносимыми на всеобщее обсуждение. Эти письма задают полилогические координаты. Наряду с ними встречаются эпистолы, обращенные непосредственно к кому-то из участников разговора, устанавливающие более близкие отношения с собеседником. Они носят диалогический характер и являются ответными реакциями на ранее высказанные суждения. Но есть ряд писем, которые ни к кому конкретно не обращены, и в то же время являются неким личностным раздумьем, монологом, который должен

быть услышан. Так, В.В. Иванов пишет: «...кому в действительно-сти следует адресовать мое письмецо? Если Вам (в данном случае В.В. Бычкову. – Н.К.), то... мне, по сути, только поддакивать и одобрительно кивать головой... Если же адресовать письмо нашему собеседнику «с того берега» (О.В. Бычкову. – Н.К.), то, боюсь, толку тоже не выйдет. Так кому же писать, и о чем? Писать, тем не менее, хочется, потому что в ваших (В.В. и О.В.) письмах затронуты вопросы, имеющие не только теоретическое, но и экзистенциальное значение. Попробую писать в никуда и ни к кому, все же рассчитывая на то, что мой монолог будет вами услышан» (с. 759).

Действительно, форма эпистолярного общения обладает определенной спецификой. С одной стороны, она устанавливает некую дистанцию между участниками коммуникации, позволяя каждому из них оставаться в собственном интеллектуальном пространстве, вести разговор с учетом индивидуального темпоритмического характера мыслительных процессов и эмоционально-психологического состояния. Нередко письма, опубликованные под тем или иным номером, писались в течение нескольких дней или составлялись из ряда самостоятельных текстовых посланий. Либо ответы на то или иное письмо даются не сразу, и в этом случае отвечающий указывает номер письма, по поводу которого он высказывается или чью тему продолжает. Это разрушает плановость дискурса и требует постоянного возвращения к ранее написанному, порождая форму внутритекстовых отсылок. С другой стороны, эпистолярная форма коммуникации «дисциплинирует» мыслительную деятельность авторов и позволяет фиксировать процесс и результаты их вербального взаимодействия.

В типологическом плане речь идет о письмах-эссе, содержащих не только рассуждения о кризисе культуры и эстетического в их классическом понимании, но и анализ наиболее репрезентативных явлений современного искусства, суждения по волнующим авторов проблемам философско-эстетического, религиозно-духовного плана и т. д. Подобная вариативность писем связана с их

зачастую полемическим характером, отсутствием единой точки зрения на процессы, происходящие в современной культуре и искусстве. Это оказалось возможным вследствие все той же свободы высказывания, позволявшей разговору развиваться в различных направлениях. Нередко письма манифестировали особое авторское мнение, уточняли ту или иную позицию или гипотезу. Их написание не всегда предполагало следование классической системе переписки «письмо – ответ на письмо». Принцип ее системности разрушался за счет несовпадений в последовательности, частоте и очередности высказываний, растянутых во времени. Все это создавало условия для открытости коммуникативного пространства, возможности включиться в разговор на любом этапе, точно так же как и подключиться к нему другим участникам.

Осмысливая текст, в полилогическое пространство вовлекается и читатель, становясь невидимым участником разговора. Он включается не только в постижение эстетического опыта через восприятие текстовой информации, но и настраивает свой оптический инструментарий в соответствии с предложенными авторами параметрами. Таким образом, структура книги создает условия для вариативных форм существования научного дискурса, который может развиваться в различных направлениях.

Следует сказать, что публикация писем, вводящая их в научный оборот, не лишила их личностных нот, теплого и дружеского тона. Это не только неизменное приветствие «Дорогие друзья!», «Друзья мои», «Дорогие собеседники», звучащее в начале каждого письма, но и дружеское подтрунивание (обращаясь в очередном письме к В.В. Иванову, В.В. Бычков в иносказательной форме пишет: «Дорогой наш Мишка, нового бочонка с медом (да мед ли был в посланных) пока нет, пчелы как-то лениво просыпаются после зимней спячки, а старые запасы поиссякли. Однако друг животных приятно удивлен и несказанно рад, что наш Мишарик наконец пробудился и интенсифицировал свою креативную деятельность и в нашем направлении» – с. 349) и тро-

гательные, порою ироничные или покаянные прошения в конце текста, будь-то «Простите меня, грешного, дорогие друзья. Обнимаю, Ваш космоантропный страдалец «от ума» (или без-умия?) за будущее человечество» (с. 121), «Любящий Вас во Серапионе брат В.» (с. 198), «С чувством душевного тепла при мысли о крестьянских друзьях. Ваш брат во Серапионе» (с. 270), «С пожеланием приятных чаепитий Ваш верный собеседник В.И.» (с. 300), «До скорых писем, дорогие сокресельники Ваш В.Б.» (с. 475) или «Ваш старый друг и паломник, опять подвизывающий сандали и выбирающий посох попрочнее для дальней дороги В.Б.» (с. 583).

Определять жанр книги как эпистолярный лишь исходя из того, что ее текст состоит из «170 писем, которыми в течение пяти лет обменивались три известных специалиста в области эстетики, истории искусств, богословия, истории культуры», было бы не совсем корректно. Ведь не все ее тексты являются письмами в полном смысле этого слова. Да и само общение между авторами не всегда осуществлялось в форме переписки. Наряду с письмами в книгу вошли расшифрованные полемические беседы-диалоги между В.В. Бычковым и Н.Б. Маньковской, небольшие иронические пьесы, написанные В.В. Ивановым, философские эссе, теоретические размышления о проблемах современной культуры, тексты, свидетельствующие о личностном эстетическом опыте (отзывы на книги, спектакли, статьи, художественные акции), яркие, эмоциональные личные впечатления, вызванные восприятием современного искусства, путевые заметки. Все это свидетельствует о том, что структура книги тяготеет к гипертексту. Это подтверждается как соединением разных по характеру текстов, так и разнообразным визуальным материалом, ставшим неотъемлемой и очень важной, расширяющей информационное пространство, частью Триалога.

В книгу включены три типа иллюстраций. Во-первых, это репродукции художественных произведений, кадры из фильмов, фотографии театральных спектаклей, афиши, программки и

рекламные проспекты, которые либо иллюстрируют текст писем, либо создают определенное эмоционально-информационное пространство для вербального сообщения. Во-вторых, это фотографии, сделанные самими авторами; их можно было бы отнести к жанру путевых снимков с той разницей, что они свидетельствуют о путешествиях по пространству культуры. Третью группу иллюстраций составляют снимки, которые можно было бы определить как фотографии из личного архива. На них запечатлены сами участники коммуникации, но это не бытовое «позерство» перед камерой, а некая попытка фиксации сопричастности процессам, происходящим в современном искусстве, включенности в культурный контекст, соотнесенности с художественным наследием прошлого, создания визуального и символического образа авторов.

В совокупности все эти иллюстрации не только расширяют информационное пространство книги, но и помогают правильно интерпретировать ее послание, а также передают настроение, отношение к обсуждаемому участниками диалога объекту или теме. В рамках технической функции они участвуют в организации визуального восприятия печатного текста, позволяя читателю видеть объект обсуждения. В этом случае они служат точками, смещающими коммуникативное пространство в сторону интертекстуальности, а также расширяющими его рамки за счет активизации позиции читателя, который из наблюдателя процесса диалога превращается в активного виртуального его соучастника. Стоит отметить, что многие иллюстрации подобраны так, что воздействуют на эмоциональную сферу читателя.

Гипертекстовая ось обозначена не только в характере иллюстраций, но и в структурировании материала, многочисленных отсылках к другим текстам, философских и литературных аллюзиях, обращениях к художественным практикам. Мозаичность текстового пространства, отсутствие линейного принципа подачи информации позволяет читателю начать общение с текстом с любого момента, включиться в разговор на любом этапе.

«Триалог» можно в равной мере отнести не только к эпистолярному жанру, но и к жанру философского диалога, с той лишь оговоркой, что вместо диалога текст сформирован практикой общения, многовекторной коммуникацией между реальными, предполагаемыми и виртуальными субъектами разговора. Диалоговый, а вернее полилоговый характер книги диссонирует с утверждающимся тенденциям монологичности современной культуры, обусловленными свободным доступом к публичному высказыванию, бесконечным самовыражением в Интернете. Умение слышать и слушать другого – то редкое качество, которое исчезает из современной культуры; его пытаются развить всевозможными обучающими, социальными и психологическими практиками. При этом тенденции виртуализации общения в современном мире лишают коммуникацию искренности, побуждая ее участников прибегать к маскам. Но если в виртуализированной коммуникации маска – это способ подмены, а вернее замены себя виртуальным Другим, утаивания собственных взглядов, то для участников триалога масочность имеет иной смысл. Маска, которую предлагал надеть собеседникам В.В. Иванов, становилась способом как обретения свободы высказывания, лишая его сухости, но не научности, так и конкретизации стратегической позиции, а, кроме того, условием создания игрового пространства с присущей ему сменой масок, открытостью, неструктурированностью, ироничностью.

Главное, что объединяло авторов при их пространственной разъединенности – это российская ментальность как основа творческой и духовной общности, не исключающей полемичность взглядов по отдельным проблемам современной художественной культуры, искусства и эстетики. Это стало платформой для расширения диалогической формы и перехода к триалогу, строящемуся на многомерности и многофакторности взаимоотношений между участниками переписки. В результате сформировалось коммуникативное пространство с тремя активно выражающими собственные взгляды субъектами, находящимися в различных

пространственно-временных измерениях. Это способствовало тому, что обсуждение отдельных проблем, касающихся, например, *пост*-культуры, актуальных тенденций развития современного искусства приобретало форму полемики, при том что ее участницы, отстаивая собственную точку зрения по вопросам философии искусства, эстетического опыта и современных арт-практик, сохранили неконфликтный стиль общения.

Таким образом, сложно организованная пространственно-временная коммуникационная структура «Триалога» создала многоуровневое полисемантическое текстовое пространство научного разговора и дала возможность очертить многомерный образ современной культуры, выявить неоднозначность тенденций ее развития. Это пространство остается открытым и незавершенным, предполагая его дальнейшее расширение и осмысление.

(Председательствующий предоставил слово В.В. Бычкову для завершения дискуссии)

В.В. Бычков

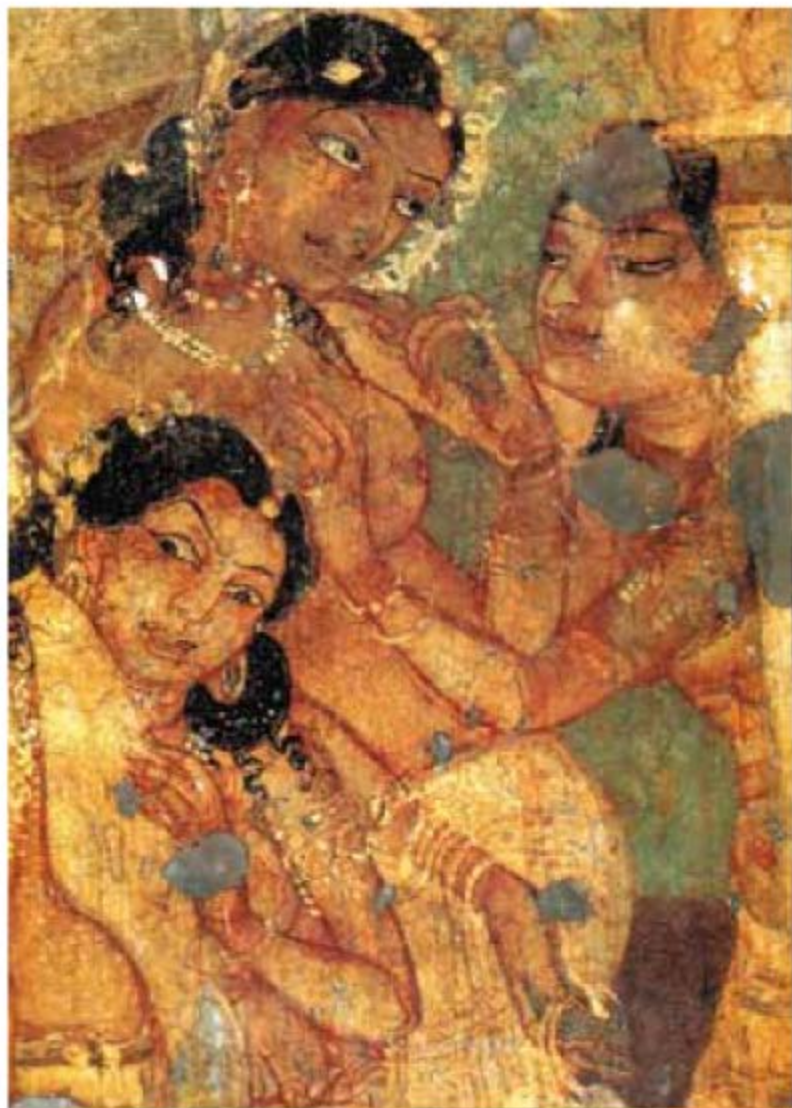
Дорогие коллеги, хочу от имени авторов «Триалога» поблагодарить и всех присутствующих, и, прежде всего, принявших участие в обсуждении за внимание к нашей книге и к поднятым в ней проблемам. Честно говоря, мы даже не ожидали, что так много людей с таким вниманием и заинтересованностью не просто просмотрят, но внимательно прочитают эту огромную монографию и так живо откликнутся на нее. Хочу поблагодарить также за высокую оценку наших усилий. Это воодушевляет. Хорошо, что велась аудиозапись всего обсуждения. После расшифровки она даст пищу для размышлений над поставленными здесь вопросами. Приятно, что наряду с одобрением многих наших идей звучали и полемические высказывания. В этом и состоит главный

смысл живой эстетики. Обсуждать, дискутировать, полемизировать, искать!

Не место и не время для ответа на конкретные полемические замечания в завершающем столь плодотворный разговор благодарственным слове, однако я не могу не отреагировать на достаточно резкое и категоричное суждение одного из уважаемых мною оппонентов. Мои понятия Культуры с прописной буквы, *пост-культуры*, апокалипсиса Культуры он безапелляционно и даже с каким-то странным раздражением называет «ложными, выдуманными понятиями», «фикциями».

В праве так считать никто не может отказать никому. Однако из контекста развернутого выступления моего критика видно, что он по меньшей мере не вдумался в смысл моей концепции и моих «ложных» понятий и «фикций», если полагает, что под *пост-культурой* я понимаю массовую культуру, которая действительно существовала всегда, наряду с аристократической культурой. Да нет же, коллега. *Пост-культура* в моем понимании – это совсем не массовая культура, а самая что ни на есть современная элитарная культура, пришедшая в XX столетии на смену Культуре. Частью ее является и так называемый *contemporary art*, о котором, судя по выступлению, Вы имеете слабое представление. А именно он и является сегодня наряду со многими другими факторами, которых Вы как бы не замечаете, одним из ярких свидетельств вершащегося/свершившегося апокалипсиса Культуры.

БОЛЬШОЕ СПАСИБО ВСЕМ.



1. Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс.
Пещера № 1.
Фрагмент росписи. VI в.



2. Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс.
Пещера № 1.
Фрагмент росписи, VI в.



3. Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс.
Пещера № 17.
Фрагмент росписи, VI в.



4. Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс.
Пещера № 19.
Внутренний вид храма. VI в.
5. Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс.
Пещера № 26.
Внутренний вид храма. V–VI вв.



6. Эллора.
Монолитный храм Кайласанатха.
VIII в.



7. Дуччо ди Буонинсенья.
Мадонна Ruccelai (Maesta).
Ок. 1285.
Уффици, Флоренция



8. Дуччо ди Буонинсенья.
Maesta. Алтарная икона.
1308–1311. Фрагмент,
Музей собора, Сиена



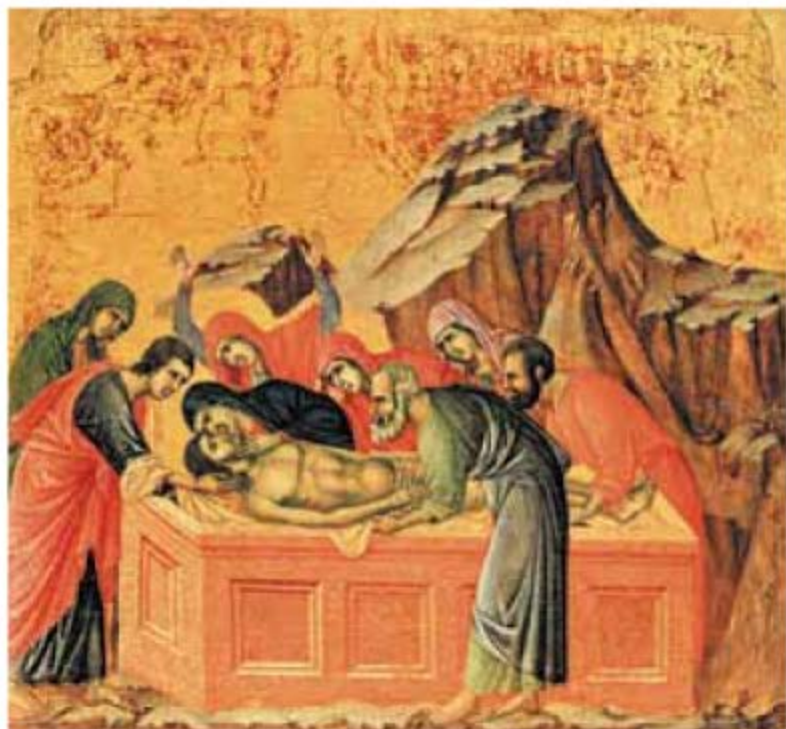
9. Дуччо ди Буонинсенья.
Maesta. Алтарная икона.
1308–1311.
Музей собора, Сиена



10. Дуччо ди Буонинсенья.
Страсти Христовы. Обратная сторона иконы «Maesta».
1308–1311. Фрагмент,
Музей собора, Сиена



11. Дуччо ди Буонинсеня.
Страсти Христовы. Обратная сторона иконы «Maesta».
1308–1311. Фрагмент.
Музей собора. Сиена



12. Дуччо ди Буонинсенья.
Страсти Христовы. Обратная сторона иконы «Maesta».
1308–1311. Фрагмент,
Музей собора, Сиена



13. Лоренцо Монако.
Коронование Девы Марии.
Ок. 1414.
Галерея Уффици, Флоренция



14. Лоренцо Монако.
Коронование Девы Марии.
Ок. 1414. Фрагмент.
Галерея Уффици, Флоренция



15. Лоренцо Монако.
Поклонение волхвов.
Ок. 1420–1422.
Галерея Уффици, Флоренция



16. Лоренцо Монако.
Поклонение волхвов.
Ок. 1420–1422. Фрагмент.
Галерея Уффици, Флоренция



17. Лоренцо Монако.
Поклонение волхвов.
Ок. 1420–1422. Фрагмент.
Галерея Уффици, Флоренция



18. Лоренцо Монако.
Поклонение волхвов.
Ок. 1420–1422. Фрагмент.
Галерея Уффици, Флоренция



19. Фра Анжелико.
Скорбящая Богоматерь.
1441–1442. Фрагмент композиции «Распятие со святыми».
Роспись в главном зале монастыря Сан-Марко, Флоренция



20. Сандро Боттичелли.
Мадонна с Младенцем и ангелами.
Ок. 1487. Фрагмент.
Уффици, Флоренция



21. Тициан.
Венера Урбинская.
1538.
Уффици, Флоренция



22. Рогир Ван дер Вейден.
Св. Мария Магдалина.
Ок. 1450. Правая створка триптиха.
Лувр, Париж



23. Рафаэль.
Святое семейство.
Ок. 1505–1506.
Старая Пинакотека, Мюнхен



24. Микеланджело.
Пьета.
1498–1499.
Базилика Св. Петра, Ватикан



25. Микеланджело.
Пьета.
1550–1553.
Музей Собора, Флоренция



26. Микеланджело.
Пьета Палестрины.
Ок. 1555.
Галерея изящных искусств Академии, Флоренция



27. Роберт Кемпен (Флемальский мастер).
Новозаветная Троица.
Первая пол. XV в.
Эрмитаж. Санкт-Петербург



28. Ханс Мемлинг.
Аллегория целомудрия.
XV в.
Музей Жакмар-Андре, Париж



29. Энгр.
Юпитер и Фетида.
1811.
Музей Гране, Экс-ан-Прованс



30. Делакруа.
Смерть Сарданапала.
1827–1828.
Лувр, Париж



31. София Премудрость Божия («София созда себе храм...»).

Икона первой пол. XIX в.

Государственный Русский музей.

Санкт-Петербург



32. Камиль Коро.
Воспоминание о Мортefonтене.
1864. Фрагмент.
Лувр. Париж



33. Камиль Коро.
Танцующие нимфы.
1860–1865.
Орсэ. Париж



34. Гаспар Давид Фридрих.
Одинокое дерево.
1823.
Национальная галерея, Берлин



35. Иван Шишкин.
Сосновый бор.
1872.
ГТГ, Москва



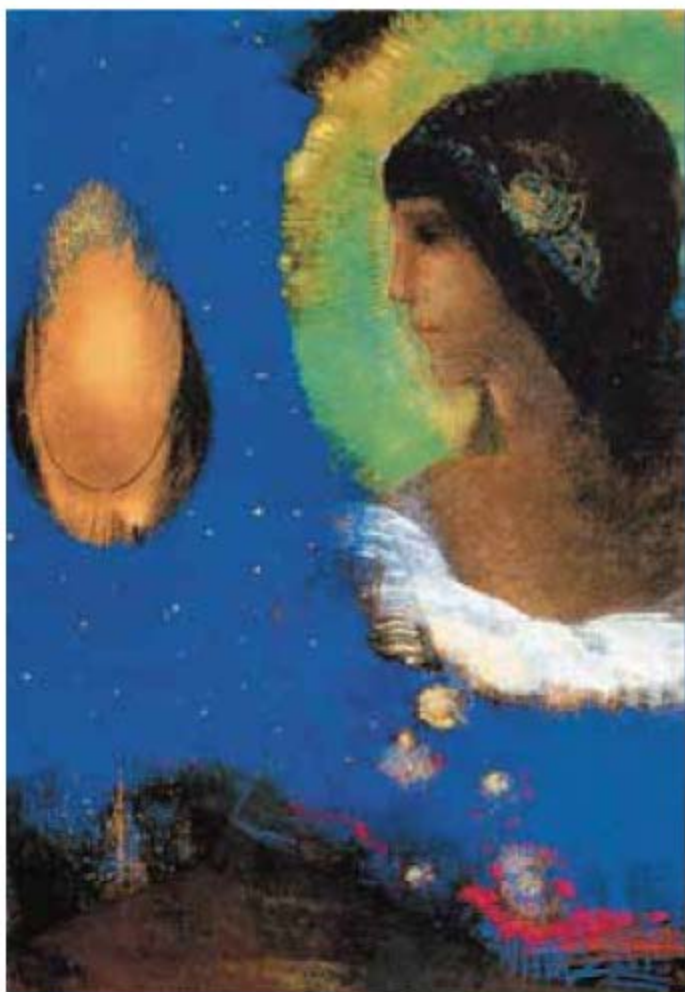
36. Данте Габриэл Россетти.
Beata Beatrix.
1863.
Галерея Тейт, Лондон



37. Эдвард Бёрн-Джонс.
The Godhead Fires. Из серии картин «Пигмалион и Галатеея».
1869–1879.
Городской музей и картинная галерея, Бирмингем



38. Арнольд Бёклин.
Автопортрет с пиликающей смертью.
1872.
Старая национальная галерея, Берлин



39. Одилон Редон.
Закливание (Evocation).
1893.
Институт искусств Чикаго, Чикаго



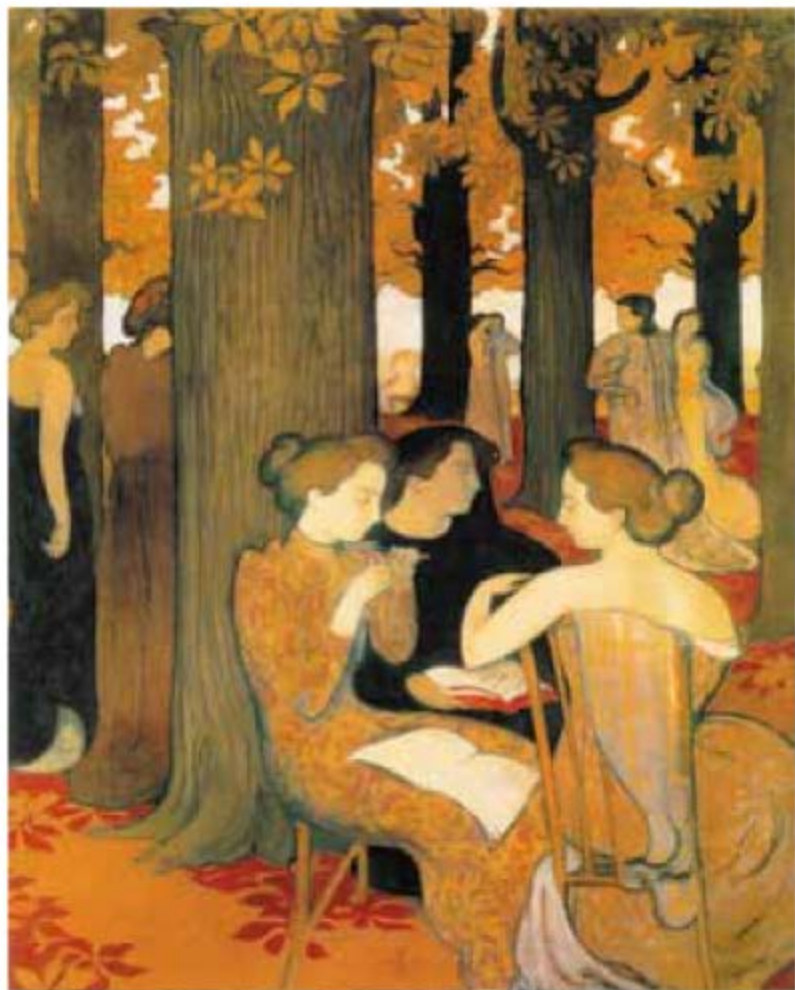
40. Джованни Сегантини.
Ave Maria.
1886.
Частное собрание



41. Пьер Пюви де Шаванн.
Девушки на берегу моря.
1879.
Орсэ, Париж



42. Морис Дени.
Апрель.
1892.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло



43. Морис Дени.
Музы.
1893.
Музей Орсе, Париж



44. Пьер Пюви де Шаванн.
Бедный рыбак.
1881.
Орсэ. Париж



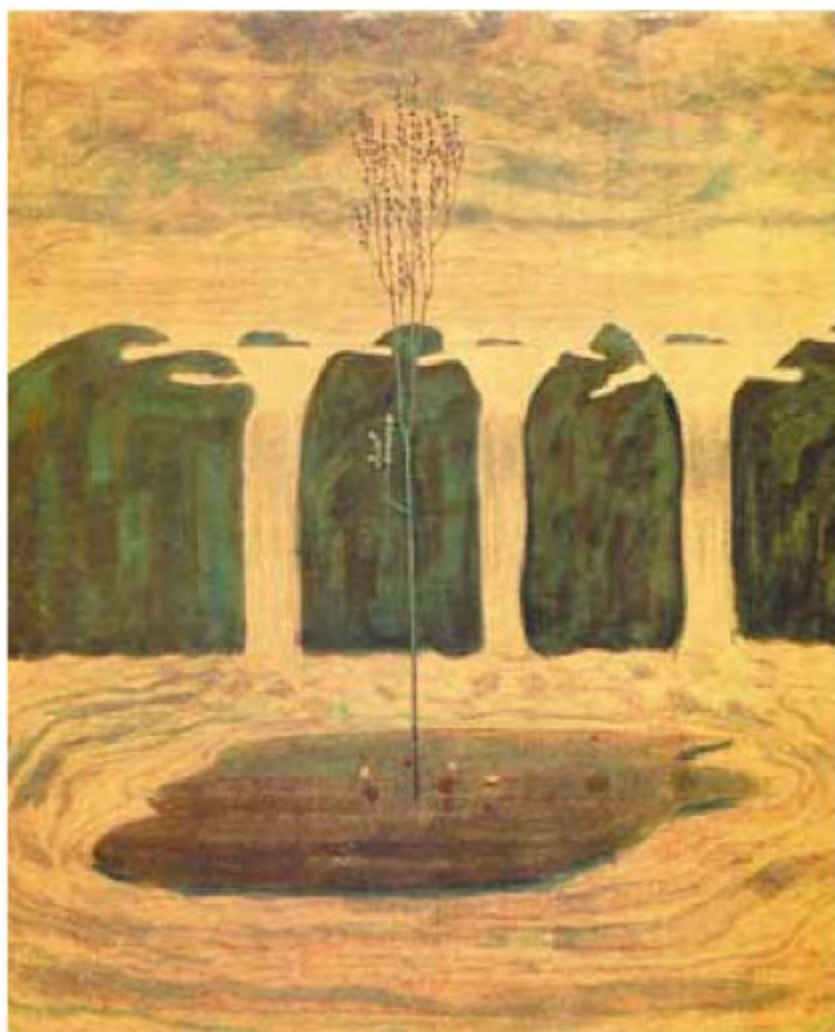
45. Виктор Борисов-Мусатов.
Водоем.
1902.
ГТГ, Москва



46. Виктор Борисов-Мусатов.
Реквием.
1905.
ТГГ, Москва



47. Виктор Борисов-Мусатов.
Реквием.
1905. Фрагмент.
ГТГ, Москва



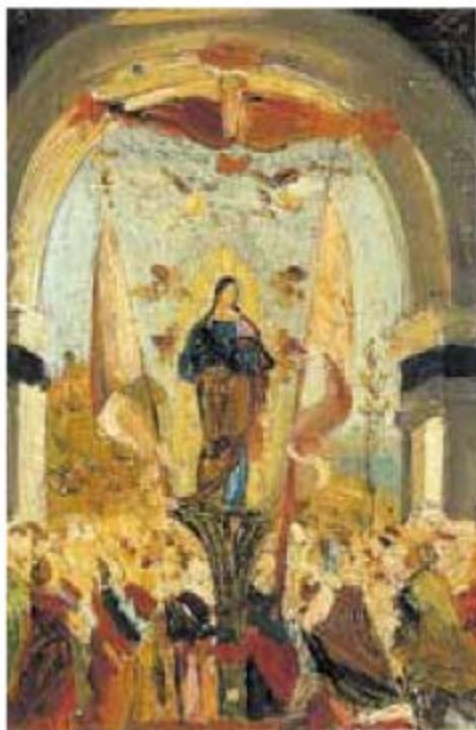
48. Миколаюс Константинас Чюрленис.
Весна.
1907–1908.
Музей М.К. Чюрлениса, Каунас



49. Миколаюс Константинас Чюрленис.
Соната звезд. Анданте.
1908.
Музей М.К. Чюрлениса. Каунас



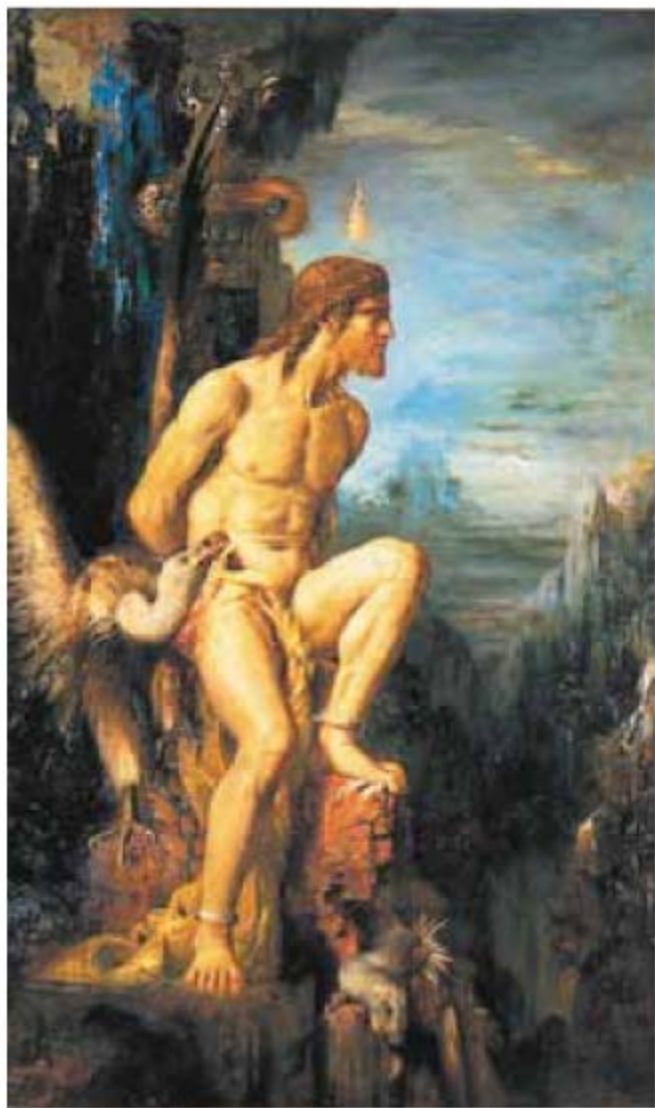
50. Карпаччо.
Прославление св. Урсулы.
1491
Венеция. Галерея Академии



51. Гюстав Моро,
Эскизная копия картины Карпаччо
«Прославление св. Урсулы».
1858.
Музей Гюстава Моро, Париж



52. Гюстав Моро.
Орфей.
1865.
Музей Орсе, Париж



53. Гюстав Моро,
Прометей.
1869.
Музей Гюстава Моро, Париж



54. Гюстав Моро.
Ясон и Медея.
1865.
Музей Орсэ, Париж



55. Гюстав Моро,
Леда.
Фрагмент,
Музей Гюстава Моро, Париж



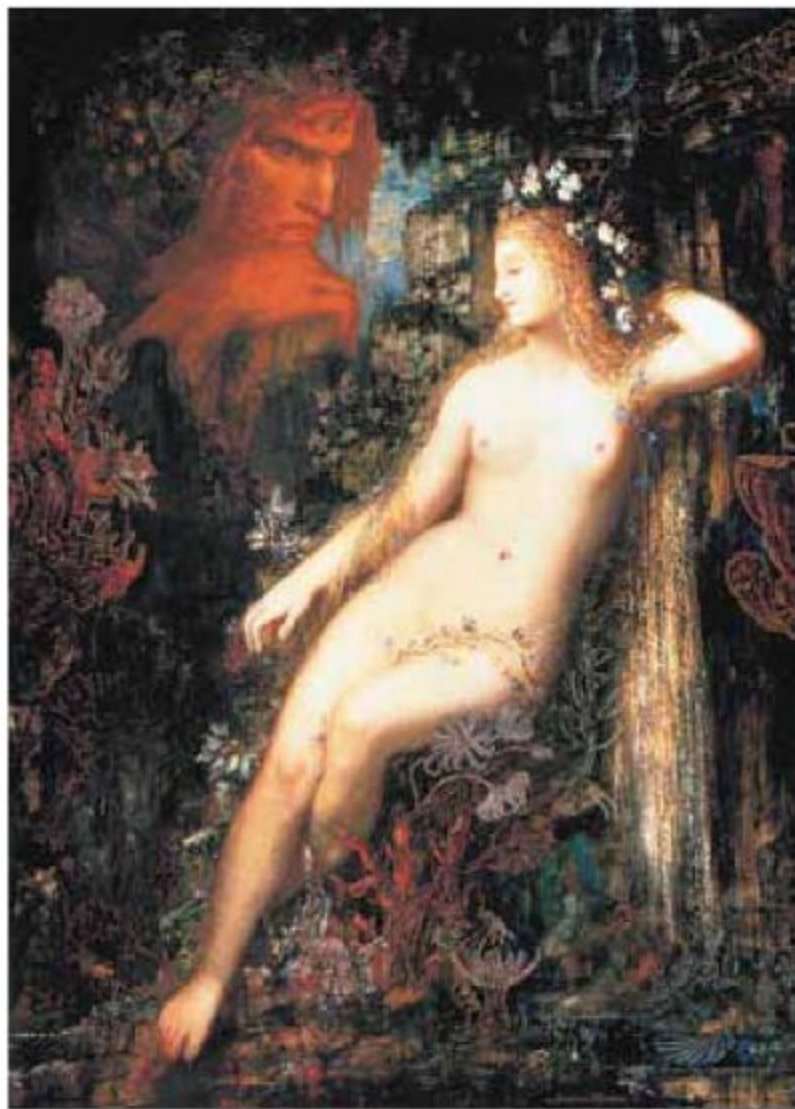
56. Гюстав Моро.
Леда.
1865.
Музей Гюстава Моро, Париж



57. Гюстав Моро,
Явление.
1874–1876.
Музей Гюстава Моро. Париж



58. Франц фон Штук.
Саломея.
1906.
Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен



59. Гюстав Моро,
Галатей.
1880.
Музей Орсе, Париж



60. Гюстав Моро,
Галатей.
1880. Фрагмент.
Музей Орсе, Париж



61. Гюстав Моро.
Галатей.
1880. Фрагмент.
Музей Орсе, Париж



62. Гюстав Моро,
Набросок.
Масло,
Музей Гюстава Моро, Париж



63. Гюстав Моро.
Абстрактный этюд.
Ок. 1890.
Музей Гюстава Моро, Париж



64. Гюстав Моро,
Явление.
1876. Акварель.
Лувр, Париж



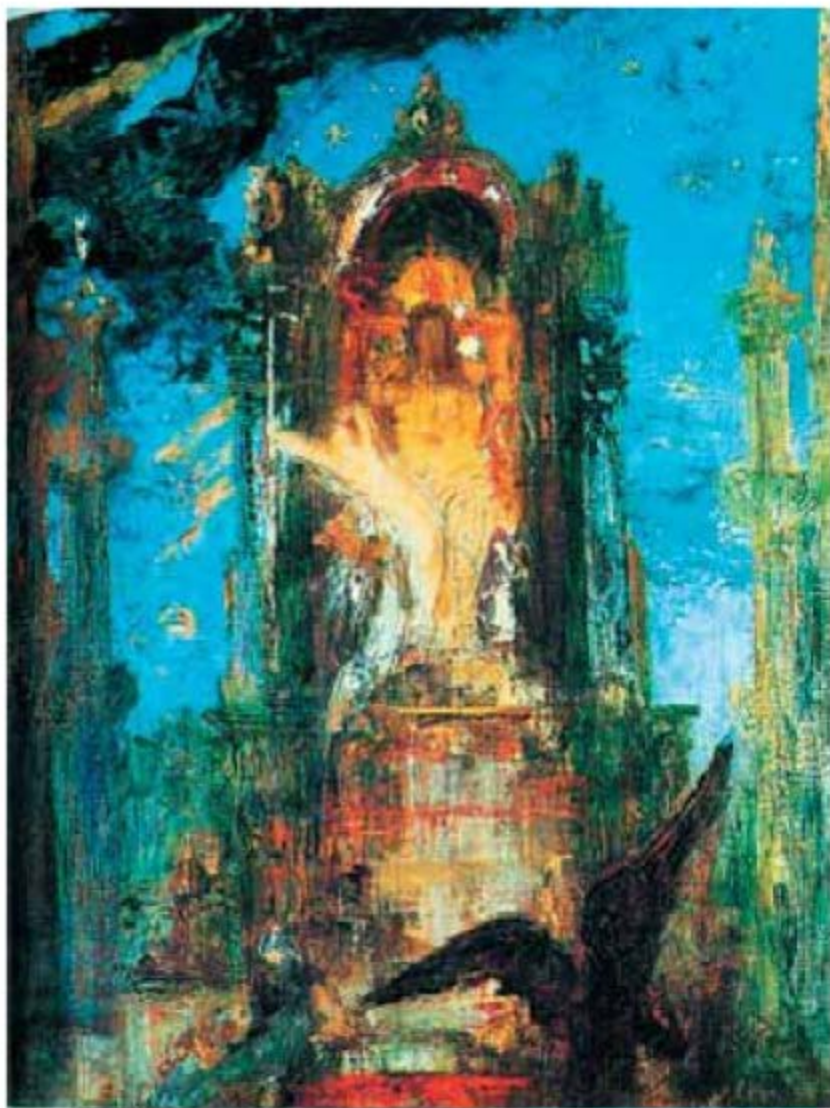
65. Гюстав Моро.
Кентавр, несущий мертвого поэта.
Ок. 1890. Акварель.
Музей Гюстава Моро, Париж



66. Гюстав Моро.
Тиртей, поющий во время битвы.
1882.
Музей Гюстава Моро. Париж



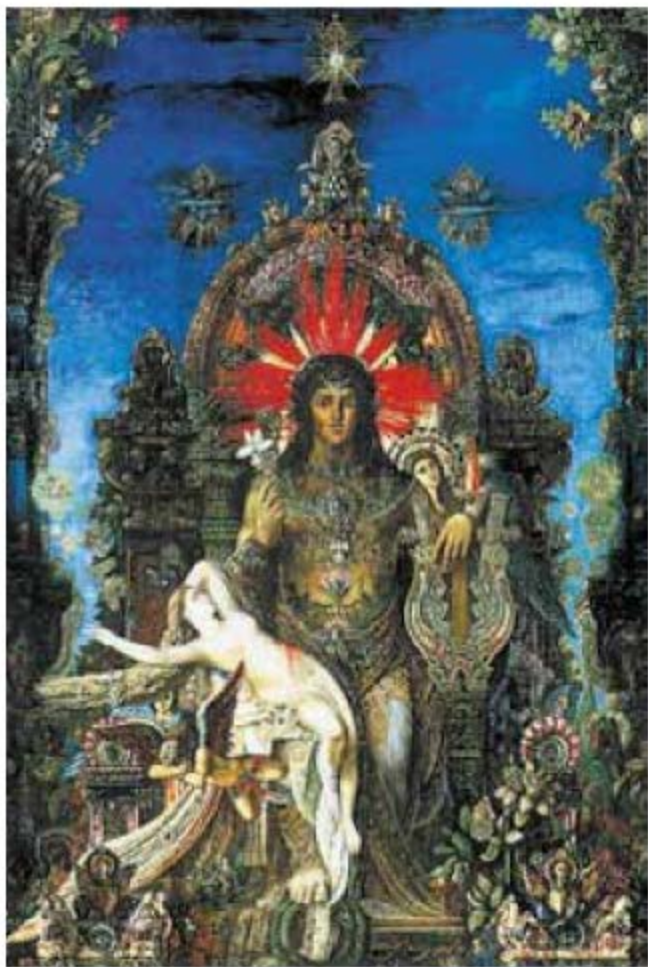
67. Гюстав Моро.
Мистический Цветок.
Ок. 1890–1891.
Музей Гюстава Моро, Париж



68. Гюстав Моро,
Юпитер и Семела.
1889. Эскиз.
Музей Гюстава Моро, Париж



69. Гюстав Моро,
Юпитер и Семела.
1894–1895.
Музей Гюстава Моро, Париж



70. Гюстав Моро.
Юпитер и Семела.
1894–1895. Фрагмент.
Музей Гюстава Моро, Париж



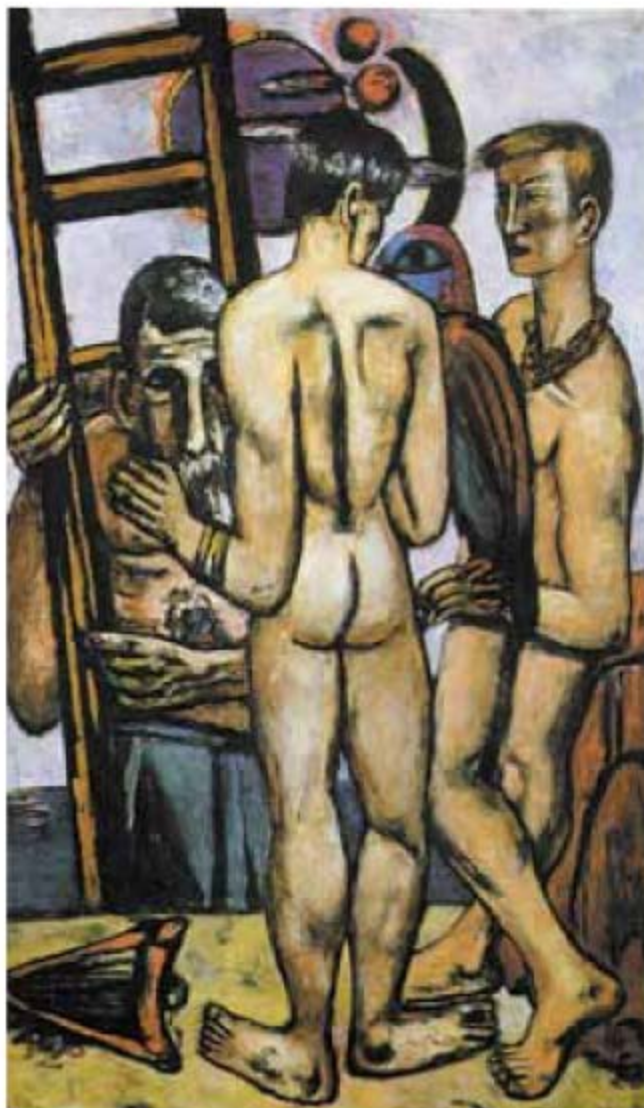
71. Гюстав Моро.
Юпитер и Семела.
1894–1895. Фрагмент.
Музей Гюстава Моро, Париж



72. Гюстав Моро,
Вирсавия.
1885–1886. Акварель.
Музей Гюстава Моро. Париж



73. Гюстав Моро.
Возвращение аргонавтов.
1891–1897.
Музей Гюстава Моро, Париж



74. Макс Бекман.
Аргонавты. Центральная часть триптиха.
1950.
Национальная художественная галерея, Вашингтон



75. Пабло Пикассо.
Aficionado (Тореро).
1910.
Художественный музей, Базель



76. Огюст Роден.
Мысль.
1895.
Музей Орсе



77. Жан Арп.
Человеческая конкреция.
1934.
Частное собрание



78. Генри Мур.
Семейная группа.
1947.
Частное собрание. Нью-Йорк



79. Макс Эрнст.
Тотем и табу.
1941–1942.
Пинакотека современного искусства.
Мюнхен



80. Макс Эрнст.
Глаз молчания.
1943–1944.
Художественная галерея Вашингтонского
университета. Сан-Луис (Мо.)



81. Хаим Сутин.
Пейзаж.
1922–1923.
Музей Оранжери, Париж



82. Хаим Сутин.
Дома в Серр.
1920–1921.
Музей Оранжери, Париж



83. Хаим Сутин.
Пейзаж в Серэ.
1920.
Частная коллекция, Берлин



84. Марина Абрамович.
Губы Томаса.
Перформанс.
1975

85. Марина Абрамович.
Обнаженная со скелетом.
Перформанс.
1996



86. Марина Абрамович.
Губы Томаса.
Перформанс.
2005



87. Виктор Попков,
Шинель отца.
1970–1972.
ГГ. Москва



88. Генри Пёрсел.
Дидон и Энея. Хореографическая опера.
Постановка Саши Вальц. 2005.
Берлин, Государственная опера «Унтер ден Линден»



89. Диалоги 09.
Хореография Саши Вальц.
2009.
Берлин, Новый музей

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

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

ТРИАЛОГ plus

Директор издательства *Орешин Б.В.*

Зам. директора *Горжевская Е.Д.*

Формат 84х90/16

Бумага офсетная. Гарнитура *OfficinaSansC*.

Печать офсетная. Объем 31 печ. л. + 5 п.л. илл.

Тираж 500 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»

119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9

Тел. (495) 245-49-03

ISBN 9785898264062



9 785898 264062