

Российская Академия Наук
Институт философии

В.В. БЫЧКОВ
Н.Б. МАНЬКОВСКАЯ
В.В. ИВАНОВ

ТРИАЛОГ

**Разговор Второй о философии искусства
в разных измерениях**

Москва
2009

УДК 18
ББК 87.7
Б 95

В авторской редакции

Рецензенты

доктор филос. наук *А. В. Новиков*
кандидат филос. наук *Д. Б. Голобородько*

- Б 95** **Бычков, В.В.** Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях [Текст] / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. — М. : ИФРАН, 2009. — 212 с. ; 20 см. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0134-1.

В монографии, написанной в форме академической научной дискуссии в эпистолярном жанре, между тремя ведущими специалистами в сфере эстетики, поднимается ряд актуальных проблем современной философии искусства, начиная с вопроса о возможности такой философии сегодня. Основное внимание уделено проблемам взаимодействия классики, неоклассики и постнеклассического эстетического сознания в подходе к таким темам, как метафизика искусства, границы искусства, эстетическое восприятие и религиозно-мистический опыт, «расширение сознания» в художественном опыте, полное «погружение» в искусство, дискурс художника и восприятие искусства, фазы эстетического восприятия, эстетическое и эротическое наслаждение, герметизм, эзотерика и герменевтика искусства, избыточность и минимализм в искусстве и некоторым другим. Исследование иллюстрируется примерами анализа самого современного искусства в сферах живописи, театра, кино, литературы.

ISBN 978-5-9540-0134-1

© Бычков В.В., 2009
© Маньковская Н.Б., 2009
© Иванов В.В., 2009
© ИФ РАН, 2009

Метафизические основы философии искусства

В.Бычков (10–17.04.07)*

Дорогие друзья,
наш новый Разговор мне хотелось бы ориентировать в пространство, сегодня совсем почти забытое, однако, по-моему, совершенно незаслуженно, — в сферу *философии искусства*, понимаемой, конечно, в современном смысле, т.е. не как чисто схоластическая дисциплина, но как более свободные размышления не только над сущностными основами искусства, но и над его конкретной эмпирией. Тем более, что последняя дает сильные импульсы к пересмотру многих положений классической философии искусства, которую сегодня тоже фактически забыли. Думаю, что в ходе этого Разговора мы постараемся вспомнить и ее основные концепты. Я уверен, что настал момент для серьезных размышлений о новом, постнеклассическом этапе философии искусства. И начать его мне хотелось бы с краткого дополнения и развития последней темы нашего Первого Разговора — о метафизических основах эстетического опыта и искусства, ибо тема эта представляется мне крайне важной и значимой для всего круга проблем, которые мы обсуждаем, пытаясь разобраться в них, — ведь они постоянно волнуют нас. Да и Вл. Вл. в прошлом Разговоре не закончил свои размышления о метафизике искусства. Сегодня я настоятельно призываю его вспомнить об этом.

* В монографии использованы материалы исследовательского проекта № 08-04-00068а, поддержанного РГНФ.

В истории эстетики самыми крупными философами искусства были, без сомнения, Шеллинг и Гегель, но их представления сегодня, конечно, утратили свою актуальность, хотя многие их идеи могут служить своего рода мифологическими архетипами для построения современной философии искусства. Возьмем хотя бы Шеллинга. Вот его формула философии искусства. Философия искусства есть «изображение в идеальном реального, содержащегося в искусстве», или «наука о Всем в форме или потенции искусства». Под «Всем» имеется в виду «Универсум», который «построен в Боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте», а «непосредственная первопричина всякого искусства есть Бог». Творит же искусство человек, точнее — «гений» — «обитающее в человеке божественное», или «вечное понятие человека в Боге как непосредственная причина его [человеческого] продуцирования». В творимом гением искусстве Шеллинг различает «два единства», два сущностных взаимосвязанных в процессе становления и восприятия компонента: *поззию* и *искусство* в узком смысле, или *инвенцию* — «облечение бесконечного в конечное», которое воспринимается в произведении искусства обычно как *возвышенное*, и созидание *формы*, своего рода искусность — «облечение конечного в бесконечное», которое воспринимается в искусстве как *прекрасное*.

Не буду утомлять вас далее шеллингианством, ибо там обретается, как вы знаете, немало глубоких идей и откровений. И так понятно, что без опоры на подобную архетипическую метафизику и сегодня строить философию искусства невозможно. Другой вопрос, что все это обитает ныне именно на уровне архетипическом, т.е. мифологическом, или символическом. Однако без этих мифологем, как бы они ни понимались и ни толковались (сам по себе это большой эстетический вопрос), говорить о философии искусства вряд ли имеет смысл.

И метафизика составляет ядро любой философии искусства — это несомненно даже сегодня. Прошлый раз мы немало о ней наговорили. Не буду повторяться, но хочу напомнить как бы резюме прошлого разговора. Мы пришли к убеждению, что собственно под метафизической сферой в эстетике и философии искусства следует понимать две большие области:

1. *Метафизику* как философскую классическую эстетику, оперирующую наиболее общими, абстрактными законами и эстетическими категориями типа эстетического, прекрасного, возвышенного, образа, символа, формы-содержания, т.е. теоретическое ядро эстетики — классическую эстетику, которая и сегодня никуда не исчезает, но как никогда сохраняет свое значение, если мы желаем иметь дело с *наукой* эстетикой, а не с чем-то аморфным, растекающимся по краям ойкумены. Она основывается, как и любая философская метафизика, на традиционных ценностях Культуры, диалектике, субъект-объектных отношениях. Понятно, что многое в этой сфере изучено, но как живое ядро науки она всегда будет нуждаться в уточнениях и модификации в духе современного понимания.

2. *Метафизическую реальность*, на которую согласно классической эстетической метафизике (1) ориентирован эстетический опыт и вся художественная сфера. Это более проблемная область эстетики, требующая своего тщательного изучения, ибо даже если таковой реальности не удастся обнаружить эмпирикам, на чем настаивает материалистически ориентированная наука, то весь эстетический опыт Культуры до середины XX в., по крайней мере, был ориентирован именно на нее, и это нельзя оставить без внимания, если мы вообще желаем хоть что-то понимать в сфере Культуры, а не плясать только бездумно под дудки масскульта.

Общим для всех типов метафизического опыта является наличие двух духовных сфер: а) объективно существующей духовной реальности (собственно метафизической реальности) или веры в ее бытие и б) духовных (необыденных, неповседневных, т.е. тоже метафизических или параметафизических) уровней сознания реципиента метафизического опыта, эстетических уровней, настроенных на восприятие первой сферы, на контакт с ней. Отличаются друг от друга типы метафизического опыта формой, способом, методами и даже самим существом его реализации.

Если говорить об эстетическом опыте, то, как я уже подчеркивал, практически вся платоновско-христианская линия в истории эстетического сознания и эстетической мысли по XX век включительно знала, что эстетический опыт, т.е. опыт созерца-

ния и созидания красоты, который включал и всю сферу искусства, в своих предельных интенциях является опытом выражения и постижения метафизической реальности, т.е. особой формой метафизического опыта. Не углубляясь далеко в историю, я напомним только некоторые моменты подобного понимания из русской теургической эстетики.

Владимир Соловьев считал, что красота — это «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала». Для о. Павла Флоренского сущностной основой прекрасного в мире являлась божественная Красота, которую он отождествлял с Софией Премудростью Божией, а за истинное (омоусианское в его терминологии) почитал искусство, выражающее духовную сущность вещей, явлений, бытия в целом; выявляющее *лики* бытия. Под ликом же он в лучших традициях христианского неоплатонизма имел в виду «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывшего чистые, проработанные линии ее». Главная цель искусства и есть выявление ликов, чего в наибольшей степени, в его понимании, достигли в истории искусства античная пластика обнаженной фигуры и русская средневековая икона периода ее расцвета, в идеале — «Троица» Андрея Рублева. От подлинного художника Флоренский, как позже и Хайдеггер, требовал реального *явления* истины, «художественно воплощенной истины вещей».

При этом лик, выраженный в искусстве, — это символ, знаменующий собой реальное присутствие в изображении самого изображаемого, по крайней мере, в его энергетическом модуле. По известному определению о. Павла, «символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастванная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю». Для изобразительного искусства, для иконописи особенно в это определение входит еще и визуализированный облик. Икона как высшее достижение искусства в понимании Флоренского по сущности своей антиномична, что не поддается рациональному пониманию: она есть и изображение метафизического архетипа, и сам этот архетип одновременно. У по-

этов, согласно о. Павлу, метафизическая реальность врывается в душу в моменты особого вдохновения. Тогда «глубинные слои духовной жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и внятным языком поэт говорит нам о невнятной для нас жизни со всею тварию нашей собственной души».

Хорошо ощущал метафизические основы искусства и о. Сергей Булгаков. Он был убежден, что искусство является «наиболее религиозным элементом внерелигиозной культуры», и связывал его «религиозность» не с его религиозными темами и сюжетами, а «с тем ощущением запредельной глубины мира, тем трепетом, который им пробуждается в душе». «Всякое настоящее искусство, — писал он, — есть мистика, как проникновение в глубину бытия».

Семен Франк фактически именно метафизическую реальность называл просто *реальностью* в отличие от предметной действительности видимого мира и полагал, что красота, прекрасное, искусство играют большую роль в коммуникации с реальностью, в которой далеко не все доступно человеческому познанию. То, что «выражает прекрасное, — утверждал он, — есть просто *сама реальность* в ее отвлеченно-невыразимой конкретности — в ее *сущностной непостижимости*. Пережить реальность эстетически — хотя в малейшем частном ее проявлении — значит именно иметь *живой, наглядно убедительный опыт ее непостижимости — ее совпадения с непостижимым*». Эстетический опыт более всего раскрывает нам реальность в ее глубинной непостигаемой полноте, в самой ее непостижимости. Именно в эстетическом опыте, в момент эстетического наслаждения, подчеркивает Франк, устанавливается тесный контакт, «глубинное единство», «таинственное сродство» между нашим внутренним миром, нашим самобытием и «первоосновой внешнего, предметного мира», т.е. с реальностью — с метафизической реальностью.

Эту же реальность усматривали за символами искусства практически все символисты, ибо символ, в понимании Вячеслава Иванова, — это «форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений». Символы для символистов, здесь Вл. Вл. может

многое дополнить и развить, — «знамения иной действительности», а подлинное искусство все насквозь символично, особенно в своих высших достижениях, в творениях гения. Произведение гения всегда говорит нам о чем-то более глубоком, более прекрасном, чем то, что оно непосредственно изображает. И то что «оно объемлет своим символом, остается для ума необъятным, и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда — устремление к неизреченному, составляющему душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв — музыка». Метафизическая реальность, символически выражающаяся в произведении подлинного искусства, звучит для русского символиста как *музыка*, независимо от вида искусства. Шеллинг, как мы помним, называл эту сущностную компоненту искусства *поэзией*. О чем-то похожем писал в свое время блаженный Августин, размышляя уже непосредственно о музыкальной юбилеи.

Николай Бердяев хорошо сознавал символический смысл искусства как отображения «иного мира»: «Искусство никогда не отражает эмпирической действительности, оно всегда проникает в иной мир, но этот мир доступен искусству лишь в символическом отображении» и т.п. Ряд близких высказываний можно продолжать до бесконечности, опираясь и на Андрея Белого, и на Ивана Ильина, и на Владимира Вейдле, и на многих других и не только русских мыслителей, поэтов, художников совсем недавнего (и очень далекого) прошлого. Все они знали, чувствовали, понимали, что сила и главный смысл подлинного искусства и, шире, эстетического опыта, заключаются в том, что с его помощью, через его посредство постигается иррациональным способом особая надэмпирическая реальность, другими путями практически не постигаемая. Да и сегодня еще многие эстетически чуткие личности хорошо ощущают это.

В эстетической сфере выход в метафизические пространства осуществляется или путем эстетического *созерцания*, или в процессе художественного *выражения*, которое также сопровождается постоянным корректирующим эстетическим созерцанием. Врата к этим процессам в искусстве открывает худо-

жественный символ. Та реальность, которая открывается нам (и не поддается никаким описаниям) в художественном символе при эстетическом созерцании лучших образцов русской иконописи, многих шедевров искусства Возрождения, отдельных полотен Кандинского, Клее, Миро, в готических храмах или при исполнении великих музыкальных произведений, — эта реальность без сомнения может быть обозначена как чисто метафизическая, и она таковой и является по существу. И именно ради достижения (= постижения) ее и возникло «высокое искусство», сложилось историческое пространство эстетического опыта, в процессе которого стирается различие между эстетическим субъектом и объектом и возникает некое эстетически данное «сродство», о котором хорошо писал еще Семен Франк:

«При всем бесконечном многообразии объектов и форм эстетического опыта, “тем” и “стилей” художественного творчества, ему дано открывать нашему взору то измерение или тот слой реальности, о котором уже нельзя сказать, идет ли дело об “объективном” или “субъективном”, а можно лишь сказать, ... что эта реальность сразу *и* объективна, *и* субъективна, или что она *ни* объективна, *ни* субъективна. В опыте “красоты” нам открывается по существу непостижимое *единство* реальности как таковой — за пределами категорий внешнего и внутреннего, объективного и субъективного — другими словами, глубокое, таинственное — “прозаически” необъяснимое, но самоочевидное во всей своей таинственности — *сродство* между интимным миром человеческой душевности и основой того, что предстоит нам как внешний мир предметной реальности».

Возможно, именно это «сродство» внутреннего мира реципиента с метафизической реальностью, непостижимое постижение органического *единства* нашего Я со всем Универсумом и составляет существо эстетического опыта, эстетического созерцания, стремления человека к созиданию художественных ценностей и регулярному общению с ними. Понятно, что побочно в процессе и в результате конкретных творческих и рецептивных актов в этой сфере возникло и возникает огромное множество произведений, событий, состояний, которые не достигают конечной ступени эстетического опыта — эстетического созерцания = откровения метафизической реальности и

единения с ней. Однако следы этой реальности, ее предвестия, намеки на нее, предошущения и слабые отблески ее, россыпи ее блесков имеют место в любом, самом вроде бы незначительном эстетическом акте, в самом, казалось бы, незаметном произведении искусства (но настоящем все-таки, а не в квазипродукте).

В прошлый раз я затрагивал и вопрос так называемой «хтонической метафизической реальности», не будучи уверенным в ее онтологическом бытии. Да это собственно для эстетики и не так существенно. Важно, что любой хтонический, демонический и какой бы то ни было «низовой» опыт в истинном искусстве преобразуется в свою противоположность. В этом великая преобразующая сила искусства. Почти об этом в свое время писал еще Аристотель, отмечая, что изображение безобразных предметов в искусстве может предстать в противоположном качестве прекрасного. Об этом знали и многие другие мыслители, писавшие на протяжении прошедших веков об искусстве или эстетике. Это интуитивно чувствовали и многие мастера искусства, изображая в своих произведениях антиэстетические явления типа нечеловеческих страданий людей, смерти, хтонических феноменов.

Сегодня очевидно, что проблема метафизики эстетического опыта, искусства, художественного мышления была и остается одной из главных проблем эстетики и философии искусства. А в эпоху господства *пост*-культуры, демонстративно отказавшейся от традиционных духовных ценностей и не выработавшей никаких иных, значимость этой проблемы только возрастает, хотя, понятно, любое ее решение не приведет непосредственно к изменению вектора художественно-эстетической эмпирии, но может стать тем зерном, которое, возможно, даст еще удивительные и неожиданные всходы.

На этом я хотел бы закончить это вводное письмо с призывом начать обдумывать все сферу больших и малых проблем современной, я назвал ее как-то постнеклассической, философии искусства.

Ваш В.Б.

Мэтью Барни — посткино или далее?

В.Бычков — Н.Маньковская (08.05.07)

Дорогой Владимир Владимирович,
направляем Вам для информации запись нашей очередной беседы по поводу некоего любопытного просмотра. Если и Вы знаете работы Мэтью Барни, было бы крайне интересно узнать Ваше мнение по этому поводу.

В.Б.: Более столетия назад Фридрих Ницше, как известно, предпринял «опыт переоценки всех ценностей», подвергнув уничижительной критике религиозные, моральные, философские ценности новоевропейской культуры. В стороне от его философского молота осталась только эстетическая сфера, искусство. Ницше уловил одну из существеннейших тенденций наступающей техногенной эры, генерировавшей радикальный пересмотр основ Культуры в целом. XX в. в своем главном авангардно-модернистско-постмодернистском направлении активно продолжил провозглашенный Ницше опыт и, в первую очередь, в сфере, которую сам Ницше не очень стремился переоценивать — в сфере искусства.

К началу нынешнего столетия практически «переоценены», т.е. доведены до логического завершения в своих творческих интенциях, деконструированы или переведены в сферу антиэстетических (с позиции классической эстетики) ценностей практически все главные виды традиционных искусств. Не избежал этой участи и новейший из видов, возникший уже после Ницше, — кинематограф. И провозгласил сегодня, в начале нового века, конец кино как вида в его традиционных формах и переход к «посткино» один из классиков мирового кинематографа, создавший ряд предельно эстетизированных лент, Питер Гринуэй. О его «Чемоданах Тульса Люпера», — ленте, в которой уже заложен на художественно-эстетическом уровне программный вектор дальнейшего движения кино — через освоение всех современных арт-практик (акций, энвайронмента, инсталляций и т.п.) к компьютерно-сетевым арт-практикам, фактически к созданию *виртуальной реальности*, — мы подробно беседовали в Первом Разговоре.

В аналогичном направлении — на деконструкцию кино как вида искусства, — работает и другой известный современный мастер арт-практик, создатель мультимедийных проектов на основе перформансов, фото- и иных инсталляций, скульптуры в ее новейшем понимании, оформляемых в конечном счете в качестве полуабсурдных фильмов с замысловатыми концептуальными сюжетами — *Мэтью Барни*. В феврале-марте в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства демонстрировались его главные фильмы: полный цикл из пяти лент «Cremaster» и «Drawing Restraint 9» («Преодолевая границы 9») — давно нашумевшие в мире арт-кино-проекты. По этим фильмам можно составить достаточно полное представление о направлении движения не только собственно постмодернистского кинематографа, но и о тенденциях развития современного художественно-эстетического сознания в целом.

И хотя со времени просмотра прошло некоторое время, я думаю, нам не составит большого труда вспомнить основное из этих ярких лент и обсудить вызванные ими впечатления. Полагая, что эти кинопроекты дают возможность затронуть ряд наиболее актуальных и дискуссионных проблем современного искусства в целом. Здесь есть над чем задуматься и порассуждать.

Н.М.: Конечно, тем более, что мы еще в марте договорились провести эту беседу, но множество дел и иных обстоятельств не позволяли это сделать. Я готова.

В.Б.: Уже в связи с «Чемоданами Тульса Люпера» у нас заходил разговор о том, что именно на базе кино осуществляется синтезирование многих достижений классического и авангардно-модернистского искусства в принципиально иную плоскость арт-бытия — в компьютерно-сетевые искусства будущего, в арт-проекты на базе виртуальности. Именно о чем-то подобном, хотя и вроде бы совсем с другого конца и в другой стилистике, свидетельствуют, по-моему, и арт-кино-проекты Мэтью Барни. Их показ, без сомнения, стал самым ярким и впечатляющим событием 2-й Московской биеннале современного искусства. Так называемые «фильмы» Барни — это уже конечно не кино в его традиционном понимании как самоценного и самодостаточного вида искусства. Скорее перед нами суперграндиозные, кинофицированные, многочасовые, пре-

дельно усложненные и перегруженные во всех отношениях перформансы. Очевидный и почти осознанный продукт *пост*-культуры, *посткино* во всех смыслах префикса *пост*-.

Барни предпринимает попытку своеобразного, может быть еще постмодернистского, синтеза множества находок всех авангардно-модернистско-постмодернистских направлений в самых разных видах искусства XX в. на базе и с помощью кино. При этом он в отличие от Гринуэя практически игнорирует компьютерные технологии, и ему, на мой взгляд, часто не хватает элементарного эстетического вкуса. У него все вещно, предметно, телесно. Весь реквизит — муляжный, даже не киношный, а часто театральный, как бы из запасников и кладовок старых театров, но слегка подновленный в сюрной стилистике, в духе позднего Дали что ли. Если фильм Гринуэя во многом ориентирован на будущее, то вектор проектов Барни повернут в прошлое. Это ностальгия по всему XX в. и более древним временам. И это, конечно, отнюдь не современная мифология, на которую, кажется, претендует автор и которую пытаются усмотреть у него современные писцы от артноменклатуры, но во многом — обычный нафталин (хотя сам Барни предпочитает копошиться и купаться в вазелине) и кич. Правда, кич интересный, иногда завораживающий, увлекающий, талантливый (может ли кич быть талантливым, вообще-то? А автор проекта несомненно талантлив и с большой выдумкой и развитой фантазией). Более того, нередко отдельные фрагменты (особенно во 2-й части «Кремастера») поднимаются до хорошего эстетизма (полеты камеры над прекрасными горными, водными пейзажами и т.п.). В проектах много отдельных высоко эстетических кадров, которые, увы, почти постоянно перемежаются с элементами, сценами, формами, объектами пошлыми, кичевыми, безвкусными с позиции классической эстетики. А в целом — оба проекта Барни, которые теперь удалось посмотреть в Москве, яркое, уникальное и, конечно, значительное и явно переходное явление в арт-жизни мирового художественного производства. И это, несомненно, — достойный объект для изучения современными эстетиками. Здесь есть о чем подумать.

Н.М.: В киноинсталляциях Барни, которые сам он называет «повествовательными скульптурами», искусно обыгрываются ставшие уже классическими для XX в. темы: интериорное —

экстериорное, природа — техника, материальное — нематериальное, человек — животное, мужское — женское, хозяин — гость, Восток — Запад. Чего стоит хотя бы Крайслер-билдинг — снаружи это классический нью-йоркский небоскреб, скрывающий в своих недрах масонский «Дом Соломона». Или японское китобойное судно — внешне техногенное, суперсовременное, но таящее внутри совсем другой мир — традиционное японское общество. И хотя последнее во многом пародируется (пародии на чайную церемонию, национальные костюмы, причёски, макияж и т.п.), центральная мысль ясна — «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись». Так что в каком-то смысле фильм вполне антиглобалистский.

У Барни вообще немало пародий в духе иронической постмодернистской игры. В его фильмах-проектах множество кинематографических цитат: остранинно-укрупненно обыгрываются ключевые сцены из «Титаника», наиболее известных фильмов ужаса, вестернов, гангстерских, эротических и порнофильмов, фильмов-опер, не говоря уже о road-movies с их невероятными приключениями, в том числе и на автозаправках (как у Йоса Стеллинга). Так что полижанровость им обеспечена. Сам Барни считает эти жанры «телами-хозяевами», в которые система «Кремастер» может внедриться, как вирус.

В том же пародийном ключе обыгрывается и кич. Те моменты, которые показались Вам банальными и даже пошловатыми, свидетельствуют, по-моему, не о режиссерских ошибках вкуса, но об осознанной постмодернистской стратегии: креативная игра с кичем, осознанное инкрустирование его элементов в художественную ткань как бы очищают кич от «кичевости», превращают его в одну из ироничных фигур постмодернистского стиля. Ведь одна из тенденций постмодернизма — диффузия высокой и массовой культуры. Если авангард порывал с традицией, апеллируя непосредственно к жизни, то постмодернизм воспринимает самую жизнь как текст, игру знаков и цитат, требующую деконструкции. Поэтому постмодернизм не нуждается в авангардистском профанировании классической культуры и ее последующей ревалоризации, перекодировании. Массовая культура ныне изначально воспринимается как профанная, кичевая, тривиальная, ненормативная, невыразитель-

ная, некрасивая, плоская. Однако априорно ироническое отношение к ней позволяет эстетизировать ее как оригинальную, альтернативную, «другую» по отношению к классической культуре. Эстетизированный неценный «мусор культуры» мыслится как инновационный благодаря своей инакости. В этом отношении весьма знаменательной показалась мне в «Кремастере» сцена с больной (почти кичевой) раковиной — как известно, только в ней и растет жемчужина.

Особенно пышно цветет эстетизированный кич в первой, гламурно-целлулоидной серии. Кстати, ее на много лет запоздавшая демонстрация в России сыграла, по-моему, плохую шутку с Ренатой Литвиновой — теперь не остается сомнений в том, с кого один к одному скопирован ее манекеноподобный имидж манерной платиновой блондинки. А танцы девушек-виноградинок, показанные с высоты птичьего полета (вернее, с высоты полета дирижабля), да и сами парные сцены на дирижаблях заставляют вспомнить об атлетизме фильмов Лени Рифеншталь и гринуэвской «любви к геометрии».

В.Б.: Все так, но эстетизированный кич — это все-таки кич, от этого никуда не денешься. Кич и эклектика как существенные парадигмы *пост*-культуры. Кажется, Барни сознательно идет на смешение всех, вся и всего, что он знает, о чем слышал, что где-то подсмотрел и т.п. Эклектика цветет у него развесистыми цветами большого формата. Это, конечно, чисто постмодернистский ход. Барни стремится создать некое эпическое полотно с открыванием и закрыванием различных пространственно-временных, исторических, да и мифологических пластов, которые на равных соседствуют и переплетаются с биолого-физиологическими пространствами человеческой жизнедеятельности. Биология, физиология, психология уравниваются и перемешиваются с социальной жизнью, мифологическими, религиозными, обрядовыми ритуалами и их фрагментами, пропущенными через бредовое вазелиновое пространство авторской фантазии. Биологизм господствует во всем. У Барни ощущается какая-то инфантильная тоска по вивисекции, вычитанной из фантастических книжек, наложенная на более глубинную тоску по древним архетипам сознания. Однако вывести их в художественной форме ему явно не удастся.

Везде приходится привлекать уже заэкранную опору на *ratio*, головные концепты и т.п. Господствует какой-то дурной герметизм, который в принципе чужд настоящему искусству, но активно внедряется в *пост*-культуре со времен концептуализма. Фактически без томов описаний того, что хотел изобразить автор, кто есть кто из его персонажей и чего они собственно хотят, визуальный ряд проектов Барни просто остается за гранью понимания (а автор явно рассчитывает на него), в лучшем случае он может быть воспринят как абсурдно-абстрактное действо, т.е. как обычный перформанс. Вся головная символика, начиная с того же названия проекта «Кремастер» (никому кроме медиков не известная мышца, управляющая сжатием мошонки), не читается на экране. С ней можно ознакомиться только по текстовому приложению к фильмам. Это уже давно ушедший в историю концептуализм в его биологизированном виде и совершенно точно не жанр кино.

Интересно, что биологизм и какая-то архаическая правительственность переплетены в фильме с ретротехнологизмом середины XX в. А объединяют их композиционно в нечто относительно целостное симулякры ритуальных и обрядовых действий (*à la* масонские посвящения и испытания, японская чайная церемония, казнь на свирепом быке и т.п.), но так же и симуляции мифологем сооружения Вавилонской башни (или дворца Соломона), восстания из мертвых (выползания из-под земли) в женском облике души казненного убийцы Гэри Гилмора (хтонический мотив какого-то эзотерического учения) и уничтожения ее продуктами технического прогресса (спрессовывания в аккумуляцию внутри автомобиля с помощью четырех других автомобилей в чреве Крайслер-билдинга и вбивания этой аккумуляции в обеззубленный рот испытуемого масонами Ученика), парадоксальным оперным спектаклем, идущим на двух уровнях — в пустом зале Венгерской оперы и в эзотерическом пространстве (плане) под ним — в банях Гиллерта, где сам Барни в образе некоего кичево обряженного Великана королевы на козьих ножках (некоего будто-сатира) пытается с помощью голубей и каких-то мифологических дев выявить свою половую принадлежность.

Показательно, что при постоянном вроде бы внимании Барни к околофаллической сфере в его проекте напрочь отсутствует какой-либо эротизм. Полностью! Все герои Барни — бесполое, как собственно и его псевдомифологемы. У Ученика архитектора (Барни, «Кремастер 3») вместо пениса вентиль от водопроводного крана. Половая функция отсутствует. А соответственно и всякий интерес к эротической сфере. Оба проекта («Кремастер» и «Преодолевая границы 9») абсолютно холодные во всех отношениях при вроде бы пристальном интересе к биологии воспроизведения, даже к любви, точнее — к ее симуляции, ритуализации. Вероятно, это тоже один из хорошо продуманных абсурдных ходов автора. Вообще проекты Барни при всей своей внешней пышности и предельной загроможденности реквизитом, украшательскими бирюльками и всяческими якобы символическими рюшами, абсолютно лишены глубинного творческого эроса. Как-то анемичны. При этом они предельно абсурдны, что казалось бы должно будить в реципиенте бурю чувств и эмоций. Однако это не спонтанный интуитивный абсурд потока сознания или психического автоматизма сюрреалистов, а рационально придуманный, хорошо просчитанный и выверенный абсурд как прием, который должен действовать на подсознание реципиента. Однако не действует. Его воспринимаешь сугубо рационально, вяло размышляя, а что же этим хотел обозначить автор. Ибо он именно *обозначает*, а не *выражает* что-либо. Здесь везде рациональная семиотика, а не художественная экспрессия.

Н.М.: Возможно, холодный, даже ледяной эротизм фильмов Барни связан с гипертрофией садо-мазохистского начала. Любовь у него — что-то вроде взаимного каннибализма, обоюдного хакакири. Подводная сцена с любовниками-трансформерами, кромсающими друг друга ножами и постепенно превращающимися в китов — метафора всеобщей энтропии, распространяющейся, в том числе, и на эмоциональную сферу. Бьорк — культовая певица, актриса, муза и жена Барни — предстает здесь своего рода реди-мейдом, идиолом, вещью, артефактом, а не женщиной из плоти и крови. Нарциссические герои, сыгранные самим Барни и Бьорк, да и многие другие персонажи кинопроекта, чем-то напоминают делёзовское «тело без органов» — отчужденное, застывшее, как вазелин или китовый жир.

Вообще, как мне кажется, у Барни вещи, а не персонажи, источник как эстетического наслаждения, так и кинематографического «хоррора» (вспомним хотя бы битву автомобилей в крайслеровском небоскребе). Его фильмы, действительно, скульптурны, объемны, фактурны, переполнены объектами, инсталляциями, фотографиями. Реквизит, костюмы, старинная и современная мода играют здесь огромную, порой гипертрофированную роль. Не случайны многочисленные отсылки к поп-арту (почетное место в фильме занимает «Козел» Раушенберга) и сюрреализму (не обошлось и без далиански-бунюэлевского глаза, разрезанного бритвой), приемам шоковой эстетики и абсурдизма (сильное впечатление производит сцена в зубоврачебном кабинете из «Кремастера 3», отсылающая к масонскому ритуалу инициации и одновременно к фрейдовскому комплексу кастрации, когда по приказу Архитектора Ученику удаляют зубы с целью их замены, но он переваривает и весьма физиологично исторгает свои выбитые зубы, срастающиеся в фарфоровую палочку, которую сам Барни назвал «присвоением и идеализацией отцовского фаллоса»). Однако при всем внешнем эклектизме творчество Барни представляется мне плодом именно американской культуры с ее приверженностью идеям прагматизма и инструментализма. Вспоминаются взгляды Джона Дьюи на искусство как одну из форм эстетического опыта, отличающуюся от бытового поведения в той же мере, в какой различаются вершина горы и ее подошва, состоящие из одной и той же земли. К Дьюи, видимо, восходит и увлечение Барни тем, что можно было бы назвать «эстетикой труда» — подробные показы работы китобоя, слесаря, корабельного кока, парикмахера и т.п.

В.Б.: Да, Вы правы, в проектах-перформансах Барни масса вещей, предметов, иногда эстетически очень привлекательных, объектов, инсталляций, микроперформансов и акций, которые несут особую знаково-символическую нагрузку. Однако их семантика чаще всего не читается из самого визуального действия. Ее необходимо заранее *знать*, как это принято в эстетике постмодернистского арт-опыта, ибо символы здесь не художественные, которые сами доходят до сознания эстетически чуткого реципиента, но забытые мифологические, масонские, эзотерические, фрейдистские, постструктуралистские и собственно авторские. Не

случайно поэтому, как и любое значительное произведение *пост*-культуры, проекты Барни сопровождаются и его собственными комментариями, и огромной экзегетической литературой. Здесь абсолютный рай для современных арт-герменевтов. Толкуй, как угодно, лишь бы было умно и художественно, и попадешь в цель. Меня, например, подмывает написать хорошенькую ироническую *пост*-адекватацию на творчество Барни. Жаль, что свой «Апокалипсис» я уже закончил и запечатал. Больше ничего туда не дополнить, а куда еще дать адекватацию-то? Придется оставить эту затею и ограничиться нашим диалогом.

Н.М.: А мне кажется, такая *пост*-адекватация очень бы его украсила. Что же касается символов и их интерпретаций, то здесь, действительно, открываются неисчерпаемые возможности. Это относится, прежде всего, к эмблеме самого Барни, фигурирующей во всех фильмах в качестве центрального визуального инварианта, — эмблеме овального (футбольного?) поля, перечеркнутого разграничительной линией — она трансформируется то в скрипку, самопроизвольно играющую на себе смычком из человеческих тел, то в амбру кита — морской фаллос, поднимаемый подъемным краном — «кремашером»...

В.Б.: Перегруженность проектов Барни специально изготовленными, причудливыми, часто кичевыми, нередко и весьма выразительными артефактами и объектами позволяет ему распространять пространство своих проектов и за пределы зафильмованных перформансов. Из них устраиваются современные выставки, особенно в музеях Гуггенхайма. В частности, и на это лето запланирована выставка объектов и инсталляций Барни совместно с подобными артефактами Йозефа Бойса в музее Пегги Гуггенхайм в Венеции, приуроченная к очередной биеннале современного искусства. И это не случайно. Барни во многом следует за Бойсом. И в перформансах, и в инсталляциях, и даже в любви к массам вазелина, которая возникла явно не без пристрастия Бойса к жиру и его производным. Боюсь, однако, что Бойсу вряд ли пришлась бы по вкусу любовь его последователя к кичевым, псевдобарочным и рококошным выкрутасам. А вот работе с вазелиновой двадцатитонной «скульптурой» на японском китобое он явно позавидовал бы. Такой размах ему и не снился.

С Бойсом, как и с некоторыми другими крупными арт-деятелями современного искусства, Барни объединяет и стремление представить свой проект или его части в качестве новейшего сакрального или хотя бы сакрализованного действия. Отсюда его игра с древними мифологемами, ритуальной, обрядовой, как бы священной символикой многих элементов, с многоликостью персонажей, их подменой, замедленность и абсурдность многих эпизодов, действий и т.п. Барни стремится показать, что он не просто режиссер, но своего рода мистагог (поэтому сам и исполняет все главные роли) некоего таинства, которое уже выше и значительнее собственно искусства в новоевропейском смысле слова, но тяготеет, может быть, к той мистерии, о которой когда-то размышлял Вяч. Иванов. Все эти манипуляции с вазелином, возведенным в ранг некоего магического вещества, из которого и что-то создают, им и обмазываются, в нем происходят и какие-то превращения живых организмов, сквозь причудливые проходы в нем пробираются к чему-то более высокому и т.п. У Бойса жир символизировал витальность природного материала; у Барни вазелин — некое магическое вещество органических трансформаций.

Н.М.: Барни, действительно, стремится творить, «Преодолевать границы». В этом пятнадцатисерийном проекте, как и в «Кремастере» (так и хочется поиграть с самим названием — «Креативный мастер»?), из под игровой оболочки просвечивают глубинные экзистенциальные смыслы. Тут и сизифов труд, и всемирный потоп (разумеется, сниженный — пивной). Киномир Барни при всей своей барочной, маньеристской избыточности, алхимической таинственности на сущностном уровне ассоциируется с кафкианской пустотой и безлюдьем, с одной стороны, немотой немного кино — с другой (вербальный ряд зачастую заменяется искусным музыкально-шумовым саундтреком). Взгляд автора — беспристрастное всевидящее око, холодный взгляд сверху. Не случайно наибольшее впечатление, Вы правы, производят сцены стремительных пролетов над великолепными природными ландшафтами, вызывающие своим рафинированным эстетизмом вполне классические катартические переживания, чувства прекрасного и возвышенного. Кинопроект Барни — разомкнутая структура без начала и конца, кусающая собственный хвост, бесконечно петляющая во времени и пространстве.

В.Б.: В целом проекты Мэтью Барни не так уж много дают эстетическому сознанию современного реципиента, хотя в них разбросано немало и эстетически качественных сцен, элементов, кадров, заходов. По крупному же счету это все-таки предельно эклектичное собрание аудиовизуальных шарад, требующее предварительного изучения сценария и концепции автора. Они не рассчитаны на чисто эстетическое восприятие как обычные произведения искусства, в том числе и искусства кино. Однако они крайне интересны своей тенденцией. Барни, как собственно и Гринуэй, уже тесно в рамках любого современного искусства. В том числе и самого продвинутого вроде обычных перформансов на театральной сцене. Он жаждет чего-то большего, значительно большего, чем предоставляют выразительные средства всех на сегодня известных искусств и арт-практик. И дает некий грандиозный вариант посткино, пока не соизнавая (Гринуэй это уже осознал), где собственно можно было бы развернуться с большей результативностью. Именно — в виртуальной реальности сетевых пространств. Однако там пока есть существенные препятствия. И сама компьютерная техника, кажется, еще не вполне готова к реализации подобных проектов, и менталитет и психология современных арт-истов еще не сформировались полностью для подобного творчества. О последнем свидетельствуют хотя бы робкие пока шаги собственно дигитальных арт-net-деятели. В сети еще не удастся создать что-то, хотя бы каким-то боком соответствующее уровню нормального эстетического опыта. Виртуальная реальность ждет своих творцов и уже активно намекает им на манящие перспективы.

От кризиса Культуры к метафизике искусства

В.Бычков (28.06.07)

Дорогие друзья, после длительного перерыва мне захотелось, чтобы мы снова опустились в наши виртуальные кресла, возлегли на наши диваны (лучше нормальные) и предались неспешным размышлениям на темы, нас волнующие и нам приятные. Вы знаете, что Первый, большой и, по-моему, интерес-

ный разговор Триалога уже в издательстве и должен к зиме увидеть свет. Кроме того, хочу поделиться и другой радостью. Одно серьезное издательство заинтересовалось моим «Апокалипсисом» и собирается его публиковать. Есть все основания надеяться, что это событие состоится в обозримом будущем. Сие важно не только для меня как автора, но и для нашего Триалога. Возможно, тогда меня меньше будут волновать проблемы кризиса Культуры и Человека, ибо они там выражены с предельной ясностью и в более гибких формах, чем это позволяет регулярный прозаический текст беседы. И я перестану, наконец, пугать вас, дорогие собеседники, апокалиптическими призраками и приставать к вам с неприятными вопросами. Беседа потечет плавно, академично, без таскания друг друга за космы и бороды.

Между тем еще одну страшилку для начала нового Разговора все-таки подпущу. Забавный диалог произошел у меня вчера с одним коллегой в библиотеке. Я размышлял за своим столом над идеей обложки для Апокалипсиса, что-то накидывая на листе бумаги. Теперь только Апокалипсис (уже как текст книги) и сидит в голове. Мне пришла идея на заднюю сторону обложки наряду с некоторыми визуальными образами вытиснить и эпиграф к третьей части, который выглядит так:

Qui sedes ad dexteram Patris,

miserere nobis!

НТП, капитал,

демократизация

убивают Культуру

и Человека

Коллега склонился ко мне о чем-то спросить и увидел его.

— Неужели ты действительно так думаешь?

— И думаю, и писал об этом немало.

— Но научно-технический прогресс способствует раскрепощению человека, облегчает ему жизнь, увеличивает досуг, который он может посвятить культуре, духовной жизни, самосовершенствованию. Кажется, наоборот, он должен способствовать расцвету культуры.

— И ты наблюдаешь сегодня этот расцвет?

— Ну, пока вроде не очень заметно, но в перспективе все должно свершиться наилучшим образом. Или не так?

— Не так! НТП убивает главное в человеке — ощущение метафизических оснований Культуры, глубинную тягу к Духу, к духовному, к единению с Универсумом. А именно на этом и строилась Культура с древнейших времен и почти до середины XX в. И не только собственно Культура, но и ее главная составная часть и творец — Человек как существо духовное. 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. Нечто еще не встречавшееся в истории человечества. Продукты техногенной эры и пауков, живущих в электронной паутине — интернете (www).

— Ну, ты уж слишком круто затянул гайки на человеке. Речь-то ведь, по существу, идет у тебя о том, что человек отказался от религиозных заблуждений и осознал себя единственным творцом культуры, созидателем своей жизни. Сбросил гнет и иллюзии церковников, утратив, конечно, при этом и возможность спрятаться от реальной жизни под метафизической мантией. Она оказалась иллюзией. Неужели это так трагично для человека и культуры? Хорошие книги и шедевры живописи в истории культуры писали не только верующие фанатики. Да и то, что ты называешь Культурой, никуда не исчезает — сохраняется в музеях, библиотеках, исполняется в концертах и т.п. И при чем здесь капитал? Чем больше денег, тем лучше для человека и культуры. Больше возможностей для удовлетворения и духовных, наряду с иными, потребностей. А демократизация? Что в ней-то угрожающего культуре и человеку? По-моему, и христианство стоит за демократию и равенство всех перед Богом.

— На все эти вопросы трудно ответить кратко. Раз уж ты подсмотрел, что у меня здесь на столе варится — размышления над обложкой для новой книги, которая как раз и посвящена всем этим проблемам и, естественно, не дает однозначного ответа, но ставит подобные вопросы и пытается навести на какие-то далеко не всегда традиционные или обычные мысли. Если же кратко и упрощенно, то, конечно, религия и искусство всегда, с древнейших времен были главными столпами Культуры. И когда не без активных усилий НТП рухнул один из столпов, рухнуло и все сооружение, подломив и схоронив под своими руинами и второй. Соответственно, исчез под этими руи-

нами и Человек как существо духовное. Понятно, что дело не только в кризисе и умирании религии. И я, естественно, не свожу духовность только к религиозной, но на ней, тем не менее, выросли и от нее отпочковались в свое время и другие виды, в том числе и духовность эстетическая, духовность эстетического опыта. Что же касается Культуры в музеях, библиотеках и других хранилищах, то ведь Культура не состоит только из произведений и артефактов. Она включает в себя в качестве важнейшего компонента, ее души самого человека — действующего в ней, живущего ею, одухотворяющего ее субъекта. А если он так меняется (его менталитет, психика, характер восприятия и другие психо-интеллектуальные характеристики), что у него исчезает потребность в Культуре, ощущение ее жизненной необходимости для него, то она действительно превращается только в музейный предмет, в *памятник* Культуре и искусству. В наш обиход уже вошло понятие «памятник» искусства или культуры (а скорее уже — искусству и культуре), т.е. нечто, посвящаемое умершему. Многие так и ходят сегодня в музеи — посмотреть на красивые памятники Искусству.

С исчезновением духовных потребностей у человека и капитал направляется, как правило, только на чувственные, скорее даже плотские потребности, еще более усугубляя бездуховность человека и распаляя его чувственные вожделения. А они уместны только в гармонии с духовными потребностями. Без последних низвергают человека на уровень животного, хотя и цивилизованного, техногенно вооруженного до и выше, но все-таки — животного. Ну, а о демократизации что же и говорить — здесь все ясно. Демос никогда не отличался особыми духовными интенциями. Еще Рим хорошо знал, чем его кормить: хлебом и зрелищами. НТП и капитал дают все это в изобилии, и демос процветает, удовлетворяясь изобилием харчей (в развитых странах, естественно, ибо в этом ареале Культура достигла когда-то своего апогея и в нем умирает), техногенных игрушек и техногенных же зрелищ, сегодня ярко антигуманной по большей части направленности, ориентированной на возбуждение почти животных инстинктов. И если власть у этого демоса, то ясно, что все средства и усилия такой власти направлены отнюдь не на поддержание и сохране-

ние какой-то иллюзорной, как ты полагаешь, духовности, элитарной Культуры и ее редких уже адептов и творцов. Демократизация способствует расцвету только и исключительно маскульта, как правило, очень низкого пошиба, что проявляется сегодня в России особенно отчетливо.

Слегка ошалевший от подобной элоквенции коллега вернулся к своему столу, забыв, видимо, зачем он ко мне подходил, а у меня опять заворошились какие-то апокалиптические идеи. Однако кончим о них!

...

А собирался я начать этот Разговор с продолжения прошлого, когда мы с Вл. Вл. и Олегом так глубокомысленно поразмышляли о метафизических основах искусства и эстетического опыта. Об этом разговоре я вспомнил в мае — начале июня, когда немного прокатился по Италии, чтобы отдохнуть от зимнего напряжения, погрузившись в созерцание настоящего высокого искусства и прекрасных итальянских пейзажей начала средиземноморского лета. Особенно остро идеи о метафизике искусства и Культуры всколыхнулись в Падуе, куда поехал посмотреть Джотто, а случайно натолкнулся еще и на прекрасную ретроспективу Джорджо Де Кирико. И Джотто, и Кирико дают нам образцы высокого метафизического искусства, но какого разного, во всем различного. А затем эти мысли преследовали меня постоянно. И в Торчелло, и в Сан Марко, и в Монреале, и в Чезалле, и в других местах. Все эти (как и многие другие) произведения классического искусства возводят нас в иные миры. Однако какими разными художественными средствами. И удастся ли нам вербализовать хоть до какого-то уровня характер этих средств, их специфику?

Около ста лет назад Де Кирико хорошо ощутил метафизический дух многих произведений ренессансного искусства, выявил пластические элементы, с особой силой выражающие его, и на их основе сознательно построил свою *pittura metafisica*. Еще в 95-ом г., первый раз посетив Италию, я заметил у ряда старых мастеров этот метафизический дух и тогда же написал об этом. Сейчас он ощущается с еще большей силой. Правда, у классиков Ренессанса он, как правило, приглушен собственно

сюжетной композицией, занимающей главный план картины или росписи. Кирико же убрал практически всю «литературу» из своих картин, предельно усилив метафизических дух пространства, особенно архитектурного, которое и в реальности-то без человеческой массы часто очень активно являет свой метафизический характер. Кирико сделал ставку именно на этот аспект архитектуры, усилив его резко выраженными тенями, одинокой статичной фигурой, часто скульптурой или фантастическим манекеном. Понятно, что речь идет о достаточно небольшой группе его полотен. Большая же часть его картин лишена, увы, метафизического духа или за счет неуклюжей игры с иллюзионизмом, или из-за перегруженности композиций ненужными элементами, или просто из-за отсутствия вдохновения в момент писания. Много чисто головных работ. Однако десятка два есть у него действительно почти шедевров — настоящих метафизических картин-окон, за которыми ощущаются бескрайние духовные миры и иные пространства.

Не так все просто с классическим искусством. Здесь же в Падуе, рядом с выставкой Кирико в Капелле дельи Скровеньи росписи Джотто. Гениальный ансамбль. Я вижу его в оригинале второй раз и прихожу в не меньшее вдохновенно-возвышенное состояние, чем в 95-м г. И даже в большее, ибо тогда здесь что-то реставрировали. Сейчас все открыто в лучшем для созерцания виде, хотя и ограничено по времени — сеансы по 15 минут из-за организации особого климатического режима и большого наплыва «демократического» зрителя (которому необходимо отметить и в этом памятнике; правда, 15 минут для многих слишком большой срок. Они уже через 5 минут начинают поглядывать на двери: когда будут выпускать на свободу). Пришлось пройти три сеанса. Однако это — детали. Подготовленного зрителя метафизический дух этих росписей пронизывает почти сразу и погружает в некое полузабытие. Целиком и полностью входишь в мир Джотто и даже куда-то далеко **за** него, забыв, где ты и что ты. Однако чем же он выражается здесь? Какими средствами?

Вот, в соборе в Торчелло сразу ясно и четко: огромная вертикаль Богоматери с Младенцем парит в конхе апсиды на золотом фоне, в ирреальном пространстве, где сияние реального

света сконцентрировано вокруг ее фигуры (так выложены кубики золотой смальты), над строем маленьких фигур апостолов, имеющих бытие совсем в ином мире, а ниже — мы, грешное человечество, предстоящее Деве-Матери. Образ организован настолько очевидно медитативно, что через несколько минут созерцания погружаешься в какой-то иной мир блаженного бытия, забыв обо всем, в том числе и о самом созерцаемом изображении. А что же с Джотто? Там нет ни такой ясно читаемой медитативной визуальной формулы (кстати, она характерна для апсид многих византийских храмов — например, для сицилийских соборов; особенно собора в Чефалу, поразившего меня своей духовной мощью и на этот раз), ни явного метафизического пространства Кирико. Что же там?

С подобным вопросом я входил и на третий сеанс просмотра Капеллы дельи Скровеньи, и в храм св. Франциска в Ассизи. У Джотто на первом плане вроде бы развернутая библейская и житийная сюжетика, «книга для неграмотных», — как формулировал в свое время Василий Великий. Книга для религиозно неграмотных — сегодня. Однако не этот, конечно, подробно проработанный Джотто уровень поражает нас сегодня и возводит к метафизической реальности. Что же тогда? Ну, естественно, чисто художественное решение и всех циклов росписей, и каждой конкретной сцены, которые написаны как отдельные самодостаточные картины. Прежде всего, это трансцендентирующий, непередаваемый по красоте, благородный колорит росписей. Вся эта совокупность синих, голубых, зеленых, сиреневых, розовых, серебристо-серых, охристых цветов всех оттенков создает такую удивительно возвышающую дух и душу гармонию, цветосветовую симфонию, которая и возносит нас в горние миры. А далее, конечно, форма: какие-то совершенно ирреальные пейзажи с удивительными горками, деревьями, травами; фантастическая в самом высоком смысле, утонченно проработанная в цвете и формах, изысканная архитектура (вспомним изображение города в сцене «Изгнания бесов св. Франциском из Ареццо» в Ассизи), предметы интерьеров; пластично обобщенные фигуры людей, особенно монахов в изысканных по цвету облачениях; удивительной красоты и завершенности композиции (например, «Воскрешение

Лазаря» в Падуе). Все это в совокупности и способствует возникновению того мощного художественного потока, который и уносит нас в метафизические пространства (уровни, планы), к метафизической реальности, что я и называю в своей «Эстетике», как вы помните, *художественным символом*.

Именно искусство, в котором художнику удалось достичь уровня художественного символизма, и открывает душам, восприимчивым к духовному (равно эстетическому в нашем случае) опыту врата к метафизической реальности. Не так ли, дорогие друзья?

Понятно, лето не самая лучшая пора для подобных разговоров: жарко и тянет на пляж или в лес... Однако было бы неплохо возобновить наши беседы, ибо и досуга все-таки летом больше.

Обнимающий вас В.Б.

Блиц-переписка

В.Иванов (Мюнхен, 05.07.07)

Дорогой Виктор Васильевич,
в какие-то незапамятные времена начал писать Вам о Дэне Флэвине. Письмо осталось незаконченным. Хотелось бы к нему, однако, вернуться: выставка открыла доступ в новое (для меня) измерение. Теперь, правда, оно опять закрылось: точнее, — приобрело воспоминательный характер. С удивлением хожу по залам, заполненным совсем другими произведениями. Есть несколько новых выставок, но ничего заслуживающего упоминания в них не нахожу. Разве что небольшое открытие: Otto Freundlich. Не знаю, говорит ли Вам что-либо это имя? Такие мало известные и полузабытые мастера существенно обогащают ландшафт искусства прошедшего века. Бредешь по саду: вроде бы все знакомо — дорожки, клумбы, кусты и деревья и вдруг наталкиваешься на неведомый тебе доселе гриб или цветок. В пинакотеке отвели Фройндлиху теперь (временно) три небольших зала. Представлены картины последнего периода его творчества, падающего на конец 30-х гг. Первое ощущение —

удовольствие от сочетания красок. Второе связано с переживанием смысловой насыщенности этих сочетаний. Композиции носят геометризированно-абстрактный характер (мне внутренне чуждый, но в данном случае, по меньшей мере, не раздражающий). Потом стало ясно, почему это так. Оказывается, Фройндлих завел себе мастерскую в северной башне Шартрского собора и проводил дни в созерцании готических витражей (такая роскошь была еще возможна в начале XX в.; хотел бы я тоже пожить в шартрской башне; словом, были еще баснословные времена). Очевидно, витражный опыт сообщил его картинам редкую в современном искусстве благостность и духовность. Сам мастер считал, что в живописи дух становится материей, а в скульптуре материя — духом. На картине краски (по его представлению) могут образовывать род свободного содружества (любопытная идея, которую Фройндлих связывал с проектом социального обновления). В то же время в его живописи нет доморощенного утопизма и псевдосимволической слащавости. Он остался вполне «солидным» авангардистом, что подтверждается его добрыми отношениями с Пикассо, Браком и Дереном. Судьба художника сложилась трагично. В гитлеровское время он «удостоился» чести быть представленным на печально знаменитой выставке «Entartete Kunst» (1937). Более того: фотография его скульптуры «Новый человек» «украсила» обложку каталога. Сам Фройндлих спасался во Франции, но в 1943 г. был арестован (он был не только авангардистом, но и евреем) и отправлен в концентрационный лагерь Майданек, где его убили в первый же день по прибытии.

В Мюнхене есть еще одна интересная выставка: Сергей Поляков, но пока нет времени ее посетить. Как Вы понимаете, «говорю мимо» Вашего письма, хотя, конечно, хотелось бы порассуждать о Джотто. Посещение Падуи радикально изменило мое представление о нем, и созерцание фресок вызвало нечто подобное радостному экстазу. Падуя, вообще, город особенный. В нем есть и мистическое измерение...

Однако если серьезно писать о Джотто и Падуе, нужен ничем не обремененный досуг (как у египетских жрецов, согласно Аристотелю). Поэтому я рассудил так: если начну писать о Джотто, письмо поспеет к Рождеству или вовсе останется неза-

конченным. Остановился на другой возможности: дать знак жизни и готовности вести наш кресельный разговор без многомесячных пауз.

Любящий Вас во Серапионе брат В.

В.Бычков (10.07.07)

Владимир Владимирович, спасибо. Интересно. Для меня новое имя. Однако маловато. Жду и более фундаментальное нечто по метафизике или любой иной проблеме. Довезла ли до Вас Маша наш сборник?

Обнимаю Ваш В.Б.

В.Иванов (Мюнхен, 15.07.07)

Дорогой Виктор Васильевич,
согласен, что «маловато» написал, но в моих нынешних условиях сей минимум является максимумом. Скоро, однако, конец семестра, и я намерен — по Вашим стопам — отправиться в любимую Италию. По моим расчетам смогу нацарапать Вам что-нибудь на метафизическую тему только в сентябре. Хотелось бы продолжить рассуждения о «трубках» Дэна Флэвина, но получается что-то более похожее на статью, чем на дружеское письмо. Тем не менее...

Масло в огонь подливает и чтение Вашей «Эстетики» (краткий курс). Нахожу в ней много ценнейших мыслей. Поражает систематичность Вашего продумывания и прояснения основных эстетических категорий. Намечен путь превращения эстетики в своего рода йогу... или я ошибаюсь?

С упованием на продолжение Триалога (правда, давно не слышно голоса Н.Б.)

Искренне Ваш В.И.

В.Бычков (17.07.07)

Дорогой Владимир Владимирович,
рад хотя бы такому пропедевтическому (перед Grand September Briefwechsel) обмену дружескими весточками. Конечно, лето не совсем удачное время для серьезной переписки. Я то-

же предельно загружен в связи с некоторым движением по части издания Апокалипсиса. Что-то намечается. Много и иных мелких дел. Полагаю, между тем, что и тексты, близкие к статьям, вполне иногда уместны в нашем Триалоге. Тем более, что и в Первом разговоре они встречаются. Так что такая форма о Дэне Флэвине будет даже желательна. Кстати, если этот текст готов и объем его не более 20 страниц, то я мог бы его пустить в качестве статьи в очередной наш сборник «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда», который мы сдаем в издательство в конце августа. Если он есть или можете дописать его до середины августа, то пришлите, пожалуйста. Буду рад.

Приятны Ваши добрые слова относительно моей «Эстетики». Было бы неплохо, если бы Вы выразили что-то письменно по конкретным проблемам для следующий наших бесед в Триалоге. В Первом разговоре я пытался всех «разогреть» на эту тему, но Вы как-то не откликались. Между тем, эстетика для меня, да и для Н.Б. — все-таки главная тема размышлений. Относительно йоги — не очень понимаю Ваш вопрос. Если Вы имеет в виду, что эстетический опыт в моей «Эстетике» предстает как некий Путь, ведущий реципиента в какие-то иные духовные миры, уровни и т.п., то это действительно так. И в этом смысле эстетический опыт, будь то медитации на природе или созерцание произведения искусства, близок ко многим иным духовным практикам. В том числе к мистическому опыту христианства и клитургическому опыту православной Церкви. Относительно йоги ничего конкретного сказать не могу. Сам этой практикой никогда не увлекался, и куда она ведет (на уровне Раджи-йоги, скажем) не могу знать, хотя и читал кое-что в юности, как и все мы тогда, на эту тему. Однако здесь есть предмет для разговора, и я рад его продолжить.

Н.Б. молчит по той же причине, что и Вы — только в начале июля у нее закончилась сессия во ВГИКе, сейчас немного отдыхает, уделяет, вероятно, больше времени личной жизни, Чеховскому театральному фестивалю (там привезли кое-что интересное со всего мира) и доделывает некоторые свои статьи. Сегодня, например, она смотрела так называемые «чистые листы» верстки нашего печатающегося Триалога. Сообщила, что там все в порядке. Я пока не мог их посмотреть, но еще увижу на этой неделе, а потом книга пойдет в типографию. Вероятно,

подключится к нашему общему делу тоже только в сентябре. Правда, последний мой текст ей показался не очень удачным, и она, как и Вы, отделается, вероятно, «мимоговорением».

На сем обнимаю Вас и желаю Вам приятно провести отдых в Италии. Однако все-таки шлите иногда какие-то весточки. Их приятно получать.

Ваш В.Б.

В.Иванов (Мюнхен, 21.07.07)

Дорогой Виктор Васильевич,

Вы совершенно правильно меня поняли. Конечно, я подразумевал не индуистскую йогу и воспользовался этим понятием совершенно свободно и метафорически. Речь же идет, как и Вы отметили в своем письме, об эстетическом опыте, который — при известных условиях и соответствующих метафизических предпосылках, ведет к восприятию (созерцанию, переживанию) миров, находящихся за порогом повседневного сознания. Большинство практик, связанных с такого рода путем, разрабатывались в рамках тайных обществ, поэтому трудно выбрать слова для их экзотерического описания. Даже когда в православии (исихазм) или католицизме (иезуитизм) приходили к созданию системы психосоматических упражнений, их предпочитали излагать устным путем: из уст в уста. Достаточно вспомнить о недовольстве многих монашествующих в связи с распространением славянского (а потом и русского перевода «Добротолюбия»). С конца XIX в. ситуация существенно изменилась и многое тайное стало явным: «non est enim occultum, quod non manifestetur». Очевидно, вполне правомерно, что и эстетика должна иметь свою систему «оккультных» приемов для восхождения в мир архетипов (парадигм).

Поскольку через день я уезжаю в Италию, не хочу комкать эту тему. Надеюсь, обсудим ее позже и неспешно. Пишу же теперь, чтобы подчеркнуть наше единомыслие (при возможно различных вербальных оформлениях). Спасибо за предложение прислать статью о Флэвине, но, думаю, что она лучше впишется в рамки нашего Триалога, тем более у меня нет возможности сейчас над ней поработать. Также охотно принимаю предложе-

ние обсудить темы Вашей «Эстетики» (в двух вариантах). Ранее этого не делал, потому что читал их, так сказать, выборочно. Теперь, кажется, я созрел для «системного» обсуждения.

С братским приветом и наилучшими пожеланиями В.

В.Бычков (27.08.07)

Дорогой Владимир Владимирович, надеюсь, Вы прекрасно отдохнули в Италии и набрались новых интересных впечатлений, которыми поделитесь как-нибудь и с нами, истомленными яростным августовским солнцем москвичами. Более двух недель, как вы знаете, у нас стояла жара за 30. Только пару дней как спала. Любые мыслительные процессы существенно замедлились, да и вообще, жизнь почти остановилась. Прохлада и вода были предметами постоянного вожделения. Теперь все входит в норму. Тем не менее, начать с новыми силами новый Разговор пока не удастся. И сил этих нет, и времени. Только с сегодняшнего дня ушел в отпуск. Доделываю еще кое-какие срочные дела, а 2-го сентября отлетаем с Люсей на Эгейское побережье Турции — набраться тех самых сил, которых уже нет в наличии. Надеюсь, получится. Море, горы, античные и некоторые византийские памятники (хочу съездить в Эфес и другие места этого побережья) должны сотворить чудо.

Поэтому начало нашего нового и, надеюсь, теперь уже интенсивного разговора придется перенести на третью декаду сентября. Мы должны вернуться 21-го. С нетерпением жду от Вас и новых впечатлений от европейских памятников, и продолжения разговора о метафизических аспектах искусства и эстетического опыта в целом. Полагаю, что начать новый Разговор с метафизической проблематики было бы вполне уместно, ибо сейчас, когда вроде бы наметились реальные перспективы издания моего «Апокалипсиса», его тематика, точнее ее, так сказать, апофатическая ипостась, становится для меня не столь актуальной. «Еже писах писах». Напротив, на первый план выходят аспекты катафатические, выявляющие позитивный потенциал эстетического опыта в существенно агонизирующей среде.

Мне хотелось бы теперь перестроить исследовательскую оптику и попытаться во всем, вершащемся ныне в художественно-эстетической и шире — духовно-интеллектуальной среде совре-

менности, обнаружить, если не следы Духовного, то, по крайней мере, некие намеки на созидательные интенции в сфере реальных ценностей Культуры. И именно поэтому я так настойчиво пристаивал к Вам всю весну (и сейчас продолжаю) с Д.Флэвином. Сегодня мне хотелось бы во всех *пост*-культурных и иных радикальных явлениях попытаться увидеть не только тенденции аннигиляции традиционных ценностей, чему посвящены многие страницы моих текстов, но и нечто обнадеживающее, свидетельствующее о жизни Духа в совсем не традиционных формах Культуры, в том, что вроде бы никак не приспособлено для его бытия. Мне кажется, что именно нечто подобное произошло с Вами на выставке Флэвина, и нам с Н.Б. было бы, конечно, важно узнать об этом Вашем опыте. Что-то сходное испытывали и мы в подобных ситуациях с другими современными арт-объектами. Попробуем как-то осмыслить и этот наш опыт.

Итак, мне хотелось бы, если это как-то греет ваши души, дорогие друзья (дорогой Вл. Вл., простите, я как-то незаметно с личной весточки Вам, в которой собирался просто сообщить, что на некоторое время покидаю стольный град и не смогу ответить на Ваше ожидаемое послание оперативно, перешел на общий разговор по поводу Триалога и незаметно стал выдавать ЦЭУ, обращенные и к нашему третьему участнику — Н.Б., которую сердечно приветствую с середины этого письма. Прошу прощения у нее, и у Вас, Вл. Вл., за вольное обращение с эпистолярным жанром и т.д. и т.п.), попытаться выстроить наш новый разговор в ключе позитивной аналитики современных проблем художественно-эстетической культуры. Собственно говоря, призыв этот относится, пожалуй, ко мне самому, в первую очередь, ибо вы оба и давно были настроены на нее. А я постоянно пугал вас какими-то апокалиптическими страшилками. Уйдем от этого!

Во второй части июньского письма я писал немного о моих впечатлениях от итальянской поездки. Думаю, что и вам, дорогие друзья, есть что вспомнить позитивного из опыта прошедшего лета. Этим можем продолжить наш Разговор. А далее, Бог даст, перейдем и к более трудоемким проблемам. Вот, от Вас, Вл. Вл., ожидаю с нетерпением продолжения разговора о метафизических проблемах. А в общем-то, я не хочу никому ничего навязыв-

вать. Просто призываю к доброму и регулярному кресельному общению на любые приходящие в голову и кажущиеся каждому из нас в данный момент существенными темы. Уже давно очевидно, что все они будут нам интересны. Дружески обнимаю
Ваш старый друг В.Б.

В.Иванов (Мюнхен, 30.08.07)

Дорогой Виктор Васильевич!

Вчера вернулся из Берлина, где провел около двух недель. Италия же опять отошла, как сказал бы Юнг, в область активных имажинаций. Иногда возникает соблазн: восполнить книгу Муратова новыми «образами», поскольку многое видится — до удивления — совсем по другому: будто побывал в иных городах. Но, конечно, до этого дело не дойдет. Теперь больше читаю Платона, Плотина и Ямвлиха. Надеюсь, что по Вашем возвращении мы возобновим наши метафизические беседы, в которых мой голос будет более отчетливо звучать в неоплатонической тональности. Предложенные Вами темы настраивают на тихий разговор.

Желаю Вам сосредоточенных созерцаний в малоазийских пространствах

С братской любовью В.

Макс Бекман — О герметизме и духовном в искусстве

В.Иванов (Мюнхен, 25.11.07)

Дорогой Виктор Васильевич!

Мы так давно не переписывались, что невольно спрашиваешь себя: уместно ли обозначить нынешнее письмо как продолжение и развитие уже затронутых, затем — по благословенным причинам — мирно увянувших тем или стоит, так сказать, начать с начала, махнув рукой на оставшиеся нереализованными замыслы. Все-таки — по законам жанра и согласно здравому смыслу — письмо призвано отразить настроения текущего момента, а не ворошить «дела минувших дней», поэтому для меня невозможно вернуться сразу к мыслям и впечатле-

ниям, волновавшим весной. Они остались, конечно, в душе: только переехали на другой этаж и пока не желают возвращаться в эпистолярную квартиру. Даже занятно наблюдать за их нравами. Например, начало года неожиданно и сильно окрасилось настроением открытия новых горизонтов эстетического сознания в связи с частыми посещениями выставки Дэна Флэвина. Когда же выставка закрылась, то наступила фаза работы только с образами воспоминаний. Сейчас волны, вызванные падением камешка в пруд повседневности, улеглись, и я вспоминаю о художнике довольно редко, хотя, если бы, как у древнеегипетских жрецов, появился досуг, то с удовольствием закончил бы брошенное письмо, которое, несомненно, уже не желает быть таковым, а, скорее, претендует стать эссе или даже главой в книге о современном искусстве. Однако появился другой претендент, вполне удовлетворенный превращением себя в тему для кресельного Триалога. Уже с середины сентября в Пинакотеке современного искусства открыта выставка Макса Бекмана (*«Max Beckmann — Exil in Amsterdam»*) и продлится до начала нового года. Как и в случае с Д.Ф. никаких симпатий у меня ранее к этому мастеру не было, лишь вполне выраженная антипатия. В Пинакотеке имеется большое собрание его работ, но я всегда старался не заходить в этот зал, а если случалось его пересечь, то аскетически опускал глаза вниз или бросал боковой взгляд на грубоватые полотна. При моей принципиальной всеядности — это довольно редкий случай. С неудовольствием смотрел я на афиши новой выставки, сожалея, что в музее, и без того забитом невероятным хламом (тогда как достойные вещи томятся в запасниках), опять большинство залов отдано Бекману. Однако повторилась история, удивительно напоминающая январскую переоценку ценностей. В обоих случаях мне пришлось преодолеть собственные устойчивые предрассудки и открыть возможность понять доселе непонимаемое. Само по себе подобное переживание действует благотворно и предохраняет от старческой замкнутости в крепости устоявшихся воззрений.

И раньше — в виде духовного упражнения — я любил проникнуть до полного отождествления в чуждые миры, но все же имелись — хотя в скрытом виде — определенные элементы бли-

зости или — пусть слабой — симпатии, теперь же довелось проникнуть в ландшафты, знакомство с которыми никогда — даже в отдаленной перспективе смутных проектов — не вызывало ни малейшего интереса. На выставке Д.Ф. возникло ощущение: эти трубки дневного света говорят нечто большее, чем можно было раньше предположить. Последующее знакомство с жизнью и воззрениями Ф. подтвердили оправданность таких впечатлений. К Бекману же подошел совсем с другой — «литературной» — стороны. Если при посещении первой ретроспективы, как я уже писал ранее, мой «волшебный жезл» кладоискателя настойчиво застучал, требуя внимания, то картины Бекмана оставили его («жезл») в равнодушном покое. Однако он подал признаки жизни, когда я прочитал начертанные на стенах некоторые выдержки из дневников и писем этого мастера с внешностью апаша или даже стилизованной под гангстера: грубо волевое лицо, выпяченный подбородок, презрительно голый череп, суровый взгляд, пальцы зажимают толстую сигару или стакан вина — все выдавало закоренелого материалиста, твердо стоящего на земле и не нуждающегося в трансцендировании.

Внешности соответствует и манера письма: грубые, нарочито неряшливые линии, волевые объемы, пестроватые краски. Словом, на первый взгляд, полная, хотя и мало радующая, гармония между человеком и его творениями. Я уже собрался уходить. Не хватало терпения обойти все залы (в этом отличие от выставки Д.Ф. — там, напротив, увлекала странная логика неоновом номинализма: попадаешь в царство силлогизмов поздней схоластики). Неожиданно на пустой стене мое внимание привлекла начертанная цитата из какого-то письма Бекмана, написанного незадолго до смерти. «Мне трудно, — заметил он, — говорить о своих образах. В основном речь идет всегда о театре жизни и, вероятно, о том, что за ним стоит». Разумеется, художнику трудно говорить о своих картинах. Это общее место, само собой разумеющаяся истина: ничего оригинального и поражающего тут нет. Зато второе предложение заставляет задуматься. Восприятие жизни как театра также не блещет новизной, но, по крайней мере, показывает в человеке некоторую наклонность к выходу за пределы повседневности. Но не безразлично, какое содержание вкладывается в понятие

театральности. Театр может рассматриваться как средство удвоения житейских иллюзий. Его образы заключены в «вынужденную конечность». Отсюда проистекает меланхолия многих картин на театральные и, особенно, цирковые темы в искусстве. Для символистов было представимо возвращение театра к своим мистериальным истокам. Тогда события на сцене являются отражением духовных существ и событий. Высказывание Бекмана заставило меня предположить, что для него «театр жизни» не заключен в границы унылой имманентности, но транспарентен для стоящей за ним метафизической реальности, хотя сам художник выразился достаточно неопределенно и, так сказать, внеконфессионально, открывая тем самым возможность для самых причудливых догадок. Тем не менее — в любом варианте — Бекман стал для меня в ряд мастеров, обращенных к проблеме «духовного в искусстве». Оставалось теперь разобраться в его истолковании духовности, но для начала и этого было достаточно, чтобы задержаться на выставке подольше.

Второе высказывание Бекмана еще «подлило масло в огонь». В 1932 г., утомленный от тогдашней современности, он заметил, что лучше всего можно себя чувствовать «на острове собственной души». Подобная мысль выдает в нем убежденного интроверта, тогда как, на первый взгляд, его автопортреты говорят о совсем обратном: предельно экстравертированном складе души. Для Рембрандта и Ван Гога автопортрет — акт самопознания, тогда как первое впечатление от автопортретов Бекмана наводит на мысль о них как актах самоутверждения, не лишённого агрессивности. В них есть даже нечто угрожающее. Меньше всего хотелось бы встретиться с таким человеком на пустынной улице или в тупике жизни. Но вдруг оказывается, что этот человек, более похожий на широкоплечего боксера, чем на живописца монмартрски-богемного стиля, сам искал спасения на «острове собственной души».

Третий текст, из числа начертанных кое-где на стенах выставки, несмотря на свою краткость, существенно усилил желание разобраться в неприятном мастере. Б. писал: «Я прогуливаюсь на периферии жизни». Такое признание скорее подходит затерявшемуся в XX в. романтику, чем волевой натуре, которой, судя по автопортретам, обладал этот художник. Ощущение сто-

яния-себя-с краю и заброшенности в чуждый мир не может не вызвать симпатии. В результате получилась довольно для меня необычная ситуация, когда интерес к художнику пробуждался не картинами, а его высказываниями, находящимися с ними в противоречивом соотношении. На выставке Д.Ф. все было наоборот. Образ вел к тексту. Заинтересовывала возможность нового понимания красоты. Последующее чтение высказываний самого художника и толковых статей в каталоге только подтвердило верность моих переживаний и интуитивных догадок. Никакого чувства противоречия не возникло. У Б. же поразил контраст между мыслями и образами. Возник вопрос: может, существует, однако, мост, их связующий? Для первого раза этого было вполне достаточно. Второе посещение выставки принесло также несколько открытий, и я получил довольно внятный ответ на мое вопрошание о природе «духовности» в понимании Бекмана. Преодолевая некоторую антипатию, я более внимательно отдался созерцанию картин. Некоторые из них мало известны, находятся в трудно доступных американских собраниях. Было и много хрестоматийных вещей. Особенно интересны триптихи на театрально-мифологические темы. Но сейчас речь не об этом. Само письмо я затеял не столько для того, чтобы поделиться непосредственными впечатлениями от выставки, сколько для постановки одной из проблем, над которой, если захотите, можно будет кресельно подумать. Она уже, впрочем, несколько раз прозвучала в нашей переписке, но не получила большого развития. Имеет она отношение и к тому, о чем я писал в связи с Вашей «Эстетикой», которую с большим удовольствием читал летом. Словом, речь идет о соединении эстетики с путем духовного ученичества, направленного на расширение обычного сознания до того уровня, на котором оно становится способным созерцать, скажем в духе Платона, творящие эйдосы. Иоанн Дамаскин называл их *парадигмами* (в интерпретации Владимира Лосского, *идео-воления*).

Но вернусь к исходной точке. Во время второго посещения выставки обнаружил ряд витрин с биографическими материалами, в том числе и фотокопиями некоторых писем, которые подтвердили мою догадку, что Бекман не ограничивался общими рассуждениями об абстрактной духовности, но связывал ее с эле-

ментами, явно заимствованными из какой-то системы герметического знания, хотя и в свободно творческом ее преломлении без малейшего привкуса сектантства. Чтобы проверить свои предположения (кое-какие обороты речи и термины показались мне довольно знакомыми) я пошел в книжный киоск, специально организованный к выставке и расположенный в ее пределах. Очень удобно: весь справочный материал по теме под рукой. Сравнительно быстро удалось обнаружить следы увлечения трудами Е.Н.Блаватской, а также Каббалой и герметической литературой. В одной биографии Бекман по этому поводу сближен с Кандинским и Скрябиным. Сам художник иногда называется «герметическим» со своей «таинственной знаковой системой и новым истолкованием иконографических канонов», хотя, как заметил один из биографов: «не следует, однако, забывать, что форма и цвет были его языком и что именно посредством их он говорит зрителю свое последнее слово». Действительно, в работах Бекмана нет никаких претензий «плакатно» выражать эзотерические истины. Это большой плюс, потому что нет ничего хуже распространенных попыток создавать «духовное» в искусстве, не имея к этому ни малейших способностей. Они ведут только к ужасающей профанации и кичу. Там же, где — крайне редко — Б. использует темы, так или иначе связанные с оккультным опытом (например, переживания за порогом смерти), то это художественно ничего не убавляет и не прибавляет к его творчеству. Б. вообще не любил «измов». Он был убежден, что «пришло время распрощаться со всякими «измами» и предоставить зрителю самому определить, красива, плоха или скучна картина». Нельзя не признать, что такая позиция наиболее благоприятна для выражения «духовного в искусстве». Отрицая «конфессиональную» иллюстративность, Б. был в то же время человеком, обладавшим несомненным сверхчувственным опытом.

Незадолго до своей внезапной кончины (он умер на улице, направляясь на выставку) он говорил жене: «Не отчаивайся, когда я умру — это только изменение физического тела — затем я отлагаю это тело, как я снимаю свой старый костюм». Согласитесь, Виктор Васильевич, что так говорить может только тот, кто уже в рамках земной жизни имел медитативный опыт выхода из физического тела (описание подобных состояний дано подробно у Андрей Белого). В искусствоведческой литературе об этой сто-

роне творчества Бекмана пишут либо скупо, либо вообще ничего, хотя во всех хронологических таблицах 1918 г. отмечается как время начала интенсивных занятий оккультизмом. Очевидно, большой материал можно было бы собрать, изучив дневники и переписку Б., но для этого у меня нет сейчас ни времени, ни особой потребности. Я распространился сегодня о Бекмане не столько ради него самого (хотя он, безусловно, заслуживает большего внимания, чем я ему уделял, к своему ущербу и в силу ряда предрассудков). Кратко говоря, я хочу предложить вопрос для серьезного обсуждения (если он не вызовет внимания и будет отклонен, тоже ничего, а, возможно, в некотором отношении даже лучше): чем вызван у ряда ведущих мастеров XX в. глубокий интерес к проблемам духовного знания и герметического опыта? Является ли он чем-то случайным, второстепенным, так сказать, маргинальным, блажью своего рода или он отражает предчувствие наступления совсем новой духовной эпохи, золотистая заря которой уже видна, но полдень, возможно, наступит в отдаленном будущем? Или нас ждет безусловный конец: как Вы выражаетесь, «*пост-культура*» (хотя в одном из Ваших последних писем как-то прозвучала менее пессимистическая нотка). Такова моя первая проба пера после многомесячного перерыва. Надеюсь на Вашу благосклонность и продолжение переписки.

Братски Вас любящий В.И.

В.Бычков (30.11.07)

Дорогие друзья,
сейчас я должен бы быть на годовой ярмарке интеллектуальной книги non/fiction. Там как раз в этот момент проходит презентация книги переводов Игоря Эбаноидзе «Письма Фридриха Ницше». Собирался даже что-то сказать по поводу этой книги, ибо она мне понравилась — письма подобраны так, что из них выстраивается внутренняя биография (иногда с неожиданными открытиями в духовном мире этой уникальной личности) знаковой фигуры для всего XX в. и последующих времен (если они еще даны человечеству). Хороший литературный перевод. Да и новые книги хотелось посмотреть, а, может быть, и подкупить что-то. Однако прихворнул (сильная простуда), —

а погода на дворе скверная — мокрый снег, ветер, — не отважился выползть из теплой квартиры, с уютного дивана. Вот и взялся за письмо. Выдалась пара часов незапланированного времени, которое в эти дни в дефиците (а когда было по-иному-то?). Собирался погрузиться в кресельную переписку несколько позже. Тем не менее, руки давно зудят на это приятное дело. А здесь письмо Вл. Вл. подлило масла в огонь эпистолярных желаний, и все сошлось в точке 17.00 по московскому времени.

Хочу объяснить Вл. Вл. долгий перерыв в нашей переписке (Н.Б. хорошо знает причины). Этот год (уже 65-й в моей жизни, как оказалось) был фактически весь посвящен издательской работе. Так счастливо совпало, что двинулись к изданию сразу несколько книг (приятный подарок к определенному жизненному рубежу). Это и наш «Триалог» (ну, с ним было меньше всего хлопот), и «Русская теургическая эстетика», которую, как вы знаете, завершил весной прошлого года, и, главное, «Апокалипсис». А здесь еще летом возник П.В.Соснов (издатель двухтомника) со срочным переизданием его. Все приятные вещи, но на все требовалось много времени и кропотливой работы. Слава Богу, были прекрасные помощники. Помогали и Люся, и Олег (в меру), но самую большую помощь с наиболее трудоемкой вещью — «Апокалипсисом» — оказала Надежда Борисовна, за что я ей бесконечно благодарен. Он пока не ушел в типографию, хотя верстка была готова уже месяц назад. Однако есть надежда на дальнейшее движение. Все остальное или вышло, или на стадии появления. Правда, почти всегда с приключениями, как и со многими моими книгами прошлых лет. Об этом можно написать отдельную книгу — «Повесть об издательских приключениях» — будет, пожалуй, не менее интересно, чем знаменитый «Теленок» Солженицына, хотя и менее социально значимо, вестимо. Однако на это нет времени. Вот только в ноябре освободился от издательских приключений, а здесь навалились годовые отчеты. Тем не менее — пишу! Итак!

Я рад, что Вл. Вл. первым после долгого перерыва, вызванного всяческими событиями и более мелкой суетой в жизни каждого из нас, а не только в моей, забрался в кресло и начал продолжение замолкшего надолго разговора. Между тем, вот-вот должна увидеть свет первая книжка Триалога, и в эти дни

самое время окунуться в продолжение начатых там задушевных бесед, дискуссий, полемических баталий. Темы, предложенные Вл. Вл., несомненно важны для всех нас, и я склонен, если не прямо сейчас, то немного позже всерьез подумать и поговорить о них. Это *наши* темы. Однако «для разогрева» начну с непосредственного предмета, приведшего Вл. Вл. к их постановке.

Дорогой Владимир Владимирович, вот ведь как мы с Вами все-таки единомышленны в подходе ко многим явлениям культуры! Точнее были единомышленны, если иметь в виду два последних конкретных примера — Дэна Флэвина и Макса Бекмана. И к тому, и к другому я, как и Вы еще недавно, отношусь холодно, точнее, равнодушно. Именно поэтому я так убедительно настаивал, чтобы Вы именно для нашего Триалога, а не для планируемой книги о современном искусстве (одно, естественно, не исключает другого) написали о том перевороте, который произвела в Вашем отношении к Флэвину последняя выставка. И сейчас прошу об этом же: завершите, пожалуйста, свое письмо (или эссе, или статью — все равно, наш жанр допускает все) и ознакомьте нас с ним. Оно только украсит Триалог, да и подвигнет Ваших собеседников на дополнительные размышления.

Теперь о Бекмане. Я, конечно, хорошо знаю этого художника, ибо его полотна и графика экспонируются практически во всех немецких музеях, да и один из моих старых знакомых — бывший хранитель Мюнхенской Старой пинакотекы — его почитатель и, кажется, написал о нем большую монографию. Возможно, она даже есть и в моей библиотеке. Надо поискать на досуге. Сейчас я уже далеко не всегда сразу могу найти что-то в ней — так все переполнилось и перемешалось. Однако Бекман никогда не привлекал моего особого внимания. Я так же, как и Вы, достаточно равнодушно проходил по его залам, хотя и не прятал взора, а тщательно изучал его работы. Такова уж моя привычка — со вниманием относиться к любому явлению в искусстве и неустанно искать в нем что-то существенное: не зря же человек посвятил ему свою жизнь. В любом творчестве всегда есть что-то удивительное. Даже у тех мастеров, которые мне не особенно близки или до поры до времени совсем не интересны. К ним относится и Бекман. На мой взгляд, самый неинтересный из немецких экспрессионистов, большинство из

которых мне симпатичны или, по крайней мере, любопытны. Прежде всего, работой с цветом. Бекман иной. Стоит в этой компании особняком.

В вещах среднего периода (20–30-е гг.) — это сильный (энергетически) художник. Мощная экспрессивная линия, крепкая лепка формы, иногда интересные композиционные решения (как в «жанровых» и мифологических вещах, так и в урбанистическом пейзаже — «улица корчится безъязыкая» — пожалуй, про его улицы в прямом смысле слова), экспрессивная брутальность, острая конфликтность персонажей и выразительных средств, экзистенциалистский дух иногда. Все это объективно, и глаз профессионала не может не отметить, а ум не оценить. Однако моему чувству, душе, не говоря уже о духе, это ровным счетом ничего не дает. Я холоден и равнодушен ко всей этой экспрессии. Слишком как-то литературно, внешне, брутально, навязчиво, крикливо. Не мое.



М.Бекман. Ночь. 1918/19. Художественный музей Нордрейн-Вестфалия. Дюссельдорф

В памяти сразу всплывает одна из хрестоматийных и наиболее известных его картин — «Ночь» 1918—19 гг. из дюссельдорфского музея. Она, конечно, есть и на мюнхенской выставке, да и во всех книгах по экспрессионизму распечатана. Три бандита издеваются над каким-то бедным семейством в предельно суженном чердачно-сценическом пространстве. Возможно, самая сильная его работа. Крепко сделана. Особенно композиционно. Сильная экспрессия. Насилие и страдание. Символ экзистенциалистской обреченности человека в этом мире. Сам Бекман, если не ошибаюсь, считал, что в этой работе он дал вообще образ судьбы человеческой. Но это же — человеческое, слишком человеческое. Оно важно и существенно в искусстве, если адекватно выражено художественными средствами (здесь это есть), но где же здесь та эзотерика, герметизм и духовность, которые Вы нашли в его вербальных цитатах, а затем обнаружили и в картинах? В этой работе (как и в некоторых других) я скорее склонен видеть фрейдистскую визуальную символику (тогда это было модно: свечи как фаллические символы, театральная садизм и т.п.) и выражение недавно пережитого страшного опыта войны (как известно, он служил военным санитаром — отсюда восприятие всего человеческого только как насилующего или страдающего). И явлено это скорее на литературном, чем на живописном уровне. Поэтому мне лично не очень интересно.

Слышал я и о герметизме его работ, но если он не раскрывается при созерцании картины посредством чисто художественных средств (т.е. в эстетическом опыте), то мне он тоже мало интересен. Я не желаю разгадывать произведение искусства как интеллектуальную шараду. Этим пусть занимаются масоны, алхимики, фрейдисты и все любители кроссвордов и шарад, но сие — не эстетический опыт. А в искусстве я ценю только его, точнее — с него должно все последующее начинаться. С эстетической же точки зрения за многими его работами, как и, особенно, за портретами, автопортретами, прежде всего, я вижу какую-то пустоту. Или это тоже театрально-герметический знак-маска? Но где ключ к этой маске? Не в письмах же и дневниках его искать, которые за пределами собственно эстетического опыта, хотя — хлеб для искусствоведов/искусствоведов.

Театральность — да. Это у Бекмана везде. Сценическое пространство — особенно в триптихах. Мифологические и христианские сюжеты, сильно театрально мистифицированные. Карнавалы, фигуры, маски (портреты как маски), позы, жесты; литературный драматизм *comédie humaine* — этого много. А вот собственно живописи мало. Именно это всегда отталкивало меня от него. Вы идете к его произведениям от его высказываний. И я когда-то читал некоторые его сентенции о том, что он стремится навести мосты от видимого к невидимому, снять случайные, внешние покровы с событий и т.п. Однако удалось ли ему осуществить это в творчестве? Мне кажется, что нет. Поэтому мне было бы крайне интересно, дорогой Вл. Вл., если бы Вы попробовали показать эзотеризм Бекмана на примере каких-то конкретных работ (и пришлите, пожалуйста, соответствующую открыточку — там явно все есть в открытках; или отсканируйте картинку и пошлите по E-mail). Мне очень хотелось бы получить хотя бы намеки на то, что Вы в нем открыли. При этом я хорошо сознаю трудность вербализации этого опыта. Но все-таки. Конечно, идеально было бы вместе побродить по этой выставке, да вместе посмотреть и по diskutieren, но сие, увы, невозможно, да и вряд ли продуктивно. Искусство требует сугубо личного, сосредоточенного опыта проникновения, так что обойдемся заочным разговором *post factum*. На благо, я многое помню из моих нередких в свое время посещений европейских музеев. Да и немало есть в альбомах и монографиях домашней библиотеки (за немногими исключениями — и Бекман, кажется, среди них — пока не нашел дома ни одной книги о нем). Понятно, что Ваш опыт так и останется Вашим, а мой — моим. Однако какие-то импульсы к пониманию и открытию чего-то для себя нового мы, несомненно, можем дать друг другу (имею в виду и Вас, Н.Б., конечно, и не только с Бекманом), ибо обладаем в целом близкими уровнями эстетической восприимчивости, схожим по объему культурно-эстетическим опытом и т.п. при несомненной личностной духовно-эстетической самобытности каждого, которая, естественно, накладывает и свою прекрасную и неповторимую ауру на суждения (ваши уж точно, дорогие друзья; о своих — не мне судить).

Между тем, возникает крайне интересная для эстетика проблема. Действительно ли знание некоторых характеристик или интенций внутреннего мира художника помогает понять (ясно, что «понять» в нашем, эстетическом смысле — *глубоко почувствовать и прочувствовать*) его творчество, способствует углубленному проникновению в его произведения? А если ему не удастся художественно выразить то, что наполняет его душу или что просто ему хотелось бы выразить? Или по-иному: в искусстве-то он адекватно выражает себя, а вот вербально может рисовать нам совсем иной имидж. Последнее встречается очень часто, особенно в современных арт-практиках и их осмыслении. Заумные, интеллектуалистские концепты и рассуждения (или самих художников, или — чаще — кураторов и художественных критиков) и пустенькие, примитивные объекты, инсталляции, акции. Как здесь быть? Всматриваться в кипы войлока Бойса в дармштадском музее и размышлять о скрытой в них витальной энергии бытия, генерирующей зачатки эры новой духовности будущего эона или иного плана сознания?

Это, на мой взгляд, большая проблема. Притом проблема (или глобальная тенденция?), если посмотреть шире, всей современной гуманитарной науки и художественной культуры. Интересный парадокс XX в. Магистральная тенденция искусства *пост*-культуры (притом внутренняя, как правило, не артикулированная или сознательно маскируемая под противоположную) заключается в отказе от эстетического качества, от художественности. И это подавляющему большинству арт-производителей второй половины XX в. и начала нынешнего хорошо удавалось и удастся (по-иному большинство из них просто не может). Между тем, арт-номенклатура, т.е. кураторы, галеристы, арт-критики научились виртуозно раскручивать практически любой арт-объект почти до шедевра за счет хорошо развитого и профессионально поставленного рекламно-критического (квази-искусствоведческого) дискурса. Сам этот дискурс сегодня нередко является своеобразным произведением словесного искусства, к которому можно подходить с эстетическими мерками. Почитайте арт-критику по поводу самых современных, как правило, малозначительных произведений визуального искусства, продвинутых театральных спектаклей

или музыкальных опусов в газетах и журналах. Там можно найти немало «шедевров». Да их нам могла бы показать и Н.Б., которая регулярно смотрит все новинки театрального и кино-мира (а сейчас в Москве можно увидеть немало из самых авангардистских произведений — постоянно идут международные театральные и кинофестивали) и читает соответствующую арт-критику. Было бы крайне интересно. Как, Надежда Борисовна?

В этом направлении сегодня развивается почти вся продвинутая (или актуальная) гуманитарная наука — не только искусствоведение (арт-критика), но и литературоведение, филология, философия, даже история. Из сферы собственно искусства (литературы) — ведь сегодня часто считают, что искусство выше, чем искусство — эстетический опыт перетекает в гуманитарные дисциплины, когда-то претендовавшие на роль научных, а теперь осознавшие себя скорее сферой арт-деятельности, чем науки. И действительно, многие современные произведения талантливых философов, искусствоведов, литературоведов ближе стоят к беллетристике, чем опусы нынешних писателей и поэтов, получающих литературные премии. Процесс начал все тот же Ницше своим полухудожественным философствованием и особенно — «Заратустрой».

Что скажем? Конечно, к Бекману все это прямого отношения не имеет, но к его современным интерпретаторам и кураторам выставок (равно торговцам его произведениями), возможно, — прямое. Понятно, я не читал сегодняшних текстов о нем и не хочу бросать на них тень недоверия, — здесь Вам карты (и каталоги) в руки, дорогой Вл. Вл., но многое другое, аналогичное, читаю. И отмечаю печальную тенденцию. С падением (и сознательным отказом) художественного качества искусства в XX в. (в *пост*-культуре) возросло качество (в том числе почти художественное!) или искусность его интерпретации, раскрутки, рекламы и т.п. Стремятся каждый плевок, простите за брутальность, раскручиваемого арт-иста наделить символическими, эзотерическими, архетипическими и какими угодно (главное выдающимися!) свойствами. Для торговли это понятно и важно. И там он как работает. На днях на одном из западных аукционов продали картинку Эрика Булатова с лозунгом «Слава КПСС!» на фоне голубого неба за 1,5 миллиона долларов, а отпечатки (не имеющие никакой художественной ценности) известной фотки Мэ-

рили Уорхола идут за многие миллионы. Зомбирование артноменклатурой голов безмозглых миллиардеров действует безотказно. Да это и пусть! Однако, грустно, что в зону такого зомбирования попадают все. Особенно в целом неглупая молодежь. Зомбирование начинается с современных художественных вузов (Бойс был, а Кунеллис, по-моему, и сейчас — профессор Дюссельдорфской академии искусств). Россия активно идет в этом направлении. И здесь эстетик (как вымирающее, уже почти вымершее допотопное животное) практически ничего сделать не может. Его никто не слушает, не читает и не принимает всерьез. Какое время на дворе — такой «мессия»!

К чему я растекся так мыслью по древу об этом больном, конечно, для нас вопросе? Да именно потому, что подхожу очень осторожно к суждениям не только современных арт-критиков и кураторов выставок (которым важно, прежде всего, продать свой товар — в частности, привлечь народ на выставку и продать каталоги), но и самих художников XX в. К Бекману, может быть, это не имеет отношения. Он, кажется, не был заправским писакой, а все стремился по доброй классической традиции выразить кистью. Однако ко многим арт-истам, особенно второй половины века, — несомненно. Современные арт-производители, чувствуя, что не все так уж прекрасно у них получается в главном деле, нередко сами вынуждены создавать мифы о себе и своем искусстве, свои «эстетики», заумные концепции своего творчества, реально не имеющие к нему никакого отношения. Многие художники сегодня немало читают и много знают (в отличие от мастеров классического периода), а иногда (как правило, с помощью досужих искусствоведов) умеют и неглупо изложить якобы свое творческое credo. Для эстетики во всем этом большая проблема, над которой стоит задуматься.

Кажется, я уже порядочно «разогрелся» и, надеюсь, разогрел немного и вас, дорогие друзья. Поэтому здесь я поставлю смысловое многоточие с призывом немедленно включиться в продолжение наших бесед. О темах же, поставленных Вл. Вл., я, естественно, не забыл, но попробую поразмышлять о них в следующем, надеюсь, скором письме. Они требуют большего времени, чем отпущенные мне сегодня моим недомоганием три часа, да и некоторой духовной сосредоточенности.

Здесь только напомним их — правильно ли я понял?

Первая навеяна (что очень приятно автору) чтением моей «Эстетики» и связана с эстетическим опытом. Способствует ли он расширению обычного сознания до уровней, о которых постоянно говорят эзотерики и которых стремятся достичь с помощью специально разрабатываемых духовных практик? Одна из них, между тем, как мы знаем, была разработана и в сфере православного сознания — исихастами. Другая известна из мира мусульманской духовности — суфизм, который уже вплотную соприкасался с эстетическим опытом. Как мы помним, большая часть классической мусульманской лирики (любовной особенно) возникла под влиянием суфизма и имела своей целью выражение метафизической реальности и возведения к ней человека с помощью художественных средств поэзии. Этот опыт мне особенно понятен и близок, так как и сам иногда практиковал его, не находя иных способов выражения своего медитативного опыта. Многие из этого вошло в «Апокалипсис». Нечто подобное находим и в других мировых религиях. Но мы будем говорить не о религиозном опыте, а об эстетическом. Так ведь? А от чего, Вл. Вл., мы можем оттолкнуться в тексте моей «Эстетики»? Вообще, Вы обещали написать нам нечто о своих впечатлениях по ее прочтении. Я был бы счастлив услышать Ваши суждения и особенно замечания.

Вторая тема для обсуждения: «Чем вызван у ряда ведущих мастеров XX в. глубокий интерес к проблемам духовного знания и герметического опыта»? Проблема понятная, и у меня есть один из вариантов ответа, который я и постараюсь воспроизвести в следующий раз. С самыми дружескими чувствами и радостными предчувствиями ваш В.Б.

О новой книге по эстетике и ее авторе

Н.Маньковская (01.12.07)

Дорогой Владимир Владимирович!

Хочу рассказать Вам о важном событии — состоявшейся недавно в Доме Лосева презентации книги инициатора нашего «Триалога» В.В. Бычкова «Русская теургическая эстетика» (М.,

Ладомир, 2007. 743 с.). Хотя автор и не приглашал на эту встречу, приуроченную к его 65-летию, никого, кроме самых близких друзей и коллег, большой зал на 120 персон был набит битком. Многим пришлось слушать выступления из смежного, малого зала (а заодно ознакомиться с впечатляющей выставкой трудов юбиляра, а также вовремя купить новую книгу — ее буквально рвали друг у друга из рук). В.В. выступил с очень интересным, емким докладом, а потом начались прения. Презентация переросла в полноценную научную конференцию. Ораторов было много, и каждый сделал акцент на том, что ему ближе — теургии, русскости, эстетике, культуре и т.п.

Мне, разумеется, хотелось подробнее остановиться на собственно эстетическом характере книги и ее месте в научном творчестве В.В. Ведь она, собственно, завершает его фундаментальный проект, открывший целое направление в науке, связанное с судьбами духовно ориентированной эстетики в античной Греции, Византии, Древней Руси, России на протяжении двух тысячелетий. Такое масштабное исследование предпринято в мировой науке впервые. И наиболее ценный вклад автора сопряжен с изучением собственно эстетической проблематики — прекрасного, возвышенного, анагогического, софиологического, художественного, духовного содержания искусства, символа и символизма, литургической эстетики, иконы. Причем в отличие от западного, рационалистического пути в исследовании данной проблематики автор, продолжая традиции Алексея Федоровича Лосева, делает акцент на интуитивно-мистической линии, национальном, антиглобалистском по духу характере теургической эстетики. Эстетическая специфика книги и состоит в том, что эстетика предстает в ней как главная сфера гармонизации человека с универсумом; абсолютная красота, создаваемая художником-теургом на уровне чистой художественности, предельно возможного владения художественной формой — как завершение творения мира Богом, преображение мира на эстетических путях. Анализ эстетики Серебряного века с его эсхатологическими прозрениями приводит В.В. к выводу о том, что теургическая эстетика, развивающая принципы идеального, боговдохновенного творчества, является новаторским развитием традиционных христианских

ценностей. Он наделяет понятие «теургическая эстетика» широким значением, выражающим осознанную ориентацию искусства, литературы, творческой деятельности, всего эстетического опыта на повышенную духовность, необыденность, особую идеальность, на метафизическую реальность. Именно это, полагает он, объединяло при многих различиях эстетические взгляды религиозных мыслителей, символистов, некоторых авангардистов начала XX в. Теургическая эстетика внутренне одухотворяла многие художественные искания и эстетические движения Серебряного века русской культуры, придав им особый, нигде в мире больше не встречающийся колорит.

В книге анализируются эстетические взгляды и представления предтеч теургической эстетики – крупнейших религиозных писателей и мыслителей XIX в. Гоголя, о. Феодора Бухарева, Достоевского, Леонтьева, Льва Толстого. Однако основное внимание уделено эстетике и философии искусства и литературы религиозных мыслителей рубежа XIX–XX столетий: Владимира Соловьева, Дмитрия Мережковского, Василия Розанова, Павла Флоренского, Сергея Булгакова, Николая Бердяева, Алексея Лосева, Ивана Ильина, Николая Лосского и некоторых других, которым автор посвятил большие монографические главы. Видное место занимает анализ эстетических представлений русских символистов начала XX в. (Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Эллиса, Максимилиана Волошина) и духовно ориентированных авангардистов (Василия Кандинского, Казимира Малевича, Велимира Хлебникова).

Систематически, основательно и с большим тактом проанализировав практически все опубликованные тексты указанных мыслителей, писателей, художников на предмет выявления их эстетических представлений, что еще в подобном масштабе не предпринималось в мировой науке, В.В. выявил у каждого из рассмотренных им авторов особые ракурсы понимания художественно-эстетических проблем. У Владимира Соловьева, собственно, родоначальника теургической эстетики, это онтологизм красоты, софийность творчества и теургические интенции искусства как пути к грядущей глобальной теургии. У Дмитрия Мережковского он подчеркивает акцентацию внимания при анализе искусства и литературы на их эстетической сущ-

ности. Главным критерием искусства Мережковский считал художественное совершенство, а смысл «нового идеального искусства» видел в отходе от упрощенного реализма в сторону духовных исканий и выражения их с помощью чисто художественных средств, в передаче таинственной сущности предметов и явлений, в раскрытии креативных порывов жизни к неизведанному, мистическому.

Виртуозно раскрыв культурологические, религиозные и эстетические взгляды Василия Розанова, В.В. усматривает у него черты «серьезной игровой парадоксальности», в которой предчувствует и своеобразные начала постмодернизма, и истоки *пост*-культурных тенденций исключительно на русской почве. Эстетика Павла Флоренского презентирована как сущностное развитие многих представлений патристической эстетики, но главный акцент сделан на теургическом смысле символа как носителя энергии архетипа. Вполне логично от этой общей теории о. Павел обращается к богословию и эстетике иконы, которые основательно исследованы в монографии. Богословско-эстетические взгляды о. Сергия Булгакова автор представляет в качестве целостной софийной эстетики, в которой любое творчество, и художественное в первую очередь, рассматривается под углом зрения софийных интуиций, софийности как креативного начала бытия и искусства. В главах о Флоренском и Булгакове много внимания уделено их богословско-эстетическим теориям иконы, которые продолжали и развивали византийско-древнерусские традиции понимания иконы на уровне духовного опыта XX в. При этом, как убедительно показывает В.В., много внимания русские богословы уделили художественно-эстетическим аспектам иконы, признанным ими относящимися к ее сущности. В главе «Икона в зеркале русской духовной традиции» изучены взгляды первых русских искусствоведов, обратившихся к исследованию иконы как художественного феномена в начале XX в. (П. Муратова, Н. Тарабукина), и мыслителей русского зарубежья (В. Лосского, Л. Успенского, П. Евдокимова).

У А.Ф. Лосева Бычков подробно анализирует его главный и еще не подвергавшийся систематическому изучению теоретический трактат «Диалектика художественной формы», выявляя

многие и поныне актуальные эстетические проблемы (художественное выражение, диалектика образа и прообраза, основные эстетические антиномии, художественный символ и т.п.), поставленные и отчасти решенные им еще в первой трети XX в. Большой интерес представляет проделанный автором монографии анализ философии искусства Ивана Ильина, который сосредоточил свое внимание на выявлении «закона художественности», эстетическом срезе искусства, проблеме «основных измерений искусства». Не обошел он своим вниманием и таких философов и искусствоведов, как Николай Лосский, Семен Франк, Борис Вышеславцев, Николай Арсеньев, Владимир Вейдле, Дмитрий Шаховской. У каждого из них оказались интересные эстетические взгляды, представления, суждения, дополняющие общую картину теургической эстетики.

Особенно привлекло меня, как профессионала, углубленное изучение автором эстетики русского символизма и философско-эстетических представлений крупнейших мастеров русского авангарда. Теоретики символизма Андрей Белый и Вячеслав Иванов вполне органично попадают в русло теургической эстетики как разработчики глобальной теории символизма, понятого ими в качестве основного принципа любого подлинного искусства, ориентированного на возведение реципиента в высшие духовные сферы; теорий художественной теургии и мистериальности как выводящих искусство в жизнь, направленных на ее созидание по законам искусства с ориентацией на высшие духовные сферы. Теоретики авангарда попадают в сферу теургической эстетики как манифестирующие Духовное в качестве основы искусства (Кандинский), с одной стороны, и как прозревавшие некие грандиозные катаклизмы в искусстве и культуре, знаменовавшие их своим творчеством и чаявшие наступление эры принципиального нового взлета духовной и художественной культур на новых основаниях (как я знаю, эта идея Вам, Вл. Вл., особенно близка). Так, живопись для Кандинского — созидание новых духовных миров, ее цель — способность воспроизводить духовные сущности. Кандинский настаивал на космическом характере творчества, в неоплатоническом духе мыслил духовное в искусстве как абстрактный абсолют, элемент чисто и вечно художественного. Содержание

живописи для него — сама живопись, художественное в чистом виде — это абстрактное; в абстрактной, беспредметной живописи находит наиболее полное выражение внутренняя красота, это абсолютное искусство. Что же касается Малевича, то эклектизм его взглядов привел к тому, что сегодня они чаще всего обсуждаются в контексте конструктивизма. Между тем я вполне солидарна с В.В. в том, что Малевич, скорее, предтеча минимализма и концептуализма в искусстве. Ведь он видел в супрематизме чистый эстетизм, считал его предметом красоты и гармонию, эстетическое наслаждение. В соответствии с гностико-герменевтическим, апофатическим подходом беспредметное выражает у него бездну сущности, пустыню небытия, ничто, за которым нечто. Сущность же беспредметна, безлика, безобразна, неутилитарна, лежит вне рационального познания, за умом — это заумь. Заумь как сверхразумный язык, речь высшего разума, минующая человеческий рассудок стала художественным *credo* русских футуристов — Хлебникова, Крученых.

Основательный разбор теоретических идей символистов и авангардистов значим для современной науки не только в историко-эстетическом плане, но и как существенный задел для построения современной позитивной философии искусства. Автор убежден, что символистами и теоретиками русского авангарда поставлены многие из проблем, актуальных для понимания и осмысления путей развития современной художественной культуры. Белый, Кандинский, Малевич, Хлебников предчувствовали, наметили и отчасти проработали теоретически пути движения искусства и литературы всего XX в. Многие их теоретические концепты и практические находки дают возможность понять смысл вершащихся сегодня процессов в искусстве и литературе.

Завершается книга подробным анализом культурологических и эстетических взглядов крупнейшего апологета теургического творчества Николая Бердяева, усмотревшего эсхатологический смысл во многих, кризисных в его понимании, явлениях в культуре и искусстве первой трети прошлого столетия, видевшего в творчестве (художественном, прежде всего) оправдание человеческого существования в целом (антроподицею) и путь к переходу человечества в новый эон бытия.

В русле теургической эстетики было показано, подчеркивает автор, что искусство и культура не противоположны религии, но исторически возникли в тесном контакте с ней и имеют общую духовно-анагогическую ориентацию на высшие духовные ценности; что искусство в сущности своей есть выражение смысла бытия, и главной его функцией является творчески-преображающая, направленная как на каждого конкретного человека, так и на земной мир в целом; что в искусстве человечеству через посредство феномена гения даны законы преобразования жизни на путях софийно-теургического творчества; что личное, индивидуальное творчество может активно способствовать преобразению мира, когда оно органично, диалектически вписано в структуру соборного сознания всего человечества, питается им и питает его своей энергией.

В.В. убедительно доказал, что представителями теургической эстетики были подробно разработаны актуальные и сегодня для теории искусства и литературы темы: эстетика — наука, изучающая пути к полноте бытия; выражение как основа эстетического; многомерность эстетического опыта; ценностные характеристики красоты и искусства; онтологический смысл красоты; софийный аспект красоты; красота как выражение истонного единства бытия; метафизические смыслы прекрасного и безобразного; эсхатология творчества; творчество как антроподицея; искусство как «приращение» бытия и упреждение «иного бытия»; художественность искусства, его духовный и софийный смыслы; самодостаточность и диалектика художественной формы; духовная герменевтика искусства; проблемы художественного символа и образа; символизм искусства как его сущностная основа; богословие, философия и эстетика иконы; эсхатологический смысл кризиса культуры и искусства XX в.; культура и «одичание» человечества на техногенной основе; смерть искусства в XX в.; основы идеального искусства будущего и пути к нему; музыка как эстетическая парадигма искусства; духовность как основа художественности в искусстве; анагогический смысл сублимации в эстетическом опыте; символ как основа художественного творчества; эзотерическое значение символизма; беспредметность как художественное содержание современного искусства; абсурд как художественный принцип последнего и некоторые другие.

Думаю, Вл. Вл., уже по этому краткому изложению Вы почувствовали, что нашему другу и собеседнику удалось вербализовать практически невербализуемое, вывести имплицитное на уровень рефлексии. Книга прекрасно написана, это не просто научный трактат, но своего рода поэма или стихотворение в прозе — чувствуется, что душа автора пела, ликовала в созвучии с основными идеями творцов теургической эстетики. Как вы знаете, по своему душевному складу он романтик, поэт, человек хрупкий, внутренне изящный, что проявляется и в его литературном стиле.

Хотелось бы специально отметить достойное автора книги, неформальное отношение научно-издательского центра «Ладомир» к ее публикации. Монография издана в дизайнерском оформлении, выражающем ее сущность, на хорошей бумаге, грамотно решена полиграфически. Издатели снабдили книгу портретом автора на отдельной вклейке и прекрасным поздравлением-адресом, в котором отмечен вклад В.В.Бычкова в мировую науку.

Зная В.В. с юности, вы лучше меня осведомлены о его пийетете к учителям — о. Павлу Флоренскому, Василию Кандинскому, Алексею Лосеву. На презентации мне было приятно услышать подтверждение своего мнения о том, что Виктор Бычков — фигура того же уровня, живой классик. Он и сам — учитель, основывший целую научную школу.

Как нам с Вами известно, окончание одного проекта означает для В.В. интенсивную работу над следующим, который, будем надеяться, скоро увенчается публикацией. Я имею в виду «Художественный Апокалипсис Культуры», некоторые фрагменты из которого уже публиковались. Дискуссия вокруг авторской концепции, которую мы ведем на страницах нашего «Триалога», завязалась и в Доме Лосева. К этой теме мы еще вернемся, пока же констатирую, что один из выдвинутых контраргументов почти текстуально совпал с моим: парадокс концепции Культуры и *пост*-культуры состоит в том, что сам факт появления столь мощных, духовно, интеллектуально и эмоционально насыщенных текстов находится во внутренней оппозиции к одной из главных идей автора. Своим бытием они гласят, что пророчества о смерти Культуры преждевременны, хотя и внятно предупреждают о

грозящих ей опасностях. Как уникальный и яркий феномен современной духовности, личность и творчество Бычкова свидетельствуют о том, что подлинная Культура живет и развивается — единая, целостная и неделимая.

P.S. И вот еще одно тому подтверждение — вышел сигнальный экземпляр второго издания двухтомника В.В. «2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*» (Т. 1. Раннее христианство. Византия. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия) в прекрасном оформлении, с множеством тщательно подобранных иллюстраций. Поздравляю автора и всех нас! Н.М.

Эстетическое как обретение духовного — Эстетический опыт и «расширение сознания»

В.Бычков (02.12.07)

Дорогие друзья,

теперь мне хотелось бы обратиться напрямую к темам и вопросам, поставленным Вл. Вл. в его недавнем письме. Начну со второго как более мне понятного. Чем вызван глубокий интерес «у ряда ведущих мастеров XX в. к проблемам духовного знания и герметического опыта?». Прежде всего, если понимать вопрос буквально, мне представляется «ряд» этот не очень великим, и он, возможно, ограничивается в большей мере первой третью прошлого века: в России — Серебряным веком, на Западе — периодом до начала Второй мировой войны. Реверансы же в сторону духовности, прекрасного, возвышенного, всяческой эзотерики и герметизма у некоторых арт-производителей *пост-*культуры (особенно наших соотечественников) представляются мне по большей части рекламной риторикой, стремлением создать выигрышный имидж. Поэтому о них здесь и нет смысла говорить. Это просто мода.

Что касается начала прошлого века, там все значительно серьезнее, и есть предмет для разговора. И проблема, конечно, шире, чем увлечение ряда деятелей искусства высоко духовными проблемами. Мощный всплеск духовных исканий, как мы хорошо знаем, охватил в конце XIX — первой трети XX в. до-

статочно широкие круги европейской интеллигенции, особенно русской. Отсюда и весь наш Серебряный век, и духовной ренессанс (по Бердяеву), и высшие достижения авангарда, конечно. Лично мне причина очевидна, и я писал о ней неоднократно в той или иной форме в контексте моей концепции «Культура — *пост*-культура». Ощущение кризиса Культуры по всем ее основным составляющим (философии, религии и искусству, прежде всего, т.е. духовным и эстетическим компонентам) в среде наиболее одухотворенных интеллектуалов и мастеров искусства, а также, — и главное — реальное нарастание самих кризисных явлений привели к защитной реакции Культуры от разрушения. Она и проявилась, прежде всего, в последнем мощном всплеске ее сущностного компонента — духовности, в лебединой песни Культуры.

Именно отсюда и последний взлет высокохудожественных феноменов авангарда, символизма, и попытки глубинного пересмотра и развития традиционной религиозности крупнейшими религиозными умами первой половины XX в., и интерес к нетрадиционным духовным практикам (теософии, антропософии, восточным учениям, гностицизму и т.п.) в среде интеллигенции, в том числе и художественной. Так что это отнюдь не случайное явление в тот период, но глубинная закономерность. Понятно, что сто лет назад такой взлет сущностных, часто высоко духовных, но нередко и квазидуховных проявлений Культуры многими участниками этого бурного процесса воспринимался как предвестие, заря новой эры высокой духовности, приближение нового зона бытия и т.п. Реально же все свелось именно к «лебединой песни», т.е. прекрасной, но предсмертной.

Для меня в этом процессе значимо не только и не столько *сознательное* обращение художников (в широком смысле — всех деятелей искусства и литературы) к духовной проблематике — той или иной религии, эзотерическим учениям, гностицизму, герметизму и т.п., — а более глубокий интерес к собственно эстетической специфике искусства, к стремлению направить все свои творческие усилия на создание высокохудожественных произведений, сосредоточить их на художественной выразительности и стремлении очистить искусство от всего внехудожественного или, по крайней мере, выстроить для себя правиль-

ную иерархию компонентов и функций искусства, в которой художественность занимает высшую ступень. Именно в этом я и вижу истинное возрастание в художественном сознании тяги к духовности.

По моему пониманию эстетического, которое вам, друзья хорошо, известно, и в первом нашем Разговоре ему было уделено определенное внимание, высший смысл эстетического опыта (здесь я, кажется, незаметно перехожу к первому вопросу, поставленному Вл. Вл. в прошлом письме) заключается фактически в возведении реципиента (и художника, естественно, в процессе творчества как первого реципиента своего возникающего произведения) к метафизической реальности (или к полноте бытия, к гармонии с Универсумом, что в данном случае идентично). Поэтому, когда художники, начиная с импрессионистов, ставят перед собой задачу повышения чисто эстетических качеств живописи за счет отказа от внеживописных задач, они тем самым уже внесознательно устремляются на пути духовных исканий. И как бы это ни казалось парадоксальным относительно импрессионистов, которых на поверхностно сознательном уровне вроде бы не интересовало ничто кроме передачи своего первого впечатления от увиденной реальности, это впечатление оказалось предельно глубоким, почти сущностным. Оно открыло и им самим, и всем нам красоту и неповторимость жизни в каждом ее мгновении, радость жизни, ощущение счастья от того, что каждому из нас дарована эта уникальная жизнь. Созерцая произведения импрессионистов, мы наполняемся этой радостью, счастьем, блаженством, мы начинаем *любить жизнь* во всех ее проявлениях, ибо они (проявления) все оказывается (и это вскрыли нам кисть и дух импрессионистов) прекрасны. И через эту красоту и любовь мы, естественно, воспаряем духом, достигаем высшей гармонии, радости и полноты жизни, а через нее — и бытия. Это ли не путь духовного восхождения?

Конечно, к нему и по нему ведет практически любое высокохудожественное произведение искусства. В «Апокалипсисе» (а этот фрагмент печатается и в нашем очередном сборнике, который увидит свет в феврале) я попытался как-то описать свой путь медитации перед «Оплакиванием Христа» Боттичел-

ли из Alte Pinakothek в мое последнее пребывание в Мюнхене. И от того прекрасного времени, особенно в Италии, мы имеем большое количество высокохудожественных (равно высокодуховных) произведений. Однако в XIX в. наблюдаем диаметрально противоположную картину по всей Европе. Именно на нее, т.е. на ощущение все возрастающего дефицита духовности в культуре (равно художественности в искусстве), и возникла реакция сознательной устремленности на поиски художественности в искусстве второй половины XIX в. Я имею в виду не только импрессионистов, естественно. Символисты сделали не меньше, но в несколько иных формах. В целом же именно устремленность к усилению чисто художественной выразительности в искусстве символистов, импрессионистов, Сезанна, Ван Гога, Гогена, эстетов всех направлений, крупнейших авангардистов, наконец, я и рассматриваю как результативный поиск духовности, как повышение духовного градуса в искусстве именно органически и единственно присущими художнику средствами.

Там где это удалось, т.е. где мы и сегодня ощущаем высокое эстетическое качество произведений, где они и нас возводят к полноте бытия, там художникам, видимо, объективно удалось решить свою художественную задачу. И здесь совершенно не важно, стремились ли они сознательно, как Сезанн или Кандинский, выразить некую метафизическую сущность предмета и Духовное в его чистом виде, или просто радовались жизни, как импрессионисты, и хотели поделиться этой радостью со зрителем. *Художественный* талант — это *Талант*, дар Божий, и он имеет вполне определенное качество и направленность — на выражение метафизической реальности, сознает это сам художник или нет. Другое дело, что у него есть и *количественная* сторона, которая зависит не только от Дарующего, но и от множества субъективных характеристик самого художника — человека, прежде всего.

Иногда его личностно человеческое помогает ему в творчестве, а чаще всего — мешает. И это, кстати, не так уж и плохо. А то имели бы сегодня галереи, битком набитые шедеврами. И что с ними делать? Как это все переварить? Мне, например, и одного-двух живописных шедевров (а музыкального — одного)

в день вполне хватает для полного духовно-эстетического насыщения в какой-нибудь европейской галерее (на концерте). Далее приятно просто ходить, наслаждаясь не шедеврами, но прекрасными вещами среднего уровня, радуясь художественной неповторимости каждой из них, но уже не стремясь через них к тем горным вершинам, на которых — блаженство, но и сил человеческих они забирают много. Всякое наслаждение сопряжено и с отдачей большой энергии. А потом ее приходится копить — в эстетическом плане на вещах среднего добротного уровня.

// Кстати, здесь тоже всплывает крайне интересная и, помоему, антиномическая проблема: общение с художественными шедеврами и существенно обогащает духовно, и забирает немалую энергию. Разных ли уровней это энергии? Почти непостижимая проблема для человека. Только на уровне субъективных впечатлений. Обдумать всем вместе и поговорить.//

Понятно, что некоторые знания об увлеченности тем или иным художником определенными аспектами духовной культуры вне пространства его непосредственного творчества могут помочь и при восприятии его произведений. Но это только в случае, если ему удалось адекватно выразить то, что он прорекает вербально. В противном случае вербальный дискурс художника может только помешать восприятию его творчества. Зритель будет искать там то, чего нет; стучать в ту дверь, за которой никого нет. Поэтому я, в частности, и не люблю читать высказывания и сентенции самих художников (за редким исключением). Для меня главное — их произведения. Если художник талантлив и ему есть что сказать, он скажет это своим художественным языком и вербалистика ему не потребуется. В противном случае никакая, даже самая изощренная и высокоинтеллектуальная риторика не спасет его слабых произведений. Это вы, дорогие друзья, хорошо знаете.

Теперь более существенный вопрос, который уже давно волнует Вл. Вл. Если я не ошибаюсь, Вы уже вторично задаете его в процессе нашего разговора, хотя и в несколько иной форме. И я уже, кажется, пытался на него кратко ответить, но, вероятно, не очень вразумительно. Да вразумительно и весьма трудно. Вопрос о «расширении обычного сознания» в процессе эстетического опыта до способности созерцания «творящих

эйдосов». Скажу прямо: «эйдосы» видел только один раз — на картинах известного нашего художника Виктора Пивоварова. Они там просто изображены в виде полуабстрактных цветоформ и подписано: Эйдос № такой-то. Других я пока не видел.

Если же говорить серьезно, то проблема очень сложная. Здесь мы подходим, как и в любых других духовных практиках, вероятно, к тому рубежу, где словами трудно что-то выразить. Между тем, как вы знаете, я, тем не менее, пытаюсь всегда что-то изречь на эту тему. Эстетический опыт, его высшая ступень — эстетическое созерцание — настолько прекрасны, доставляют такое высокое наслаждение, так духовно обогащают, что лично у меня всегда возникает (так было с ранней юности) желание поделиться этой радостью с кем-то, приобщить его к ней. Возможно, поэтому и пошел в эстетику (уже в зрелом возрасте, как вы знаете, и вполне осознанно), чтобы попытаться не научить, конечно, но, может быть, инициировать своими писаниями и кого-то еще на приобщение к этому опыту.

Есть ли в нем «расширение сознания»? Точно я не знаю вообще-то, что означает это словосочетание, и у меня есть соблазн, Вл. Вл. по примеру того, как Вы пытали меня в начале нашего Первого Разговора, спросить Вас: а что Вы вкладывает в это понятие? Оно нередко встречается у эзотериков, но все ли его одинаково понимают? Однако не буду. Надеюсь, что на интуитивном уровне нам всем понятно приблизительно, о чем идет речь. И я в «Эстетике» и других работах, описывая смысл художественного символа, или эстетического восприятия, фактически говорил именно об этом. Если в процессе созерцания какого-то эстетического объекта мы вдруг как бы перестаем его видеть (т.е. он уплывает на периферию нашего сознания) и погружаемся в некое сладостное, блаженное состояние, когда душа наша поет и ликует, а дух наш расширяется до вместительности всего Универсума или, напротив (то есть равно), срастворяется с Универсумом, ощущая себя всем в этом немолчном ликовании и блаженстве, то как сие назвать? Вероятно, можно и *расширением сознания* по сравнению с его обыденным, утилитарно-дремотным состоянием. Можно, вероятно, и восхождением в иные измерения бытия, как полагали Вяч. Иванов и П.Флоренский. Можно, наверное, и как-то по-иному. Слова

здесь действительно бессильны. Это особенно остро ощущается по возвращении из эстетического (равно мистического?) путешествия. *Да разве я то говорю, что знала, пока не открыла рта...* Великая Цветаева!

Во всяком случае, всем нам очевидно, что эстетический опыт — это великий опыт и дар. И чем бы мы были, если бы не имели к нему способности? Страшно подумать. Жвачными животными? Или вообще — травой? Страшно, хотя большая часть человечества находится на этом уровне и ничего — живут и радуются по-своему жизни. Amen!

Поэтому вопрос, поставленный Вами, Вл. Вл., в связи с прочтением моей «Эстетики» и прост, и сложен одновременно. В процессе эстетической медитации мы, несомненно, находимся в состоянии расширенного сознания. До какого предела — трудно сказать. Мне в такой мере не доступен никакой иной духовный опыт, поэтому мне не с чем сравнивать. Вам, Вл. Вл., возможно, проще. Я был бы рад, например, если бы Вы поделились с нами, грешными, личными впечатлениями от литургического опыта и попытались как-то соотнести его с опытом эстетическим. Для меня, например, стоящего по сю сторону алтарной преграды, они практически идентичны. Более того, сознаюсь, что с помощью эстетического опыта я часто воспаряю в более, как мне кажется, высокие духовные сферы (поэтому я, вероятно, эстетик, а не богослов или священник). А что Вы переживаете по ту сторону иконостаса, верша таинство у Чаши? Кстати, занимаясь византийской эстетикой я как-то не обнаружил у отцов Церкви откровений на эту тему. Есть ли они? Было бы крайне интересно почитать их или более поздних литургисующих священников. Есть ли такие тексты?

Между тем, если судить по большому количеству текстов отцов-подвижников об их опыте (на их основе, как Вы помните, я выявил в свое время целый раздел византийской эстетики — интерьерную эстетику, эстетику аскетизма), то он по конечному результату имеет много общего с эстетическим опытом. Из этого косвенно можно заключить, что последний ведет к той же цели, что и другие, более трудоемкие духовные практики. Не так ли, Вл. Вл.? Хотя понятие «трудоемкости» здесь вряд ли уместно. Любой духовный путь (в том числе и художественно-эстети-

ческий) — это дар и труд. Большой труд. Сегодня мы вроде бы легко порхаем по музеям, галереям, консерваториям, театрам, но сколько труда пришлось затратить в свое время (время всей жизни практически), чтобы это «порхание» стало истинным эстетическим опытом, доставляющим большую духовную радость, возводящим к иным реальностям, обогащающим и наполняющим жизнь удивительной энергией бытия, а не просто мимолетным щекотанием нервов или бокалом приятного вина.

Между тем, мы начинаем постепенно подходить к наиболее глобальным вопросам эстетики и философии искусства, которые самое время было бы вспомнить, да и проартикулировать на современном уровне. Как вы думаете, друзья? На этом пока кончаю. С нетерпением жду ваших соображений по всем затронутым в последних письмах проблемам.

Ваш В.Б.

Сквозь тернии избыточности и минимализма — к звездам постнонклассики

Н.Маньковская (29.12.07)

Дорогие друзья, в преддверии Нового года хочется поделиться с вами теми мыслями, на которые навели меня многообразные художественные впечатления последних месяцев: прошли Чеховский театральный фестиваль, «Сезон Станиславского», фестиваль нового европейского театра (NET), «Балтийский дом в Москве», фестиваль актуального искусства «Территория», Московский кинофестиваль, кинонеделя «Зимняя эйфория», творческие вечера ведущих танцовщиков, ряд выставок живописи — всего не перечислить. События набегали друг на друга, только успевай (и, кажется, удалось увидеть все наиболее интересное). В результате возник весьма замысловатый художественно-эстетический пазл, в котором хотелось бы совместными усилиями разобраться.

Как мне кажется, на весьма ярком, пестром, цветистом общем фоне вырисовываются некоторые внешне оппозиционные тенденции, парадоксально дополняющие друг друга. Это, преж-

де всего, стремление вернуться к классическому (в строгом смысле слова) художественному языку, наиболее отчетливо проявляющееся, между прочим, у «классиков» постмодернизма. Во-вторых, сопутствующее этому тяготение к минимализму в духе классического авангарда. И, в третьих, по-прежнему мощная нацеленность на виртуализацию арт-практик, причем почва виртуальных экспериментов оказывается преимущественно экзистенциальной, также ставшей за последнее столетие в какой-то мере классической. Все это подтверждает Вашу, В.В., гипотезу о зарождении нового этапа эстетического развития — постнеклассического, синтезирующего опыт классики и нон-классики, который я в свое время условно обозначила как «пост-постмодернизм».

Что касается первой тенденции, то наиболее репрезентативными показались мне последние работы Питера Гринуэя, Тома Стоппарда, Катрин Брейа. Наиболее сильное впечатление произвел, конечно же, Гринуэй как утонченный эстет, эрудит, художественно высокообразованный человек. Его последний фильм «Ночной дозор» (в отечественном прокате — «Тайна ночного дозора», чтобы не путали с пресловутым блокбастером Т.Бекмамбетова), снятый к юбилею Рембрандта, — своего рода «минус-прием». Знатоки гринуэевского творчества ждали от отца-основателя кинематографического постмодернизма нового шага в сторону посткино, усиления виртуализации кинозрелища — ведь здесь ему нет равных. Но, видимо, «Чемоданы Тульса Люпера», о которых у нас был случай поговорить, знаменуют собой пик развития этой линии как в техническом, так и в художественном плане. Это своего рода апофеоз творчества Гринуэя, тот максимум, превзойти который сегодня вообще проблематично — это креативная задача будущих поколений. И мастер сделал резкое движение вспять, к истокам собственного творчества, да и кино в целом как вида искусства — живописи, театру, нарративу (который еще недавно считал противопоказанным современному кинематографу). В основе его новой ленты — классическое повествование, история жизни и творчества Рембрандта, рассказанная, правда, на постмодернистский лад, с некоторым ироническим «сдвигом по фазе» относительно традиционных интерпретаций

биографии художника. Это, по сути, печальный, даже трагический фильм о творчестве как таковом, обреченности выдающегося таланта, новатора, опередившего свое время, на непонимание современниками, травлю, гонения. Классическую тему «художник и чернь» Гринуэй решает в жанре искусствоведческого триллера, развязкой которого в духе постмодернистской любви к маргиналиям служит обнаруженный на полотне глаз художника — пронзительный, мудрый взгляд, запечатлевающий людей такими, какие они есть, а не какими хотели бы казаться (та же тема звучала в последнем фильме Милоша Формана «Призраки Гойи» — сильные мира сего не желали видеть свое реалистическое изображение). Глянец, гламур правит художественным миром, и горе тому, кто пренебрегает массовым вкусом.

Фильм перенасыщен живописными и искусствоведческими аллюзиями, в нем множество собственно кинематографических картин, театрализованных живых сцен *à la* Рембрандт, поданных в замедленном темпоритме, крупным планом, как бы на подиуме. При этом барочно-постмодернистская избыточность странным образом превращается в схему, по контрасту напоминающую другую, минималистскую схему, обыгранную Ларсом фон Триером в «Догвилле», «Мандерлае», «Самом главном боссе». Существенная роль принадлежит словесному комментарию, собственно «литературе».

В отличие от многочисленных кинобиографий Рембрандта, где в центре внимания оказывается любовная линия, связанная с Саскией, лента начинается с рассказа о закате этой любви, сомнений в ее подлинности. Размышления об истинном и фальшивом, наигранном коррелируют с классической шекспировской темой «весь мир — театр, в нем женщины, мужчины все актеры». Игровая стихия фильма предстает зоной соблазна и риска — порой смертельного. Проигрываются и другие классические мотивы — слепоты и ослепления (Эдип — Глостер — Рембрандт), цветовой символики (в снижено-физиологическом стиле ассоциирующиеся с идеями Гёте и Кандинского). Не говоря уже об аллегорически-профетических сценах на крыше рембрандтовского дома, кстати, не слишком удачных, искусственных, натянутых.

Так что же, Гринуэй отрекается от собственного кредо, возвращается к «четырем тираниям»? Вопрос остается открытым. Во всяком случае, своим творчеством он вносит определенный вклад в философию постнеклассического искусства, демонстрируя диапазон возможностей кинематографа — от классики до виртуальности. Интересно, как будет разворачиваться его новый проект. Ведь «Ночной дозор» — первый из задуманной Гринуэем серии фильмов об истории великих произведений искусства. Следующий будет посвящен «Тайной вечере» Леонардо, затем должны последовать ленты по мотивам «Страшного суда» Микеланджело, картин Пикассо, Моне и Поллока. Уже сам этот выбор свидетельствует о постнеклассической тенденции в творчестве Гринуэя.

Другой кинематографический сюрприз преподнесла Катрин Брейя. От ее нового фильма ждали еще большего шока, чем от предыдущих — ведь в них она довела до логического конца линию респектабилизации порнографии, вводя в художественную ткань откровенно физиологические сцены. И Брейя, действительно, шокировала — сняла ленту в «большом» стиле, начисто лишенную не только порнографичности, но и эротизма: любовные сцены в «Старой любовнице» (в отечественном прокате, видимо, в коммерческих целях, фильм «*Une vieille maîtresse*» вышел под названием — «Тайная любовница») сняты, скорее, в духе классицистской живописи, рассчитаны на сугубо эстетское любовование. Этот костюмный фильм «под классику» с роковыми страстями и изменами — на уровне фабулы нечто среднее между «Кармен» и «Опасными связями». Но в нем есть и свой подтекст. Бабушка непорочной невесты выступает наперсницей жениха-либертена, сочувствует и сопереживает его роковой страсти к «прежней любовнице», безумствам и интригам — ведь ее молодость пришлось на XVIII век, век «опасных связей» и любовных авантюр, а век XIX, в котором происходит действие, — время буржуазного брака по расчету, наводящее на нее тоску. В контексте современной ностальгии по «бурным шестидесятым» этот мотив звучит достаточно актуально.

И еще одна неожиданность — девятичасовой «Берег утопии» Тома Стоппарда, поставленный Алексеем Бородиным в Российском академическом молодежном театре. Как вы знае-

те, Стоппард — один из первых западных драматургов, инициировавших вал постмодернистских интерпретаций классики путем «вычитания» главных героев в пользу второстепенных персонажей — достаточно вспомнить шедший на малой сцене театра Маяковского спектакль «Розенкранц и Гильдерстерн мертвы», где протагонистами выступали «друзья» Гамлета, а он сам, Гертруда, Офелия и другие центральные фигуры оказывались на периферии действия, что полностью меняло смысл, да и содержание пьесы. У Стоппарда оказалось множество подражателей — каких только версий «Гамлета» не видела Москва — глазами актеров из «мышеловки», вражеских наблюдателей из Швеции и т.п. (Параллельно Стоппарду двигался в том же направлении итальянский драматург, режиссер и актер Кармело Бене со своим «миноритарным театром без спектакля», разрушавшим имидж классических персонажей: так, Джульетта, приняв яд, засыпала у него в торт, что должно было способствовать, по замыслу режиссера, демистификации шекспировского театра, взгляду на него с позиций Льюиса Кэрролла и комедии дель-арте).

И вот — спектакль об истоках революционного движения в России. Масштаб замысла в чем-то напоминает трилогию Михаила Шатрова «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», хотя идеологические акценты, разумеется, совершенно иные. «Берег утопии» в трех частях с характерными названиями «Путешествие», «Кораблекрушение», «Выброшенные на берег», скорее, демистификация хрестоматийного взгляда на русскую и европейскую историю второй половины XIX в. Бакунин, Герцен, Огарев, Белинский, Аксаков, Гервег, Блан, Ворцель, Мадзини, Маркс представлены здесь прежде всего с позиций «человеческого, слишком человеческого» с их амбициями, заблуждениями, слабостями, недостатками, смешными сторонами. Существенная часть спектакля посвящена перипетиям личной и семейной жизни, многочисленным и весьма запутанным любовным связям.

Я не собираюсь утомлять вас, коллеги, подробной рецензией на это монументальное произведение. Скажу лишь о том, что имеет непосредственное отношение к нашей теме. Стоппард здесь как бы начинает с чистого листа, отринув свое

постмодернистское прошлое. Он, несомненно, достаточно подробно ознакомился с основными философскими, литературными, критическими работами деятелей русской культуры той поры. Его влечет чеховский театр, русская психологическая школа актерской игры. В спектакле, поставленном в реалистической манере, практически нет «клюквы» (вероятно, в том числе и благодаря усилиям А.Бородина). Многое в нем звучит весьма актуально — скажем, «вечный» спор славянофилов и западников, сентенции о том, что «у нас нет литературы» (хотя в разгаре ее «золотой век») и т.п. Однако показать эволюцию внутретенной жизни персонажей, «жизнь человеческого духа» в целом явно не удастся. Перед нами, скорее, маски, одномерные монохарактеры: забияка, авантюрист и вечный должник Бакунин остается таковым с юности до глубокой старости, Герцен выступает в роли богатого мецената, Огарев — слабохарактерного простака. Виной тому, возможно, и актерский состав театра, привыкший ориентироваться на детскую и подростковую аудиторию, подавать роли броско, крупными мазками, с элементом назидательности. Спектакль в целом интересен скорее историку идей, чем эстетике или искусствоведу. И, конечно же, не стоит забывать о том, что пьеса была рассчитана, прежде всего, на зарубежного зрителя, для которого русская история позапрошлого века преимущественно terra incognita.

Дело, разумеется, не в достоинствах или недостатках конкретных произведений, а в самом желании художников уйти от наработанных постмодернистских стереотипов, в том числе и своих собственных. Но ведь и призыв «назад, к классике» тоже своего рода штамп, отнюдь не гарантирующий успеха. И все же сама тенденция, на мой взгляд, весьма показательна. Она свидетельствует о той ситуации ожидания, которая коррелирует с культурным ландшафтом полувековой давности, когда экспериментальный потенциал авангарда и модернизма казался исчерпанным, а постмодернизм еще только зарождался. Сегодня мы, видимо, на пороге какого-то нового этапа, синтезирующего черты классики и нонклассики с применением цифровых технологий. И не удивительно, что его предваряют элементы стихийного анализа, инвентаризации разнообразных художественных средств и приемов прошлого и настоящего.

Одной из таких линий и является минимализм авангардистского толка. Во всяком случае, на зыбкой грани осени и зимы в заледенелом парке Сокольники происходило театрализованное музыкальное действо, наследующее, на мой взгляд, «черному квадрату» Малевича. В «синем прямоугольнике» — небольшом павильоне, выгороженном посреди необъятного выставочного зала, разворачивалась располагающая к медитации мистерия «Фама» на музыку Беата Фуррера в постановке Кристофа Марталера (думаю, Вл. Вл. смог бы многое рассказать о творчестве этого знаменитого швейцарца, давно живущего и работающего в Германии). Оркестр под руководством самого композитора располагался за пределами павильона — то перед ним, то позади него, то по бокам — музыкантов можно было видеть сквозь проемы в подвижных панелях, образующих иллюзию стен. Пространство постоянно трансформировалось, то расширяясь, то сжимаясь, то погружаясь в полный мрак, то заливаясь слепящим светом. Эффект «неземных», космически-ледяных звучаний создавался благодаря атональной музыке с точечными инкрустациями гармонических созвучий, игре на оригинальной модификации тромбона. По мысли создателей спектакля, они переносили зрителей в описанное Овидием обиталище богини молвы Фамы, пронизаемое для земных, морских и небесных голосов. В этом мифологическом пространстве мечется земная женщина Элсе — героиня новеллы Артура Шницлера, предпочитающая смерть бесчестью: ее тело — плата за долги отца. Но образ девушки настолько деиндивидуализирован (как ранее — персонажи спектаклей Марталера «Три сестры» и «Прекрасная мельничиха»), что он кажется лишним в горнем мире симфонии, оказывается ее пустым центром.

Выразительным лаконизмом отличался и другой музыкальный спектакль — поставленный датчанами «Теремин». Полные драматизма жизнь и творчество Льва Термена, создателя знаменитого терменвокса и множества других технических изобретений поистине леонардовского масштаба, представлены здесь в форме сценического рассказа с видеоиллюстрациями, световыми эффектами и, главное, в сопровождении ансамбля юных терменвоксистов, демонстрирующих недюжинное мастерство. Талант, интеллектуальное мужество, научная принци-

пиальность, мужская притягательность героя представлены актерами с благородной сдержанностью и элегантностью во всем, от способа декламации и манеры держаться до тактично стилизованных костюмов. Увенчивает это выдержанное в строгом, даже суровом стиле зрелище мини-концерт внучки Льва Термена, виртуоза терменвокса Лидии Кавиной. Чувствуется, как дорог был этот проект авторам идеи и режиссерам Кирстену Дельхольму и Вили Флиндту, сколь тщательная подготовительная работа, в том числе и исследовательского плана, потребовалась для его реализации. «Теремин» производит столь сильное эстетическое впечатление, что даже странно, что мысль о создании чего-то подобного не осенила русских художников. Поистине, нет пророка в своем отечестве!

Что же касается повального увлечения виртуализацией современных арт-проектов, то ситуация здесь крайне неоднозначна. Изредка встречаются действительно интересные художественные находки. Наибольшее впечатление в этом плане произвела на меня, пожалуй, выставка видеопортретов Роберта Уилсона. Ее успех обеспечили два совершенно необходимых и достаточных фактора — несомненный талант и безукоризненный вкус всемирно известного режиссера-новатора и высочайшего уровня компьютерная поддержка проекта. Художественное ноу-хау Уилсона в данном случае состоит в том, что фотопортреты людей, животных, а также абстрактные композиции приходят в движение (крайне замедленное, «замороженное», медитативно-психоделическое, как и в его спектаклях), как бы оживают благодаря плавным, незаметным переходам (изменениям мимики, позы). Преимущественно монохромные, с редкими вкраплениями локальных цветов изображения радикально преобразуются, порой полностью меняют форму благодаря изменению освещения, ракурса презентации и, конечно же, подвижности. Принцип создания мобилей, хорошо известный в кинетическом искусстве, нашел здесь весьма оригинальное применение. В сопровождении искусно подобранной музыки зрелище производит сильное эстетическое впечатление, воспринимается, при всей своей инновационности, как логическое продолжение и расширение на современной технической основе поисков новой визуальности, увлекавших Уилсона на протяжении всей его творческой жизни.

Весьма удачной показалась мне также акция «Жара в городе» — прошедший в «студеную зимнюю пору» показ анимационных фильмов, созданных европейскими, североамериканскими, японскими художниками. Особенность тщательно составленной программы состояла в том, что в нее вошли действительно арт-хаусные ленты, не имеющие ничего общего с массовым, коммерческим мейнстримом. В результате получился хит-парад суперэстетских, преимущественно абстрактных по живописному решению абсурдистски-иронических фильмов, свидетельствующих о невероятной творческой фантазии, технической изобретательности, уме и остроумии их авторов. И у компьютерной анимации, раскрывающей, по сравнению с рисованной, гораздо более широкие возможности для свободы творчества, здесь оказались явные преимущества. В сущности, от такой протовиртуальной реальности всего один шаг до полноценной виртуальной реальности. Трехчасовое погружение в нее доставило мне истинное эстетическое наслаждение. Особенно порадовало то, что фильмы эти (некоторые из них я видела на вгиковском фестивале) созданы совсем молодыми людьми — студентами или недавними выпускниками кинематографических школ. Их творческий тонус вообще очень созвучен тому, что привлекает меня в общении со студентами — атмосфере свободного поиска, брожения эмоциональной и интеллектуальной энергии, тяги к прекрасному, любви к своей профессии — всему тому, что настраивает меня на позитивный лад относительно настоящего и будущего культуры.

Стремление обнаружить и реализовать собственно эстетический потенциал, связанный с новыми технологиями, видимо, единственно плодотворный, но и самый трудный путь. Гораздо соблазнительнее превратить в шоу саму эту технику, как произошло на спектакле «Прыжок дохлой кошки» — по утверждению его создателей, первом в мире «финансовом» спектакле (им закрывался фестиваль NET). В этом немецко-голландском проекте речь идет об игре на бирже («прыжок дохлой кошки» — биржевой термин, обозначающий резкий рост цены финансового актива после периода его существенного снижения) с ее азартом, выигрышами и проигрышами. «Живое» действие происходит в реальном времени с реальными биржевыми котиров-

ками, все в нем рассчитано на эффект присутствия (европейское время показа спектаклей совпадает со временем работы нью-йоркской биржи). Актеры, по сути, ведут просветительскую, разъяснительную работу, объясняя законы функционирования рынка, правила игры на бирже и т.п. Действие рассчитано на интерактивность зрителей, они активно вовлекаются в игру, от их решений (продавать? покупать? придерживать?) зависит финал спектакля.

Замысел неплохой, обратиться в новой социально-экономической ситуации к традиционной для классического искусства теме денег, их влияния на человеческие отношения на том же художественном уровне, как у Достоевского, Бальзака, Золя, да еще с применением компьютерных технологий, было бы весьма интересно. Однако в данном случае проблема намечена лишь эскизно. Спектакль в целом, как мне кажется, рассчитан не на эстетическое удовольствие, а на прагматику — «удовольствие от делания денег», «стать, на время спектакля, биржевыми игроками и почувствовать все нюансы игры на бирже», «возможность заработать деньги, не покидая зрительского кресла» (так, по крайней мере, утверждается в буклете). Что же, такие перформансы в стиле театра.doc по-своему любопытны в качестве околотеатрального эксперимента, однако имеют ли они отношение к искусству? Думаю, об этом, коллеги, стоило бы поговорить.

Впрочем, у виртуальности есть и другой полюс. Ею нередко манипулируют в сугубо прагматических, внеэстетических целях «оживляжа» как приманки для зрителей. В случаях банальной погони за модой дело обычно оканчивается провалом. Так произошло со спектаклем Андрея Жолдака «Кармен. Исход» (если иметь в виду массовый, целыми рядами исход премьерной публики прямо посреди действия, название это звучит мрачным пророчеством). Авторская идея достаточно интересна: выявить вневременной архетип Кармен и прокрутить его через все слои массовой культуры XXI в. Однако при ее реализации случился досадный сбой. Как и в предыдущем своем московском спектакле «Федра. Золотой колос», о котором у нас уже был случай поговорить, режиссер создал микс из наиболее актуальных, но, увы, не им созданных театраль-

ных наработок — многообразных *déjà vu*. Спектакль избыточен во всем, но, прежде всего, в заимствованиях — у Ф.Касторфа, Л.фон Триера, Д.Линча — всех не перечесать. Основное действие разворачивается на трех видеоэкранах (из-за неполадок с их подключением начало спектакля задержали более чем на час), актеры же вяло иллюстрируют это полупрофессиональное home-видео. Особая роль отводится имитации съемки всего происходящего «живой камерой» — оператор буквально не сходит со сцены. А Кармен и Хосе — осовремененные Бони и Клайд — совершают экранное путешествие по знаменитым местам Москвы, повсеместно совершая поджоги, убийства и т.п. Параллельно развивается другая история, где наши герои предстают полувывжившими из ума старичками, прожившими вместе долгие годы супружества. Обилие ненормативной лексики и сексуальных сцен, демонстрирующихся как «вживую», так и крупным планом в видеопроекции («интим» происходит в больших картонных коробках, куда за парочкой неотступно следует кинокамера), проявлений жестокости и насилия вполне вписываются в «эстетику безобразного», культивируемую современными блокбастерами. Казалось, в спектакле правит бал не осознанная постмодернистская, а «дурная эклектика», соединяющая откровенный кич с элементами психологической актерской школы (заслуженная актриса Малого театра Татьяна Еремеева в роли деревенской женщины — матери Хосе — читает в видеозаписи письмо сыну), приемами театра.doc (видеозаписью репетиций, где с опозданием лет на сорок за «смелое» новшество выдается давно ставший достоянием театральной истории импровизационный, коллективный метод создания зрелища; звучат «эпатажные» сентенции типа «Дзефирелли мертв, Жолдак жив»), видеоинсталляциями, видеопроекцией онлайн, фрагментами настоящего кино, мюзиклом, психоделическим театром. В результате ни один из приемов Жолдака не работает — в том числе и виртуальный.

А между плюсами расположен тот уже достаточно разросшийся театральный организм, в котором виртуальность выступает одним из полезных, но не жизненно важных органов. Так, в моноспектакле из цикла «Слово в движении» баскского

хореографа и танцовщика Асьера Сабалета экзистенциальные проблемы поисков самоидентификации решаются посредством диалога актера с собственным изображением, проецируемым на несколько мониторов. Изображение дробится, искажается, то выделяя крупным планом отдельные части тела, то позволяя «заглянуть в душу», произвести своего рода сеанс психоанализа, сопоставить видимое и потаенное, высечь искры из столкновения вербального и визуального. В спектакле есть оригинальные находки, однако не покидает ощущение, что технические аксессуары остаются сугубо внешним приемом: драматического и танцевального мастерства автора вполне хватило бы для выражения своего видения сути современного человека.

Такие мысли, конечно же, приходят в голову не мне одной. Игры (или заигрывания) с виртуальностью явно провоцируют своего рода обратную реакцию — желание сугубо театральными средствами «переиграть» те эффекты волшебного, нереального, потустороннего, запредельного, которые достигаются посредством компьютерной техники. И такое «соревнование», в котором виртуальность служит стимулятором поиска новых средств собственно художественного выражения, уже приносит результаты. Так, ауру виртуальности удалось создать в моноспектакле «Ангел» Дуда Пайве благодаря особому стилю, соединяющему хореографию и кукольный театр. Не прибегая ни к каким техническим средствам, этот поразительный виртуоз — драматический актер, танцовщик, кукловод, чревовещатель — «оживил» кладбищенского ангела, слился с ним в единое тело, дал ему свой голос, сделал своим alter ego, своей частью. Но ангел не только друг и компаньон, он судья и вестник, уводящий в мир мечтаний и прозрений и, в конце концов, превращающий встреченного им бродягу в такое же, как он, надгробное изваяние. Этот грустный, меланхоличный спектакль наполнен удивительной теплотой и, как ни странно, оставляет светлое впечатление, в отличие от не менее талантливого, но гнетущего «Душки» — последнего фильма Йоса Стеллинга, где речь тоже идет об alter ego. Однако невеста откуда взявшийся странный русский по имени Душка в исполнении Сергея Маковецкого — скорее чужак, варвар, внезапно вторгшийся в жизнь западного

интеллекта, его подпольный, «черный человек», от которого невозможно избавиться. Он не способен нарушить безысходное одиночество героя, и все же становится частью его души, жизнь без которой полностью утрачивает смысл.

Еще более впечатляющий случай «нетехнической», органической виртуальности — творчество Филиппа Жанти. На этот раз он привез на Чеховский фестиваль спектакль «Край земли». В этом изощренно сновидческом, почти галлюцинаторном зрелище все происходит на краю сознания и за его гранью, где видения возникают ниоткуда и истаивают в ничто. Правда, начинается спектакль с вполне внятной иронической картинки: человек заклеивает конверты, по старинке облизывая их языком, и кладет в ящик с надписью E-mail. Но как только все письма опущены, ящик напружинивается и упархивает (такое сочетание старого и нового, электронного способов общения характерно и для нашего Триалога, не так ли?) Однако до зрителей художественное послание доходит мгновенно: виртуозное взаимодействие актеров и гигантских кукол, с которыми они вступают в нереальные, фантастические отношения (чего стоит хотя бы танец девушки с огромным зеленовато-голубоватым кузнечиком или монструозная кукла с ногами-ножницами, оскоряющими кавалера) поражают изысканным эстетством, вовлекают в игровую стихию. Визионерский, ассоциативный театр Жанти бессюжетен, но подтекст его явно экзистенциален: взаимообратимость и взаимозаменяемость людей и кукол, головокругительные метаморфозы ставят под сомнение, как в театре абсурда, целостность и прочность человека, его существование и сущность. Различимы и кафкианские мотивы превращения, в том числе в собственную тень (силуэт из черного картона). А то, как в ночном кошмаре, сцену заполонят огромные полиэтиленовые мешки à la Бойс и превратят ее в выжженную землю. Живописные театральные картины Жанти вообще напоминают как сюрреалистические видения крупнейших художников XX в., так и фигуры современного net-арта. Такие пластические рифмы сновидческой, галлюцинаторной реальности с виртуальной реальностью подтверждают их генетическое родство, к заключению о котором мы с В.В. пришли в свое время теоретическим путем.

И в конце моего затянувшегося письма — еще об одном ярчайшем предновогоднем впечатлении — творческом вечере Светланы Захаровой, вполне адекватно названном «Русский бриллиант мирового балета». Лучшая, на мой взгляд, молодая балерина Большого театра, действительно, сверкала здесь всеми гранями своего виртуозного мастерства. И дело не только в совершенстве техники — Захарова танцевала вдохновенно, создавала образы романтически-экзистенциального плана, соответствующие ее артистическому темпераменту. Программа вечера была тщательно составлена. В первом отделении представлена уже ставшая балетной классикой XX в. «Кармен-сюита». Я была настроена довольно скептически — превзойти Майю Плисецкую с ее мощным открытым темпераментом, дерзостью, несравненным куражем еще никому не удавалось — это одна из ее коронных партий, созданных Родионом Щедриным и Альберто Алонсо специально для нее. Другие балерины в этой роли выглядят обычно бледной копией оригинала. Но, к счастью, мои опасения не оправдались — Захарова создала не эпигонский, а свой собственный образ Кармен — изящной, обольстительной, холодновато-эротичной юной женщины, напоминающей об эстетическом идеале Серебряного века. Показать «другую» балетную Кармен ей удалось, пожалуй, впервые в отечественном, да и мировом, возможно, балете. А второе отделение пленило каскадом классических па-де-де и современных номеров, специально подготовленных к этому вечеру. И во всех ипостасях балерина была безукоризненна.

Этот гала-концерт с полным основанием можно было бы назвать творческим вечером еще одного молодого танцовщика — Дениса Матвиенко. Относительно недавно он поразил жюри и зрителей Международного конкурса артистов балета, стал его победителем. И сегодня его виртуозность, сочетающая почти запредельное техническое переусложнение номеров с их проникновенным психологическим прочтением, вызвала настоящий фурор.

И что поразительно — в таком блестящем исполнении даже многие десятки раз виденные классические номера выглядели ново, исключительно свежо. Сочетание классического и совре-

менного балетного языка дало прекрасный результат. Быть может, это и есть пластический прообраз постнонклассики? Конечно, новые звезды в разных видах искусства еще не сложились в созвездие, но они есть, и достаточно крупные — хотелось бы видеть в них предвестников рассвета.

Надеюсь, Новый год порадует нас всех столь же радостными эстетическими и иными переживаниями. С наступающим праздником!

Н.М.

В.Бычков (30.12.07)

Дорогая Надежда Борисовна,
с радостью прочитал Ваше содержательное и очень интересное письмо. Буду изучать его, ибо там поднимается ряд очень интересных для нашего разговора проблем, однако отвечу подробно несколько позже; сейчас размышляю над серией вопросов, поставленных Вл. Вл. в последнем послании. Здесь хотел бы только ознакомить Вас с интересным событием — сном, который я увидел после посещения спектакля «Фама», прекрасно интерпретированного в Вашем письме. Он настолько удивил меня, что я сразу же зафиксировал его в Дневнике и хочу ознакомить Вас с этим фрагментом. Думаю, что сам его факт будет интересен и Вл. Вл.

25.11.07. Позавчера вечером смотрели в каком-то выставочном павильоне в Сокольниках в рамках Третьего международного фестиваля «Сезон Станиславского» спектакль «Фама» (композитор Беат Фуррер, режиссер Кристоф Марталер, музыкальный ансамбль Klangforum Wien, одна актриса и восемь голосов). Фактически музыкальная пьеса, исполнявшаяся в особо организованном пространстве, вокруг которого перемещались музыканты (музыка типа конкретной, в чем-то близкая к штокхаузенской) и вокалисты, а внутри сидели зрители и действовала актриса (чаще всего голосом и открыванием и закрытием фрагментов перегородок, образующих куб зрительного зала). В целом интересно организовано — своего рода музыкальный энвайронмент. Правда, отдельные истеричные крики и вопли актрисы несколько приземляли в целом космогоничес-

кий характер музыки. В общем, особо сильного впечатления не произвело, хотя знать, что и такие вещи делаются, полезно, а профессионалам и необходимо.

А ночью мне приснился странный сон, сюжет которого я, проснувшись в три часа ночи, обозначил как «Похороны Христа».

Храм. Кажется, мой родной Богоявленский елоховский собор. Знакомый храм. Я вне его. Вокруг множество народа. В храме отпевают усопшего. И я знаю почему-то, что Христа. И все спокойны. Да и у меня никакого волнения в груди. Потом какие-то распорядители рассаживают всех в автобусы и иномарки (мое место в автобусе, естественно); отправляемся хоронить усопшего. Куда-то приехали. Ощущение, что в Троице-Сергиеву лавру. Я выскочил из автобуса и спешу каким-то обходным путем, ибо везде множество людей, поспеть к выносу гроба. Его опять несут в храм: где-то вдалеке вносят на паперть высшие чины церковной иерархии в золотых облачениях. Я вроде бы спешу за ними в храм, но уже не поднимаюсь, как несшие гроб, по ступенькам вверх в сам наос, а спускаюсь вниз, в крипту, и другого входа в храм вроде бы уже и нет. А мне знаком почему-то именно этот вход. Я неоднократно (потом вспомнил, что во сне, и не раз) спускался по его широкой мраморной лестнице и всегда знал, что это вход в главный храм лавры. Во снах я нередко посещаю именно его почему-то. В крипте торжественно, тихо и безлюдно. Только три детские фигурки склонились друг к другу в горестном молчании. И все. На душе у меня спокойно и тоже торжественно. Я начинаю размышлять (во сне). Хоронят Христа. Однако он не может умереть. Он уже однажды умирал в человеческом облике. Воскрес и вообще бессмертен. Кого же хоронят? Человека! Человека как образ Христа! Умер образ Христа в человеке, и его хоронят. А потом, может быть, будет *другой человек* и тоже — новый образ Христа. И на душе покой. Все в порядке вещей.

Я проснулся. Три часа ночи. К чему такой сон? О чем он? Сразу почему-то вспомнился вечерний спектакль. Так вот о чем вопила, стенала и истошно кричала по-немецки вчерашняя актриса. Не о своей невинности, потерять которую от нее требуют законы меркантильного земного мира (согласно содержанию по тексту в программке), а о смерти Господа! Вот о чем

стенания и вопли раздавленной этим миром души — о смерти Христа. Или его образа в человеке, что одно и то же. Неужели этот, в общем-то, не столь уж сильный спектакль, мог инициировать такой сильный, яркий, значительный пророчески-мистический сон? Или это я сам домыслил — связал его со спектаклем по поверхностной материалистической традиции, а сон имеет совсем иные основания? Именно профетически-провиденчески-мистические? Ведь не случаен же мой Апокалипсис, который никак не могут (не хотят? боятся?) издать? Фактически он об этом же. Похоронили Христа. Похоронили образ его — Человека. Осталась одна пустая оболочка — человечество без души и духа, *пост*-человечество (сверхчеловечество на цифровой основе?).

Между тем и атмосфера вечерних Сокольников имеет свое значение. Зима (еще была хорошая зима, сегодня все тает). Морозец. Все в снегу. Голые деревья. Пустыня. Людей в парке никого. Почти полная, сильная в темноте-то луна. Холодный пронизывающий ветер. Зябко. И место для спектакля. Огромный пустой выставочный павильон, в центре которого выгорожен специальными декорациями — вращающимися дверьми-перегородками, — прямоугольник зрительного зала. Внутри квадрат стульев и справа перед первым рядом пирамидальное возвышение — эшафот, постамент для гроба — тела актрисы. Жертвенник? Полутемный или темный зал. И звуки. Блуждающие в пространстве. Космогенные, необычные. Станные. И вопли актрисы...

Интересный сон. О нем стоит поразмыслить еще на досуге. Попытаться вспомнить детали.

* * *

Однако не сейчас будем размышлять о столь великих космогонических проблемах. Сегодня, в канун Нового года и Рождества, хочу поздравить Вас со светлыми грядущими праздниками и пожелать душевного покоя и духовного возрастания постоянного.

Ваш старый добрый друг В.Б.

Вопросы об эстетическом наслаждении и эстетическом восприятии

В.Иванов (Мюнхен, 02.01.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

Хочу начать письмо с хорошо известной всем поговорки, которая каждый раз, однако, переживается с новой силой и свежестью. Во истину, «человек предполагает, а Бог располагает». Только, казалось, после долгого перерыва возобновилась наша кресельная беседа, как вновь она оборвалась довольно непредвиденными обстоятельствами (по крайней мере, с моей стороны): в конце ноября с «героизмом» я попытался переходить простуду на ногах и даже на три дня слетать в Берлин, но сей «подвиг» закончился весьма печально и пришлось затем коротать досуг в больнице с воспалением легких в тяжелой форме, от которого я до сих пор не оправился. Теперь сижу дома и преодолеваю остатки недуга.

В больнице я не лежал с 1974 г. и поэтому теперь набрался особого рода впечатлений. Вряд ли, однако, имеет смысл их описывать в эпистолярном жанре. Единственно, что заслуживает упоминания, так это уединенное (пребывал в отдельной палате с видом на старый сад) и — по мере крепнувших сил — сосредоточенное чтение маленькой книжечки Умберто Эко о средневековой эстетике. Я купил ее еще в начале 90-х гг. и с тех пор неоднократно к ней возвращался, совершая ментальные путешествия в близкий мне мир схоластической мысли. Обилие цитат превратило ее для меня в род медитативного бревиария. Обычно в ходе работы читаешь почти одновременно до десятка (если не больше книг), в больнице я умышленно ограничил себя размышлением над текстами Бонавентуры, Альберта Великого и Фомы Аквинского, чтобы войти внутренне в сферу, свободную от «злости дня». При таком подходе начинаешь чувствовать реальность идей, независимых от потока исторического времени. Две темы особенно близки: интеллигибельный Свет (в духе Бонавентуры важно различать три аспекта света: *lux — lumen — splendor*; Эко подчеркивает, что для Бонавентуры свет — это, прежде всего, «метафизическая реальность»; замечу

от себя: такое отношение к Свету составляет основу для метафизически ориентированной эстетики); вторая тема связана с развитием восприимчивости к языку символов. Такие идеи великих схоластов легко интегрировать в собственный мир мысли, без того, чтобы стилизовать себя под средневекового человека, поскольку, изъятые из исторического контекста, они ожидают в душе в своей непреходящей, метафизической сущности. Когда лежишь один в палате, отдаленно напоминающей монастырскую келью, и чувствуешь себя встроенным в иной, чем привычно-домашний жизненный уклад, то — почти поневоле — становишься восприимчивым к вневременным ценностям.

Думаю, что и в нашей переписке, в основном ориентированной на анализ современной ситуации в искусстве (*пост-искусстве* во многом) мы должны отвести место размышлениям, предмет которых находится вне исторического контекста. В средневековье умели создать условия, благоприятные для ухода от времени. Понимали, говоря словами Мейстера Экхарта, что «душа, в которой надлежит родиться Богу (иными словами, добавлю от себя, душа, стремящаяся приобрести опыт метафизических созерцаний), должна отойти от времени, как и время от нее». Теперь таких условий нет. Каждый из нас предоставлен самому себе и строит на собственный страх и риск внутреннюю обитель. Конечно, еще остались музеи. Но Вы сами знаете, какие — в большинстве случаев (правда, Мюнхен, слава Богу, представляет собой исключение) нужно приложить усилия, чтобы без внешних помех предаться эстетическому созерцанию. Но какова его сокровенная сущность? Каковы ступени такого созерцания? Можно ли вообще в данном случае говорить о ступенях, предполагая тем самым наличие пути (в духовном — и даже эзотерическом — смысле)? Об этом мы и начали говорить в ноябре... Постараемся продолжить беседу...

Так, вот, в своем последнем письме (перед болезнью) я писал о впечатлениях в связи с двукратным посещением выставки работ Макса Бекмана. Но суть дела заключалась для меня вовсе не в этом художнике: просто взял в руку первый попавшийся материал, чтобы написать род психологического этюда о конкретном (единичном) процессе эстетического переживания в его почти непредсказуемых изгибах, душевных движе-

ях и метаморфозах. В своем письме Вы оцениваете Бекмана более с искусствоведческой и вкусовой точки зрения. Я же во все не хотел затевать дискуссию об этом мастере, к которому мы оба (а Вы, Надежда Борисовна?) относимся почти одинаковым образом, хотя теперь мое суждение стало не то чтобы более мягким, но, скорее, более внутренне заинтересованным (вместо предшествовавшей однозначной и преувеличенной антипатии). Главной задачей была беглая зарисовка метаморфоз душевной жизни, а не искусствоведческий анализ. Представлялось (мне самому) небезынтересным, как внутренне преодолевается некий барьер (начинаешь видеть нечто для себя новое) и происходит трансформация устоявшихся суждений и оценок. Описанием такого диалектического процесса мне хотелось показать, как трудно однолинейно характеризовать музейный опыт.

Итак, как говорят французы, «вернемся к нашим баранам», т.е. поговорим о сущности эстетического созерцания. Некогда — в незапамятные времена — у нас состоялся телефонный разговор, в котором речь зашла о ...честно говоря, забыл... но вот что запомнилось: Вы обозначили высшую ступень эстетического опыта как наслаждение, а я — хотя и не страдаю ни ханжеством, ни чрезмерным аскетизмом и даже в некоторых моментах не чужд взглядам Розанова — стал Вам с горячностью возражать, руководимый скорее непосредственным чувством, чем продуманной мыслью. Само слово **н а с л а ж д е н и е** показалось мне чрезмерно обремененным ассоциациями с чувственными (скажем прямо, сексуальными) радостями, смешивать которые с радостями духовными весьма опасно (еще раз хочу подчеркнуть, что принципиально далек от всякого, как сказал бы Ницше, моралина; прекрасно помню эротику «Песни Песней» и проблематичные усилия святых Отцов придать ей приемлемый для христианских аскетов смысл). Но тогда мы не стали углубляться в эту тему, и разговор остался незавершенным. Впоследствии, однако, внутренне я часто к нему возвращался и спрашивал себя: могу ли я обозначить свои наиболее сокровенные переживания произведений искусства как род наслаждения? Перед внутренним взором возникал дифференцированный образ эстетического опыта, обладающий доволь-

но сложной структурой и имеющий свою вершину, если не достигнутую, то, по крайней мере, вполне представимую и предощущаемую в качестве идеала. Вопрос, следовательно, сводился более к его логомахическому аспекту, чем к существу дела. И тем не менее... Показательно, что слово «наслаждение» в Ветхом Завете вообще не встречается, а в Новом Завете оно используется всего лишь два раза и в обоих случаях в отрицательном смысле. 1. «... наслаждениями житейскими подавляются и не приносят плода» (Лк. 8; 14). 2. «... и лучше захотел страдать с народом Божиим, нежели иметь временное, греховное наслаждение» (Евр. 11; 25).

Несколько лучше обстоит дело с глагольной формой: *наслаждаться*, *наслаждаться*. Правда, в Новом Завете она также используется исключительно для обозначения греховных состояний (Иак. 5; 5; 2Петр. 2; 13). В Ветхом Завете этот глагол по преимуществу встречается в Екклесиасте (шесть раз), но смысл его наиболее очевидно раскрывается в Ек. 9; 9: «наслаждайся жизнью с женою, которую любишь» (о, великий Розанов!).

Таким образом, желая твердо стоять на библейской почве, мы не находим повода для использования слова *наслаждение* для обозначения высших духовных состояний. Однако свойство сладости — хотя и очень редко — связывается с вполне, как сказал бы Флоренский, доброкачественным опытом. В этом смысле слово «сладость» использовалось в христианской письменности. Сам Иисус именуется в акафисте с л а д ч а й - ш и м , а в 5-й утренней молитве св. Василия Великого говорится о «неизреченной сладости зрящих Твоего лица красоту неизреченную». В любом случае *сладость* и *наслаждение*, как слова, имеют амбивалентный характер. Поэтому хотелось бы прояснить Ваше понимание наслаждения как высшей фазы эстетического переживания. Ее описание в Вашей «Эстетике», мне кажется, не чуждо некоторой эротической окраски, что в определенных рамках вполне правомерно. Но только встает вопрос: какого рода произведения могут вызывать подобного рода наслаждение? Вернемся, например, к Бекману. Никто из нас не будет отрицать, что его картины имеют несомненную эстетическую ценность и способны вызывать обильные (пусть негативные) эстетические (и даже эротические: в низшем смысле этого слова) переживания. Но возможно ли при таких созер-

цаниях поклоннику Бекмана (не говоря уже о его критиках, т.е. нас с Вами) взойти до четвертой ступени, т.е. «вступить в сущностный контакт с Универсумом» и испытать наслаждение (в Вашем смысле)? Если Вы ответите: нет, то почему? Где лежит граница? Не значит ли это, что существует только определенный ряд (вид) произведений искусства, способных обеспечить такой «контакт»? Тогда как его точнее определить? По каким критериям следует определять, до какой ступени нас способно довести созерцание Бекмана или Ван Гога? Объективны ли такие критерии? Кто способен их установить? Не сливается ли на этой ступени эстетическое переживание с мистически-религиозным? Возможно ли вообще при таком «контакте» автономное и отделенное от других духовных сфер (блага, например) эстетическое переживание? Для средневековых мистиков первичным было переживание метафизической Красоты (Света), и только с большим трудом (как это прекрасно показал Эко) они научились находить отблеск божественной Красоты в произведениях искусства. Дальнейший ход развития европейской культуры привел к все возрастающему разрыву связей между этими двумя эстетическими измерениями, но остается надежда на их (связей) восстановление (хотя, возможно, и в очень отдаленном будущем). То вечное, которое просвечивает через мысли, не подлежит времени и, соответственно, при доброй воле, всегда — даже при самых неблагоприятных внешних условиях — может быть актуализировано творческим актом духовного познания, завершающего действительность.

На этом заканчиваю свое письмо. Как всегда, много осталось недосказанным. Надеюсь, мы продолжим разговор о предложенной Вами схеме ступеней эстетического восприятия. В принципе я с ней согласен, но нахожу и много исключений из правила. Это мне и хотелось показать своим «этюдом» о Бекмане.

Ваше последнее письмо также пробудило у меня желания уточнить некоторые из наших мировоззренческих позиций и оценок. Не знаю, имеет ли смысл делать это в эпистолярной форме? Но все же хотелось бы прояснить ряд моментов, поскольку они характеризуют наши глубинные духовные установки, без правильного и адекватного понимания которых мы

будет постоянно обречены «говорить мимо». Особенно существенным в этом отношении мне показались два места в Вашем письме:

на 5 стр. Вы пишете о том, что не желаете «разгадывать произведение искусства как интеллектуальную шараду». С этим нельзя не согласиться, хотя использование «интеллектуально-шарадного» элемента в качестве приема все же допустимо, если он применяется пародийно-иронически, удачным примером чему является, например, роман Эко «Имя розы». Но — по большому счету — я разделяю Ваше мнение о примате чистого эстетического опыта. Не с этой темой связано мое недоумение. Оно возникло в связи с тем, что Вы включаете в ряд «любителей кроссвордов и шарад» масонов, алхимиков и фрейдистов. Понимаю, что это сказано с полемическим задором и неизбежным в таком случае преувеличением, но тем не менее вряд ли корректно ставить в один ряд с «любителями кроссвордов» представителей спекулятивно-созерцательного масонства XVIII в. Сам я, как Вы прекрасно понимаете (излишне и даже смешно это подчеркивать), не масон, не алхимик и не фрейдист, но, как человек, всю свою сознательную жизнь не только научно-теоретически, но и духовно-практически (медитативно), занимавшийся проблемами символизма, я не могу не поражаться теми глубокими откровениями, которые содержатся в масонской традиции. Такого же мнения придерживались Флоровский (см. соответствующее место в его «Путиях русского богословия») и приснопамятный Флоренский, не говоря уже о Владимире Соловьеве. То же скажу и об алхимии, расшифровке символики которой посвятил свои лучшие труды Карл Густав Юнг. Трудно отрицать и заслуги Фрейда в деле истолкования символики сновидений и т.д. и т.п. Только не знаю, имеет ли смысл делать эти темы предметом эпистолярного обсуждения;

на 9 стр., если я правильно понял, Вы обвиняете Бойса и Кунеллиса в «зомбировании» студентов художественных вузов... Это серьезно? Не входя в дальнейшую полемику, скажу только, что Бойс для меня является одним из самых крупных и ориентированных на духовное возрождение мастеров второй половины XX в.

Буду весьма признателен, если Вы хотя бы кратко ответите на мои вопрошания, но вряд ли стоит теперь углубляться в эту проблематику, чтобы не уйти от поставленной темы о сущности эстетического восприятия. Просто хотелось проверить, насколько адекватно мы понимаем друг друга. Я очень часто воспринимаю Вас как своего «двойника» (в самом позитивном смысле), так сказать, лучшей частью меня самого, поэтому, когда иногда возникает возможность недопонимания, хочется как можно быстрее ее устранить и по-прежнему наслаждаться гармонией согласия и единомыслия!

Поздравляю вас всех сердечно с Рождеством и Новым Годом.
С братской любовью

Всегда Вас помнящий В.И.

Ответы об эстетическом и эротическом наслаждении — Четыре фазы эстетического восприятия

В.Бычков (08–10. 01.08)

Дорогой Владимир Владимирович, примите самые добрые Рождественские пожелания. Главное — поправляйтесь скорее. Ваша болезнь сильно огорчила всех нас. Поэтому особенно рад Вашему письму, которое свидетельствует, что дух Ваш не пострадал в схватке с соматическими реалиями. Я сразу же переслал его Н.Б. и Олегу, ибо там есть над чем подумать и им вне зависимости от того, отреагируют ли они как-либо на него письменно (что было бы очень кстати), ибо сие и мне, грешному, трудно, хотя и очень интересно. Тем не менее, именно мне и придется реагировать в первую очередь, т.к. вопросы Ваши обращены непосредственно ко мне и затрагивают самую суть моей эстетической концепции, да и эстетического опыта вообще. Рад, что мы добрались наконец до сущностных вопросов нашего разговора, хотя, как мне кажется, в нем и все, проговоренное до сих пор, имеет отношение к этим вопросам и проблемам, ибо без многих вроде бы мелочей, тонкостей, маргиналий и нюансов трудно напрямую говорить о том, что почти не поддается вербализации.

Проблема эстетического восприятия в целом и эстетического восприятия искусства, в частности, — важнейшая проблема эстетики и философии искусства, однако к ней не так-то просто подойти, о чем ясно свидетельствуют поставленные Вами вопросы. Не уверен, что я смогу ответить на них сразу и более вразумительно, чем это прописано в моих опубликованных работах (например, в имеющемся у Вас кратком курсе моей «Эстетики» или во втором издании — 2006, 2008 гг. — большой «Эстетики»). Тем не менее, постараюсь, хотя, возможно, и не в той последовательности, как Вы их поставили.

Начну с эстетического *наслаждения*, ибо уместность применения термина «наслаждение» при описании высших ступеней эстетического опыта вызывает, увы, не только у Вас вопросы, недоумение, смущение, а иногда и неприятие. И это отчасти понятно для ригористически ориентированного религиозного сознания, но не в нашем же случае, т.е. в сообществе эстетиков, поэтому я даже несколько удивлен Вашим сомнением по этому поводу и вынужден подробно разъяснить свою позицию и по мере моих сил реабилитировать прекрасный, а главное вполне аутентичный, да и принятый в эстетике со времен Канта и Шеллинга термин.

Вы ссылаетесь на то, что на библейской почве мы «не находим повода для использования слова “наслаждение” для обозначения высших духовных состояний», что в ВЗ и НЗ оно почти не употребляется, а там, где употребляется, то чаще в негативном смысле для обозначения сугубо чувственного, как правило, безнравственного опыта. И у Вас (да и не только у Вас, естественно) оно почему-то в большей мере ассоциируется с «сексуальными радостями, смешивать которые с радостями духовными весьма опасно». При этом Вы все-таки помните, что Отцы, да и церковная поэзия не находят, тем не менее, иных слов для обозначения «неизреченной сладости» красоты Господа, и Вы вынуждены, кажется, с большой неохотой, признать «амбивалентный характер» слов *наслаждение* и *сладость*.

Действительно, в Библии, согласно русской Симфонии, на которую Вы опираетесь, да и Конкордансу к греческому оригиналу НЗ, редко встречаются эти термины, хотя и чаще, чем Вы указали. Однако в христианстве, как Вы прекрасно знаете,

не меньшим авторитетом, чем Св. Писание, пользуется и святоотеческое Предание, а отцы Церкви обращаются к ним значительно чаще, и притом именно отцы-подвижники, т.е. аскеты по плоти, и чаще всего для выражения высших состояний духовного опыта. Об этом чуть ниже. Здесь же я хотел бы заметить, что, если мы признаём эстетический опыт за опыт внеконфессиональный, общечеловеческий, а он таковым и является, то вряд ли должны ограничиваться только «библейской почвой» или даже общехристианской. Более того, я хотел бы высказать недоумение и в связи с тем, что Вы чувственное и, прежде всего, вероятно, эротическое наслаждение классифицируете как «недоброкачественный опыт». Не могу с этим согласиться, да и Отцы, насколько я помню, негативно относились не к самому чувственному наслаждению, без которого (и они тоже знали это) просто прекратилась бы жизнь человеческая, но к *возделению* такого наслаждения, т.е. к его приоритету в иерархии наслаждений и радостей, без которых жизнь человеческая не имела бы никакого смысла.

Я не буду здесь углубляться в хорошо известную всем нам, восходящую к древности (Платону, Плотину, гностикам, поздним неоплатоникам, включая и христианских, к той же Песни Песней) философию эроса, Любви, которой животворится и движется весь Универсум, включая и божественные сферы, однако могу по личному опыту утверждать, что наслаждение, которое испытывают любящие друг друга мужчина и женщина в момент их полного телесного слияния, отнюдь и, прежде всего, не только физиологическое наслаждение, которое само в себе тоже не содержит ничего предосудительного, но является лишь свидетельством полноценного телесного контакта возлюбленных. Конечно, XX в., век *пост*-культуры и одномерного *пост*-человека, не знающего настоящей высокой любви, имеет дело, чаще всего, увы, только с физиологическим наслаждением, притом от беспорядочных сексуальных связей с кем попало и когда попало, возводя их даже в культ и норму современной жизни. Отсюда, по-моему, и происходят все недоразумения и некоторые неловкости, когда мы называем *наслаждением* высшие формы эстетического опыта. Однако я не желаю отдавать на откуп современным одномерным соматикам, на

шеях которых, используя выражение Андрея Вознесенского, «благоуханна и гола сияет антиголова», прекрасное и точное слово *наслаждение* (как, кстати, в свое время и Борис Вышеславцев в «Этике преображенного эроса» совершенно правомерно боролся за высокий смысл термина *сублимация* с вульгаризаторами Фрейда).

Даже в эротическом опыте любящих мужчины и женщины, как я сказал, наслаждение имеет отнюдь не только физиологический характер. В настоящей, всепоглощающей высокой любви наслаждение при физическом слиянии является свидетельством апофеоза Любви, воспарения любящих на неземные высоты (помните прекрасную картину Шагала с возлюбленными, вознесшимися над Парижем?), особой эротической мистики (не побоимся этого словосочетания, ибо обозначаемым им движется весь Универсум), которая, вероятно, может сравниться только с мистическим экстазом подвижников. Последний мне, увы, не знаком, но я, как Вы знаете, немало начитан в подвижнической литературе. Некоторые из отцов-подвижников, да и Плотин, как я помню, сравнивали сладость мистического восхождения в духовные сферы с любовным наслаждением. Сейчас под рукой нет соответствующих текстов, а их можно было бы и процитировать. Мистика древнейшего гностического архетипа Адама Кадмона, двуединого идеального первочеловека, в акте любовного единения с возлюбленной, полного слияния двух существ в одно переживается очень остро и доставляет высочайшее наслаждение, которое я не могу отнести к «недоброкачественному опыту».

Здесь мне вовремя вспомнился прекрасный текст, настоящий гимн высокой Любви между мужчиной и женщиной Льва Карсавина «Noctes Petropolitane», в котором воспевается высокая и полная любовь между мужчиной и женщиной проведением прямых аналогий с внутрибожественной любовью, с воипостасной Любовью в недрах самой Троицы, и дается высокая оценка земному наслаждению, когда оно является не самоцелью, но следствием более возвышенных устремлений. Я не поленился достать с полки этот давно читанный текст с надеждой, что и вы, дорогие друзья, не откажете себе в этом удовольствии, и с духовной радостью и восхищением полистал его по своим заметкам на полях.

В любовном акте возлюбленный, пишет Карсавин, сам, как известно, в этот период переживавший высочайшие моменты Любви, «обладая любимой, лишь познал и выполнил волю ее быть обладаемой. Обладая, она обладала и познала, приняв в себя, любимого. Здесь, в плотском этом слиянии завершается глубокое и полное взаимопроникновение нашедших друг друга душ, в нем едины душевность с телесностью, создается новое истинное тело во Христа и во Церковь, повторяется воплощение Логоса в Невесте Его». Всякий, когда-либо истинно любивший и взаимно также беззаветно любимый, знает, сколько правды в этом удивительно возвышенном тексте Карсавина, знает, как поет и ликует все в тебе (в полном единстве телесных, душевных и духовных составляющих) в моменты высокой близости с возлюбленной, когда не понимаешь даже, в каком измерении, на каком плане бытия ты находишься, но переполняешься высочайшим счастьем, неопишуемым блаженством.

К сожалению, в современном мире (да, возможно, и всегда, но сегодня особенно) редко кто знает, что такая возвышенно-романтическая любовь вообще существует, а не выдумка досужих поэтов; редко кому она дарована. Но даже у него, этого одномерного человеко-робото-клона — раба своей примитивной сексуальной воли, носителя «генитально-анального наркосознания», как я классифицировал его в одной из своих работ, сохраняется какая-то невнятная тоска по той, высокой Любви, о которой писал Карсавин. Об этом, в частности, свидетельствует последний роман Мишеля Уэльбека «Возможность острова» — острова настоящей любви в безбрежном море унылого бездуховного существования на уровне чистой физиологии. Уэльбек хорошо знает среду этих одномерных бедолаг, являющихся героями практически всех его романов, для которых единственным истинным удовольствием в жизни и «единственной целью существования» является сексуальное удовольствие. И даже клон в двадцать пятом поколении, все эти поколения не знавший никаких вообще человеческих радостей, но читавший о них и о тоске по высокой любви у своего человеческого первообраза, решает поменять свое вечное бессмертие на попытку, — он знает, почти обреченную на неудачу, — отыскания этого острова.

Истинная любовь, утверждает между тем Карсавин, всегда чиста, «к ее белоснежным одеждам грязь не пристает. Из болотного тумана она встает еще прекраснее. В чистое золото превращает она самое грязь». И она, конечно, немислима без наслаждения. Уже в самой «любви любить», утверждает Лев Платонович со ссылкой на Августина, «дана возможность наслаждения». Полнота же Любви «не в отказе от наслаждения, а в наслаждении всем». Более того, единение возлюбленных в высшем акте любви представляется Карсавину даже более ярким и насыщенным состоянием Любви, чем мистическая любовь к Богу. «Для того, кто читал творения мистиков, ясно, — пишет он, — что природа Любви остается тою же самою, что те же ее проявления и формы, как в любви к Божеству, так и в любви к человеку. Только любовь к Богу в своих мистических выражениях ближе к той, которая во мне, когда я вдали от любимой; и обычно нет в ней всей яркости и жизненности земной любви. В этом ее недостаточность и неполнота, в этом роковая ограниченность мистической жизни». Карсавин проводит множество параллелей между естественной любовью возлюбленных, мистической любовью и внутриипостасной божественной любовью и делает один из удивительных и смелых для христианского мыслителя выводов: «В Божьей Любви я вижу тебя, любовь к любимой моей».

Я привел эти цитаты только для того, чтобы показать, что не только «великий Розанов», которого Вы упомянули мимоходом, но и более тонкий и глубокий христианский философ Карсавин высоко ценил ту самую любовь и ее сладость, которой Вы, дорогой Вл. Вл., почему-то стесняетесь и поэтому ставите под сомнение употребление термина «наслаждение» в эстетическом контексте. Я не вспоминаю здесь уже о столь любимых нами поэтах-символистах, одухотворявших и почитавших именно земную любовь. Это завело бы нас слишком далеко.

((В двойных скобках замечу, что мы в эстетике обычно не говорим о любви (или Любви), отдавая тему на откуп этикам и богословам. Между тем мы всегда хорошо знаем и подразумеваем, что это и наша, конечно, тема. И важнейшая, может быть, эстетическая тема. Без любви нет и не может быть полноценного эстетического опыта, художественного творчества. Кра-

сота, любовь, наслаждение — неразрывно связанные вещи, если хотите, три ипостаси эстетического опыта. Именно красота инициирует любовь, а обладание красотой приводит к наслаждению (во всех смыслах и на всех уровнях — от любви возлюбленных, художника к своему творению, реципиента к искусству до любви верующего к Богу) — об этом знал и писал еще блаженный Августин, особенно много — западные мистики (об эротической любви к Христу, обладанию Им, восхищении Его Красотой, Сиянием и т.п.); на единстве любви, красоты, наслаждения основывается все новоевропейское искусство. При случае эту тему тоже можно было бы обсудить)).

Возвращаясь же к христианскому, святоотеческому Преданию как одному из авторитетных наряду с Писанием источников для христиан, я хотел бы напомнить Вам, что там-то, и особенно в текстах подвижников, «наслаждение» (*hedone*) со всеми его производными и «сладкий» (*glykys*) во всех видах регулярно применяются при описании именно высших ступеней духовного опыта. Можете мне поверить (или проверить) — я немало времени занимался этим материалом при работе над византийской и древнерусской эстетикой и даже разработал целый раздел «интериорной эстетики». В «Малой истории византийской эстетики» и в «Русской средневековой эстетике» многие страницы посвящены этому. Приведу лишь несколько примеров из первой книги (в ней даны и точные указания на источники, если кто-то соберется проверить).

Макарий Египетский убежден, что подвижник стремится еще в этой жизни ощутить *сладость* Божества, «на опыте насладиться светом неизреченного наслаждения». Как Моисей «наслаждался» пищей духовной, так и подвижник «на опыте узрит небесные блага, ощутит невыразимое наслаждение, беспредельное богатство Божества». Во время молитвы, убежден Макарий, «внутренний человек с великим наслаждением восхищается в молитвенное состояние». О «молитвенном наслаждении», наслаждении слезами умиления много говорят почти все подвижники. Отцы-пустынники, утверждает Исаак Сириянин, постоянно «улаждаются сладостью слез». Симеон Новый Богослов показывает, что в награду за отказ от «прелестей мира сего» подвижник вознаграждается узрением Бога «в кра-

соте и сладости Его», обретением вечного «наслаждения Царством Небесным» с его неопикуемыми «сладостью и благоуханием». Молитвы и чтение Писания, по Симеону, сопровождаются «сладостью духовной». Ну, а если говорить об эстетике света, о которой Вы вскользь уже не в первый раз упоминаете в связи с западной средневековой эстетикой, то здесь, как я показал в свое время во многих моих работах, свет мистического экстаза подвижников, их бесчисленных видений и преображений, наконец, сияние самого узренного Господа в Его Славе (сияющей неземным светом ауре) во всей византийской аскетике прочно связаны с неопикуемым *наслаждением* (всегда термин *hedone!* реже — *glukytes* — сладость). Главными показателями явления божественного света подвижнику выступают, согласно Симеону, его неопикуемая красота и духовное наслаждение им. «Созерцанием Его красоты и сладости подвижники никогда не могут насытиться»; сходя на человека, этот «неприступный свет» становится для него «неизглаголанной радостью, миром, превосходящим всякий ум, и наслаждением, и удовольствием, и веселием в ненасытной сытости». В одном из своих прекрасных гимнов Симеон фактически дает *квинтэссенцию* христианской эстетики:

*Ты удостоил быть с Тобю и с Тобю радоваться,
и видеть несравненную славу лица Твоего,
и наслаждаться досыта неприступным светом Твоим,
и радоваться и веселиться неизреченным веселием,
соединением, Владыка, с невыразимым сиянием Твоим.
И улаждаясь этим неизреченным светом,
я ликовал и радовался вместе с Тобю, Творцом и Создателем,
постигая непостижимую красоту лика Твоего.*

Итак, отцы-подвижники не боялись применять термин *наслаждение* к самым высоким формам духовного опыта, ибо не могли найти ему никакой адекватной замены. При этом они, естественно, знали о его амбивалентности, но не видели в этом никакой опасности для души, понимая, что смысл его зависит и от *контекста*, в каком он используется. Наслаждение наслаждению рознь. Поэтому отцы при описании своих переживаний от созерцания Божества спокойно использовали тот же термин *hedone*, что и при бескомпромиссном осуждении чувственного

гедонизма, особенно вожделения чувственных наслаждений. Так чего же нам, современным эстетикам, стесняться и избегать этого термина? Ведь и сегодня в эстетике мы не можем найти более адекватного слова для выражения того состояния неопишуемой сладости и духовного ликования, которое мы испытываем на высшей ступени эстетического восприятия, а в контекстах, слава Богу, разбираться еще не разучились. Надеюсь, если не я, то отцы-подвижники убедили Вас, что ничего дурного и недоброкачественного в самом термине *наслаждение* не содержится. Между тем можно было бы привести и немало аналогичных суждений из западной мистики, а также из немецкой классической и романтической эстетик, где также употребляется термин *наслаждение* в самом высоком смысле.

Здесь мы незаметно подошли к уровням эстетического восприятия, т.к. наслаждение я употребляю в основном только для высшей и достаточно редкой ступени эстетического опыта. Здесь Вы выпустили в меня целую пулеметную очередь вопросов, просто пригвоздившую Вашего собеседника к креслу. Не на все из них, как Вы тоже хорошо понимаете, можно дать исчерпывающий ответ, ибо здесь мы вступаем в ту сферу субъективного и даже, я бы сказал, интимного опыта, которая плохо поддается вербализации. Тем не менее, попытаться стоит. Если не я, то кто же?

Учитывая опыт теперь уже практически самостоятельного бытия и плаванья нашего Первого разговора, который в ближайшие дни должен увидеть свет в форме отдельной книги, и надеясь, что и текущие наши беседы могут со временем оказаться интересными не только нашей кресельной компании, я вынужден процитировать те несколько страниц из моей «Эстетики», на которые Вы ссылаетесь и просите их разъяснить.

Итак, сам текст, вызвавший вопросы.

Опираясь на весь известный на сегодня эстетический опыт (практический и теоретический) я выделяю четыре достаточно явные фазы процесса эстетического восприятия, независимо от эстетического объекта — природного или произведения искусства.

1. Начальная фаза, предваряющая собственно процесс восприятия условно обозначается как *эстетическая установка*. Она характеризует сознательно-внесознательную настроенность

субъекта на эстетическое восприятие. Как правило, это особый волевой акт человека, специально пришедшего в художественный музей, в театр, в консерваторию, посещающего памятник архитектуры, выехавшего на природу насладиться красотой естественного ландшафта или приступающего к чтению поэзии, художественной литературы и т.п. Реципиент предварительно знает, что данные объекты обладают эстетическими качествами, и он желает конкретизировать их для себя, то есть стать обладателем их эстетической ценности. У человека с достаточно высоким уровнем эстетической культуры, эстетической чувствительности эстетическая установка нередко возникает и спонтанно без специальной настроенности при неожиданной встрече с эстетическим объектом, как правило, природным или произведением искусства. Тогда она практически совпадает со второй фазой восприятия, или с началом процесса непосредственного эстетического восприятия.

2. Эта фаза может быть обозначена как *первичная эмоция*, и характеризуется комплексом еще не вполне определенных эмоционально-психических процессов общей позитивной тональности. Начинается первичное переживание (некая эмоциональная вспышка) того, что мы *конкретно чувственно* /// *это существенно для основного класса эстетических объектов; именно начальный конкретно чувственный — визуальный или аудио — контакт с эстетическим объектом; смысл, фактически заложенный и в самом слове «эстетика» (как известно, от aisthetikos — воспринимаемый чувствами), хотя Баумгартен, вводя его, имел в виду несколько иное, но время подправило его; исключение я сделал в свое время только для эстетики аскетизма, интериорной эстетики подвижников, для которых эстетический объект обретается, как правило, внутри субъекта, в его внутреннем мире* /// вступили в контакт с чем-то, неутилитарно и сущностно значимым для нас, возбуждающим радостное ожидание дальнейшего развития контакта в духовном направлении.

3. На следующей, *центральной* фазе эстетического восприятия идет активный процесс контакта субъекта с эстетическим объектом, начальная стадия активного созерцания, в результате которого субъект, практически полностью отрешается от всего побочного, не имеющего отношения к процессу эстетичес-

кого восприятия. Он как бы выключается на какое-то время (которое физически может измеряться секундами, минутами или часами, но субъект уже этого не замечает; физическое время утрачивает для него свою актуальность) из обыденной жизни. Не теряя ощущения ее наличия и своей принадлежности к ней, а также своего участия в эстетическом акте, он реально переживает совершенно иную жизнь. Каждый конкретный акт эстетического восприятия — это целая и целостная, особая и неповторимая жизнь для субъекта восприятия, протекающая в своем пространственно-временном континууме, не коррелирующем и не соизмеримом с физическим континуумом, в котором он реально находится. Физически акт восприятия может протекать и несколько секунд (хотя обычно для него требуется значительно большее время), но если это полноценный эстетический акт со всеми его фазами, то субъект восприятия переживает его как настоящую, насыщенную, чисто духовную жизнь, протекающую в каком-то своем измерении, которое не зависит от физического времени, пространства и других факторов.

Эту фазу я обозначил как *эйдетически-психическая*, или *духовно-эйдетическая*. В душе субъекта интенсивно возникают и динамически развиваются всевозможные *образные* процессы, непосредственно инициированные конкретным объектом восприятия и возбудившие его ответную душевно-духовную деятельность, обусловленную уровнем его эстетической культуры, ассоциативно-синестезическим опытом, состоянием его души на момент восприятия, ситуацией восприятия, другими субъективными моментами. Реципиент реально переживает состояния, ситуации, перипетии, образные картины, непосредственно связанные с данным объектом, им порожденные.

/// Особенно характерна эта фаза для художественной литературы, театра, кино, произведений реалистической живописи высокого художественного качества. ///

Это наиболее доступная для достаточно широкого круга реципиентов фаза эстетического восприятия. Многие на ней и останавливаются, ибо уже здесь испытывают нередко достаточно высокое эстетическое *удовольствие*, длящееся на протяжении практически всего акта восприятия, и полагают, что собственно к ней и сводится весь эстетический акт и процесс вос-

приятия произведения искусства. Однако это не так. За этой фазой для хорошо подготовленного эстетического субъекта следует еще более высокая, которую я называю **эстетическим созерцанием**.

/// Здесь мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что именно эта, третья, выше описанная фаза является центральной, основной и совершенно полноценной в эстетическом опыте. Только качественные в художественном отношении произведения при восприятии их реципиентом с развитым или высоко развитым эстетическим вкусом приводят к этой фазе. Фактически на нее в основном ориентировалось все высокое искусство, и ради нее люди стремятся в музеи, концертные залы, театры и т.п. Эта фаза имеет много своих подуровней, на одних из которых получают эстетические радости люди средней эстетической восприимчивости, среднего эстетической подготовки, на других эстетствуют реципиенты с самым изысканным вкусом. Именно последние при контакте с шедеврами могут достичь следующей, четвертой фазы эстетического восприятия, но это случается и с ними не часто. Обычно же и они вполне удовлетворяются главной, третьей фазой.

Следующая, четвертая, самая высокая фаза, является и самой труднодоступной. Ее редко достигают даже тонкие ценители искусства, обострившие свой вкус эстеты высочайшего уровня восприимчивости. Она является идеалом эстетического опыта, но вполне достижимым при определенных условиях. И реципиент, однажды достигший ее, навсегда поражается открывшимися ему духовными перспективами, постоянно стремится к ней, но не часто — сужу по личному опыту, естественно, — поднимается до нее. ///

4. На этой, уже чисто **духовной** фазе реципиент отрешается от конкретно-эйдетической образности третьей фазы, от конкретных эмоционально-психических переживаний — от любой интенциональной конкретики и воспаряет в то высшее состояние неопишуемого **наслаждения**, которое со времен Аристотеля называют эстетическим **катарсисом** и которое фактически не поддается словесному описанию. Именно здесь субъект восприятия и вступает в сущностный контакт с Универсумом или даже с его Первопричиной, достигает безграничной полноты бытия, ощущает себя причастным к вечности. Роман Ингарден пытался описать это

состояние в рамках своей феноменологической методологии как «открытие», «выявление» такого «качественного ансамбля», существование которого мы даже не предполагали, не могли себе его представить. Эстетическое созерцание в какой-то мере можно, видимо, сравнить и с актом медитации некоторых духовных практик, однако в нашем случае субъект восприятия никогда не утрачивает ощущения своего реального Я, с которым происходят некие позитивные метаморфозы, инициированные эстетическим объектом, его эстетическими качествами.

/// Эта фаза чаще всего возникает при восприятии музыкальных произведений, храмовых интерьеров (у меня — готических), шедевров живописи. ///

Все основные фазы эстетического восприятия сопровождаются эстетическим **удовольствием**, интенсивность которого постоянно нарастает и достигает неописуемой, взрывной силы на четвертой фазе — эстетического **наслаждения**, после чего субъект, **психически** нередко обессиленный концентрированным опытом переживания, но **духовно** обогащенный и счастливый, возвращается из своего эстетического паломничества к обыденной действительности с убеждением, что есть нечто, значительно превышающее ее в ценностном отношении, и пониманием, что и без нее (обыденной действительности) жизнь человеческая невозможна. Эстетическое удовольствие, сопутствующее процессу эстетического восприятия и свидетельствующее о том, что он состоялся, имеет разную степень интенсивности в зависимости от эстетического объекта, состояния **внутреннего мира** эстетического субъекта на момент восприятия, от фазы восприятия. Естественно, что уровень этого удовольствия не поддается никакому измерению и оценивается **сугубо субъективно**. Можно только констатировать, что от второй ступени к четвертой эта интенсивность постоянно нарастает и что на второй и особенно третьей ступенях она достаточно стабильна и как бы относительно длительна (хотя временные характеристики здесь уже могут употребляться только метафорически), а на последней ступени достигает пикового значения в эстетическом наслаждении.

Эстетическое удовольствие и его высшая фаза — эстетическое наслаждение, необходимо сопровождающие эстетическое восприятие, не являются главной целью эстетического

акта, хотя нередко выступают существенным стимулом для начала этого процесса. Память о них обычно служит импульсом для новой эстетической установки, влекущей человека в художественный музей, в консерваторию или просто на прогулку по живописным местам. Главную цель эстетического опыта, акта (равно э.в. в данном случае) составляет его конечный этап — *эстетическое созерцание*, о котором многие реципиенты даже и не знают, но внесознательно стремятся к нему, ощущая его сильный магнетизм на протяжении всего процесса эстетического восприятия, даже если он ограничивается только духовно-эйдетической фазой. По-иному цель эстетического восприятия иногда обозначают как *актуализацию эстетической ценности*, жизненно необходимой человеку для полной реализации себя в мире в качестве свободной и полноценной личности.

Я прочитал этот текст и мне показалось, что в нем можно найти ответы на все Ваши вопросы, Вл. Вл. Так, относительно всяких границ и критериев. Понятно, что при эстетическом восприятии, как и при любом духовном опыте, они в большей мере субъективны, зависят от субъекта восприятия, уровня его эстетического вкуса, подготовленности, всего психоментального склада и т.п., но — и от эстетического объекта, естественно. В частности, для достижения *четвертой* фазы необходимо наличие, по крайней мере, трех факторов эстетического опыта.

1. *Высокохудожественного произведения*, практически художественного *шедевра*. При этом очевидно, что объективных критериев определения шедевра, как Вы понимаете, нет и при этом они, тем не менее, есть, хотя и слабо поддаются вербализации. Шедевр *онтологически* значим. Нельзя по пунктам перечислить все его характеристики, но его можно сразу узреть и узнать человеку с развитым эстетическим вкусом. Этому, конечно, помогает и его длительная, как правило, историческая жизнь, в процессе которой он как бы сам утверждает себя в своем онтологическом статусе, точнее — *являет* себя в контакте с несколькими поколениями духовно и эстетически развитых реципиентов; постепенно *проявляет* выраженную в нем только его *художественными* средствами некую объективную *ценность*,

индивидуальный и неповторимый *эйдос* бытия. Тем самым он осуществляет *реальное* приращение бытия, что сумела понять только эстетика и философия искусства XX в.

Эстетики и мыслители по-разному пытались назвать эту интуитивно ощущаемую особенность шедевра. Иван Ильин, например, обозначал ее как «художественный предмет», понимая под ним некую индивидуальную субъективную духовность, оптимально выражающую художественными средствами объективную духовную сущность предмета, природы, человека, Бога. Интуитивно к этому часто в мучительных поисках стремились многие художники, поэты, музыканты, о чем свидетельствуют их дневники, письма, другие тексты. Алексей Лосев пытался выразить истинную суть художественной формы (идеальной, т.е. шедевральной) через антиномику *образа* и *первообраза*, имея в виду такое *выражение* первообраза в образе, которое подразумевает, что этот первообраз сам является производной данного образа, существует (открывается) только в нем и на его основе. Кандинский писал о самовыражении в произведении искусства через художника объективно бытийствующего Духовного и т.д. и т.п. История эстетической мысли показывает, как трудно вербализовать сущность аутентичного процесса художественного выражения, при котором только и возникает художественный шедевр – такой объективный квант особого бытия, который является актуальным для высокоразвитых эстетических субъектов многих поколений и даже различных этносов, т.е. может привести их к четвертой фазе эстетического восприятия, открыть им нечто сущностное в бытии Универсума, органично включающего в себя и их самих. Шедевр являет собой такой специфический, эйдетический и энергетический квант бытия, который выражает один из бесчисленных аспектов его сущности, т.е. содержит потенциальную возможность для адекватного (об этом ниже) эстетического субъекта через конкретно чувственное восприятие этого шедевра достичь полноты бытия, медитативно-созерцательного состояния самого высокого уровня.

И сегодня нам известен относительно небольшой круг общепризнанных шедевров мирового искусства, включая первую треть или даже половину XX в. Ясно, что ни одна из работ не

только Бекмана, но и практически всех экспрессионистов в их число не входит, а вот некоторые работы Кандинского, Клее, Миро, Шагала, Пикассо и ряда других авангардистов несомненно могут быть признаны шедеврами. Почему? Членораздельно и убедительно ответить невозможно ((я дал выше один ответ; вы, мои собеседники, вероятно, сумеете (и хотелось бы это услышать) выразить это по-иному, кто-то другой нашего уровня — по-своему)), а субъективно сегодня люди, обладающие высоким художественным вкусом, могут почти безошибочно перечислить эти шедевры. Однако и здесь совпадающих до нескольких названий рядов не получится. Будет активно вмешиваться субъективный фактор, но о нем чуть ниже. Тем не менее, на уровне некой общепризнанной в художественно-эстетическом сообществе профессионалов и ценителей искусства конвенции такой ряд, во всяком случае для классического искусства, включая начало XX в., мы имеем.

Вспоминая о Ваших вопросах, могу сказать, что поклонники Бекмана в лучшем случае могут достичь низших подуровней третьей фазы эстетического восприятия, а скорее всего — только второй. Я же останавливаюсь только на полпути ко второй фазе. Никакого радостного ожидания от дальнейшего всматривания в его картины не испытываю, но просто холодно рассматриваю изображения и на уровне *ratio* разбираю сюжет, некоторые художественные особенности живописи, рисунка, композиции (что я и сделал с одной из картин в прошлом письме), и все. Фактически эстетического восприятия Бекмана у меня не происходит.

2. Наличие высоко развитого эстетического субъекта, т.е. субъекта, способного в процессе эстетического восприятия достичь четвертой фазы. К этому уровню я отношу всю нашу крестьянскую компанию, ибо не раз наблюдал со стороны за процессами вашего восприятия искусства, дорогие друзья, в музеях, театрах, концертных залах, получая от этого (созерцания созерцающего) дополнительное удовольствие.

3. Наличие установки на эстетическое восприятие и возможности ее реализации, т.е. благоприятной ситуации восприятия, когда эстетический субъект настроен только на это восприятие, его не отвлекают какие-то повседневные заботы, по-

сторонние идеи, соматические или душевные боли, хруст подаваемых хлопьев в кинотеатре или театре, болтовня посетителей или мудрствования экскурсоводов в музее и т.п.

Теоретически этого достаточно, но практически все значительно сложнее. Особенно с первым и третьим факторами. Второй вроде бы более-менее объективен. Что есть, то есть. А вот общепризнанный, объективно явленный шедевр далеко не всякого реципиента, отвечающего второму и третьему факторам, может привести в состояние четвертой фазы эстетического восприятия — к эстетическому созерцанию. Он должен быть *шедевром* и для него лично, его шедевром. Здесь необходимы примеры из личного опыта. Так, я хорошо *знаю*, что Дюрер — художник шедеврального уровня. Однако ни с одним из его произведений (за исключением некоторых автопортретов, да и то только до третьей фазы) у меня нет полноценного эстетического восприятия. Я не дохожу даже до третьей фазы, хотя и знаю, что имею дело с шедеврами. То же самое с любимой картиной Вл. Вл. «Сикстинской Мадонной» Рафаэля. Прекрасная работа, но я застреваю при ее восприятии где-то на третьей фазе. Никакого катарсиса, эстетического созерцания никогда при ее самом благонаправленном, длительном и нередком (только в 1975 г. я прожил в Дрездене три недели и почти каждый день бывал в Галерее) восприятии я не испытывал. А ведь это — шедевр! Просто это не мое произведение ((или *пока* не мое; я не исключаю, что когда-то смогу вступить и с ним в полный эстетический контакт; так иногда случалось со мной в жизни. Один пример. Долгое время мне полностью не открывался Ван Гог; и только в Амстердаме при созерцании его даже средних вещей (шедевров там нет) я вдруг неожиданно и к великой радости стал достигать четвертой фазы эстетического восприятия. С Люсей нечто подобное произошло в нью-йоркском Метрополитене на выставке Гогена. И эти примеры не единичны. Вероятно, каждый из вас может вспомнить нечто подобное и из своей жизни)). Для полноценного эстетического восприятия шедевр должен быть еще *моим*, коррелировать с какими-то непостижимыми мной на разумном уровне внутренними компонентами моего духовно-душевного мира. И у каждого из нас в ряду мировых шедевров есть свои личные шедевры. Только при их со-

зерцании мы можем в редкие счастливые мгновения жизни достичь высот эстетического восприятия. Таковыми для меня лично являются, например, некоторые русские и византийские иконы, отдельные вещи Рогира ван дер Вейдена, Лукаса Кранаха Старшего, Боттичелли, всех главных венецианцев, кое-что у Рембрандта, Кандинского, Клее, Миро, Пикассо, Дали, ну и что-то еще. Не все сразу вспомнишь. В общем, не так уж мало работ, если задуматься. В музыке, конечно, Бах. Но и многое другое во всех видах искусства. Однако отнюдь не все общепризнанные шедевры. Далеко не все, хотя почти все видел, слышал, читал etc.

Более того, иногда и явные не шедевры, но просто добротные произведения высокого художественного уровня могут приводить того или иного реципиента при наличии факторов 2 и 3, естественно, к четвертой фазе эстетического восприятия. Для меня (здесь приходится опираться только на собственный опыт) это некоторые работы Коро, того же Ван Гога, Гогена в определенных ситуациях восприятия. Здесь существенна третья фаза. Фактически при каждом конкретном событии (а это всегда — *событие в жизни*) восприятия у одного и того же субъекта она всегда несколько иная. В один день я восхищаюсь какой-то картиной, а в другой она не производит на меня столь сильного впечатления. В эстетическом восприятии очень многое зависит от субъекта восприятия и конкретной ситуации восприятия. Иногда и слабые в художественном отношении вещи в какой-то ситуации восприятия могут произвести на эстетически высокоразвитого человека сильное воздействие. Возможно, в таких ситуациях Вам, Вл. Вл. работы Флэвина, Бекмана или Бойса показались предтечами грядущего «духовного возрождения». И это стоило бы зафиксировать в памяти. Жаль, что Вы отказываетесь хотя бы попытаться описать, что же они произвели в Вашей душе в конкретные моменты их восприятия, вызвавшие в Вас высокие духовные движения. Это же для всех нас крайне интересно, хотя и, понятно, с трудом поддается вербализации. Попытайтесь все-таки! — нижайше прошу Вас.

Я совсем не исключаю возможности таких движений, но вижу причину их не в самих произведениях этих художников, а в нашем внутреннем мире. Где-то в своей «Эстетике» я писал,

что в определенные моменты внутреннего настроя на нас может произвести сильное эстетическое воздействие и кучка пыли на дороге, не говоря уже о сплетении каких-то узоров из высохшей травы в поле, прожилок мрамора в московском метро и т.п. Это вполне закономерно для особо чувствительных к эстетическому опыту натур.

На этом кончаю и так сильно растянувшееся письмо, чего очень не любит Вл. Вл. Остался еще ряд вопросов, на которые я попытаюсь ответить в следующих письмах, ибо они не менее интересны, чем рассмотренные здесь. Однако, дорогой Вл. Вл.! Прекрасно, что Вы ставите столь глубокие и интересные вопросы и поднимаете существенные проблемы, но ведь и я нередко обращаюсь к Вам с вопросами и просьбами, которые значимы, по крайней мере, для меня. Однако Вы почему-то не считаете нужным снизойти до ответа на многие из них, а мне было бы важно знать именно Ваш отклик. Вы правы в понимании нашего «двойничества» и соответствующего повышенного интереса к суждениям друг друга. Он отнюдь не праздный.

Вот и в последнем письме Вы так, небрежно и как бы поддразнивая меня, бросаете: «скажу только, что Бойс для меня является одним из самых крупных и ориентированных на духовное возрождение мастеров» и сразу отказываетесь от полемики или обсуждения этого вопроса. Почему? Здесь поставлена очень важная для всех нас проблема, и мне хотелось бы, чтобы Вы попытались подробнее прояснить свою позицию. Во-первых, что все-таки Вы имеете в виду под современным или грядущим «духовным возрождением», о котором вскользь упоминаете не в первый раз, и, во-вторых, *что* в творчестве Бойса дает Вам основание видеть его ориентированным на это возрождение? Я был бы искренне рад, если бы Вы не ушли от прямого ответа на эти вопросы. И это не потому, что мне стало как-то грустно подробно отвечать на Ваши вопросы и не получать ответы на свои, но потому, что это очень важный вопрос для современной философии искусства, а Бойс как раз та фигура, на анализе произведений которого можно многое прояснить. Тем более, что я (как и Вы) хорошо знаю многое из его творчества, видел почти все крупные его инсталляции и объекты в Европе, некоторые перформансы в записи, тоже считаю его крупнейшим мастером второй

половины столетия, немало написал о нем и даже «путешествовал» с ним несколько лет назад по Европе, обсуждая те или иные проблемы. Текст «С Бойсом по Европе» есть в моем Апокалипсисе и печатается в очередном нашем сборнике. Будьте так добры, дорогой друг, ответьте на эти мои вопрошания насколько возможно подробнее. Здесь есть, о чем поразмышлять и поговорить. Естественно, что я в ответ выскажу и свою точку зрения.

Кроме того, рассуждая теперь об эстетическом восприятии — и особенно произведений искусства, — мы практически подошли к вопросам: *Что есть искусство для каждого из нас? Что ищем мы в нем и что находим?* Из этого моего письма отчасти уже видна моя позиция. Да и в моей Эстетике я подробно писал об этом. Продолжу размышлять и завтра, в следующем письме, отвечая на оставшиеся вопросы Вл. Вл. Однако, о ваших позициях, дорогие сокресельники, я могу только догадываться и хотел бы призвать вас тоже попытаться дать личные, явно чем-то отличающиеся друг от друга ответы. Ведь мы незаметно подошли к самым существенным и значимым проблемам нашего разговора, и время остановиться на них подробнее.

И последнее. Я рад, что Вл. Вл. во время болезни имел возможность проштудировать книжечку Умберто Эко. Это неплохой трамплин для вхождения в мир западной средневековой эстетики. Я когда-то тоже прочитал ее по-немецки, а потом появился и русский перевод. Однако на ней нельзя останавливаться. По сути — это краткий компилятивный пересказ некоторых моментов, освещенных в трехтомнике Эдгара Де Брюйна (De Bruyne), который лег в основу еще нескольких работ о средневековой эстетике. Мне, например, более полным и глубоким, чем Эко, представляется исследование Владислава Таркевича «Средневековая эстетика», тоже активно опирающееся на Де Брюйна. Между тем Де Брюйн — это 1946 г. И более новых фундаментальных исследований мы, кажется, не имеем. Сегодня крайне необходимы новейшие исследования по средневековой эстетике. И именно фундаментальные, а не популярно-компилятивные. Да кто сегодня возьмется за такой труд? Все ушли в Сеть, а там не до средневековой эстетики...

Доброго вам здоровья, дорогие друзья, и творческого настроения
Ваш В.Б.

В.Иванов (Мюнхен, 12.01.08)

Милый Виктор Васильевич!

Сердечно благодарен за рождественское поздравление и Вам желаю в эти дни углубленного опыта в сфере сокровенного Света. Само собой разумеется, что к этому присоединяю обычные в таком случае, — но столь нам необходимые, — пожелания доброго здоровья и душевного покоя. Спасибо и за интереснейшее письмо, на которое считаю своим долгом быстро откликнуться, хотя настоящий ответ потребует много времени. Прежде всего, хочу устранить некоторые недоразумения. Они неизбежно возникают, когда друзья долгое время не имеют возможности посидеть за чашкой чая. Все же никакие письма не могут заменить непосредственное общение. Для меня важнее слов — жесты, взгляды, вся та трудно вербализуемая атмосфера (аура), окутывающая собеседников и позволяющая нередко интуитивно и мгновенно решить запутанные философские вопросы. Но раз нам пока этого не дано, придется искать выход на других путях. На данный момент мне приходится терпеть и технические трудности. Мой принтер еще в прошлом году вышел из строя. В магазине мне сказали, что теперь вообще не выпускают подобных вещей, способных дружески сочетаться с моим леп-топом (ужасно, сразу два монструозных слова: принтер, леп-топ; так вот на глазах загрязняется наш язык, и ведь не знаешь, как правильно сказать по-русски; не послушались мы вовремя Шишкова и похоже навсегда погрязли в болоте). Надо покупать новый компьютер или новую программу, по цене мало чем отличающиеся друг от друга. Но покупка компьютера — дело серьезное, и я жду приезда Маши, чтобы с ее помощью решить эту проблему. Вывод из этой истории, нас (т.е. нашей переписки) непосредственно касающийся: я не могу распечатать Ваши (и свои) письма, а для обстоятельного ответа мне нужно иметь их перед собой на бумаге: надо пошуршать листочками, перетасовать их колоду, почеркать карандашиком, поскрипеть перышком. Это, правда, будет возможно на следующей неделе, когда меня выпишут, и я смогу воспользоваться университетской техникой. Теперь меня побуждают к быстрому ответу некоторые моменты в Вашем последнем письме.

Прежде всего, мне хотелось бы рассеять Ваше впечатление, что я не отвечаю на Ваши вопросы. Если Вы перечитаете по диагонали мои последние письма, то не трудно будет заметить их окрашенность Вашей проблематикой. Я думаю, Вы не будете возражать, если мы для начала сосредоточимся на проблеме эстетического восприятия. Сосредоточенность на узком круге тем поможет нам лучше понять друг друга. Примите во внимание и некоторые психологические моменты. По складу души и характеру способностей я пишу довольно медленно. Для текста, на который Вы затрачиваете, скажем, три часа, мне нужна неделя, а то и больше. Тему перегруженности, занятости и здоровья я при этом вообще не затрагиваю. Всю жизнь я провел на кафедре, уча студентов, и поэтому говорить долго для меня вошло в привычку, тогда как для писания всегда оставались короткие часы. Но эпистолярный жанр люблю и даже питаю к нему некоторую слабость. В этом отношении стараюсь учиться у Блока: письмо для меня некоторый род стихотворения в прозе — даже когда речь идет о весьма прозаических вещах.

Помимо всего прочего, у нас теперь сложилась довольно запутанная ситуация. Передо мной два Ваших интереснейших письма, но на которое отвечать незамедлительно — вот гамлетовский (или, точнее, буридановский) вопрос. По здравом размышлении предлагаю пока оставить в покое вопрос о герметизме в искусстве XX в. Если мы займемся эзотерикой (а как я понял из Вашего письма, для Вас это вопрос второстепенный, и ответ на него давно сложился), то тайны эстетического восприятия (все же с герметизмом связанные) исчезнут надолго от нашего испытующего взора. Мне же представляется особенно важным для нас достигнуть взаимопонимания и ясности именно в этом вопросе. Примите это в буквальном смысле: именно *взаимопонимания*, т.е. адекватного представления о воззрениях собеседника, а не единомыслия. Вслед за ап. Павлом скажу: «должны быть и разномыслия между вами» (в нашем случае, — между нами), и это хорошо. Хуже, когда возникают фантомы, и мы проецируем на другого то, о чем он и не помышлял. Мне показалось, что в Вашем втором письме Вы опровергаете мой теологический морализм, которого на самом деле нет. И нет особой разницы в наших представлениях о значении любви и Эроса для творчества и жизни.

Но об этом надо писать отдельно и подробно, чтобы совсем не запутаться в этом тонком и деликатном — чреватом двусмысленностями — вопросе. Боюсь, как бы мы не погрузились в пучину филологических изысканий и наши письма не превратились бы в собрание комментариев к комментариям и сносок к сноскам. Тем не менее, позволю себе заметить следующее: святоотеческая терминология, по сути, не переложима буквально на современные европейские языки. Такой авторитетный специалист, как Рене Рок, подчеркивал, что в этом отношении возможен только интерпретирующий подход (это, кстати, относится и к Св. Писанию). Каждое слово древнегреческое языка (особенно философские и теологические термины) окружено духовной аурой, о чем Вы знаете лучше меня. Наши русские переводы эту ауру во внимание не принимают. Думаю, в связи с этим греческое *hedone* превратилось в «наслаждение», тогда как в патристическом контексте это слово лучше было бы (и в гармоническом согласии со словарем) перевести как «*die angenehme Empfindung*» или «радость». Наслаждаться в этом смысле, значит, радоваться. Поэтому, когда подвижник пишет о «неописуемом наслаждении», то, по сути, речь идет о «неописуемой радости» (вполне согласуемой с библейской традицией), иными словами, — о мистическом экстазе. Согласитесь, что такой нюанс в русском языке не учитывается. Если же мы обратимся к латыни, то найдем следующее: *voluptas* также (помимо прочих значений) означает радость. Но, вспомнив Берлиоза, который на Патриарших прудах «забирался в дебри, в которые может забраться, не рискуя свернуть себе шею, лишь очень образованный человек», — умолкаю.

Позволю себе еще одно беглое замечание, поскольку оно тоже связано с проблемой *нашего взаимопонимания*: касается оно так называемых *общечеловеческих ценностей*, которым Вы (если я правильно понял) в эстетике отдаете приоритет перед ценностями «библейскими и христианскими». Мне же кажется, что таковых *общечеловеческих* ценностей вообще не существует в природе вещей. Это политическая конструкция, абстракция, за которой ничего не стоит. Другое дело, — мир идей (в платоновском смысле; равно: парадигм, эйдосов, архетипов). Вы это имели в виду? Могу также понять стремление Е.П.Блаватской

(не вдаваясь в теологическую оценку, а принимая просто как факт в истории европейской культуры) найти общий «корень» всех религий, но опять-таки в этом случае речь идет о духовных реальностях, а не об абстракциях. Смею думать, что Вы, как философ, имеете в виду нечто онтологическое. Так? О себе же скажу, что не знаю таких ценностей (в том числе и эстетических), которые бы стояли выше библейско-христианских (опять-таки не идеологически, а иерархически-онтологически).

Все это я написал, прежде всего, чтобы выразить Вам благодарность за Ваше замечательное письмо, но поскольку ответ на него может затянуться, посылаю свою весточку как знак непреходящей дружбы и связанности в духовных устремлениях.

Всегда Вас помнящий с братской любовью В.

Религиозно-мистический опыт и эстетическое восприятие — Световая мистика и эстетика

В.Бычков (13–18.01.08)

Дорогие друзья,
продолжаю размышлять над вопросами, поставленными о. Владимиром в письме от 2 января. Подхожу к проблеме возможного «слияния» или близости переживаний на высших ступенях эстетического восприятия и религиозно-мистического опыта. Меня и самого он волнует еще со времен работы над «Византийской эстетикой», т.е. практически на протяжении всей научно-творческой жизни. Прямо и однозначно мне трудно ответить, да, думаю, и вообще проблематично. Если в плане эстетического восприятия у меня на сегодня достаточно богатый и многообразный личный опыт, то о религиозной сфере сказать этого не могу. Да, я переживаю нередко волны высокой, возвышающей радости и ликования на церковных службах, но какова причина их — религиозная или эстетическая, — сказать затрудняюсь. Скорее всего, для меня — религиозно-эстетическая. Как вы хорошо знаете, наше богослужение все теснейшим образом переплетено с художественно-эстетическим

пространством, или полем эстетической энергетики, все пронизано и окутано тончайшей художественной материей, о чем хорошо писал еще о. Павел Флоренский, так что сказать точно, что вызывает эту радость, а иногда и наслаждение, трудно. Все в комплексе.

Чисто религиозный опыт, т.е. *подвижнический*, мне недоступен. О нем могу судить только по текстам отцов-подвижников, которыми, как Вы знаете, я достаточно подробно интересовался в свое время — изучал их внимательно при анализе византийского и древнерусского эстетического опыта. Результаты этих штудий вам тоже частично известны — изложены в текстах об интерьерной эстетике, или эстетике аскетизма. Тогда я обнаружил, что описания молитвенного опыта многими подвижниками, — и византийскими, и древнерусскими, и некоторыми западными, — по сути своей (а иногда и в отдельных формулах и выражениях) адекватны друг другу (понятно, что нередко подвижники заимствуют их друг у друга — многие из тех, кто писал, были достаточно начитаны в текстах своего профиля, а в Средние века считалось нормой использовать для выражения своих мыслей и переживаний инварианты существующих текстов) и во многом близки к тому, что я лично переживаю на высших ступенях опыта художественно-эстетического. Это дало мне в свое время основание фактически приравнять некоторые формы или аспекты религиозно-мистического опыта к опыту эстетическому, отметив при этом одно существенное отличие. Если в эстетическом опыте (восприятии) эстетический объект в подавляющем большинстве случаев имеет бытие вне субъекта восприятия, и процесс восприятия начинается с *чувственного* контакта субъекта с объектом, то в мистическом опыте подвижников такого контакта нет. Там объект созерцания духовен, и его видение (откровение) вершится чаще всего во внутреннем мире подвижника.

Есть и исключения в том и в другом случаях. Эстетический опыт иногда совершается и без чувственного контакта с объектом — по воспоминанию (здесь он не имеет, однако, той яркости, что при чувственном начале восприятия) или в ходе творчески-интеллектуальных процессов в психике субъекта (фантазирования, сочинения стихов и музыки в уме и т.п.). Однако,

эстетика, как правило, не занимается этим трудно фиксируемым опытом. В мистическом опыте подвижники иногда описывают некие объективно являющиеся им фантомы и феномены, обладающие, как правило, ярко выраженным эстетическим характером — неопикуемой красотой или (равно) сиянием; источающие благоухание, издающие прекрасные мелодии или пение. В редких случаях у этих видений бывают и посторонние свидетели. Однако в основной массе эстетический и подвижнический опыт отличаются указанными выше особенностями. Существенны ли они? С внешней стороны вроде бы — да. В одном случае мы имеем реципиента, созерцающего не только им, но и другими видимый или слышимый объект, в другом видим мистика, погруженного внутрь себя. Внешнее различие налицо. Однако психология и феноменология XX в. показали, что и в эстетическом опыте реципиент реально созерцает не сам эстетический объект (картину или исполняемое музыкальное произведение), но имеет перед своим внутренним взором некий духовный объект, «эстетический предмет» (согласно терминологии Романа Ингардена или Николая Гартмана), возникший в его психике на основе чувственного контакта с эстетическим объектом, который *подобен* реально существующему, но не во всем идентичен ему. И у каждого субъекта восприятия он свой, отличающийся чем-то и от формы оригинала, и от эстетических предметов других реципиентов. Не нечто ли подобное возникает и перед внутренним взором молящегося, погруженного в экстаз безмыслия подвижника, вызванное, правда, отнюдь не чувственным восприятием? Мне трудно сказать. Судя по описаниям самих подвижников, здесь много общего.

Есть и еще существенное отличие. Мистика (и эстетика) подвижников — это преимущественно световая мистика. Большая часть их видений и явлений им — феномены, пронизанные светом, от созерцания которого они испытывают неопикуемое наслаждение, сладость, блаженство. Иногда это просто чистый, прекрасный, неопикуемый свет, далекий от воспринимаемого глазами, превышающий его в аксиологическом смысле, но все-таки идентифицируемый всеми подвижниками как свет. В моем личном эстетическом опыте на четвертой ступени восприятия, которой и достигаешь-то не часто, световых фе-

номенов я не ощущал (не видел). Именно поэтому я выделил интерьерную (внутреннюю) эстетику подвижников в особый раздел средневековой эстетики, будучи убежденным, что мы имеем дело, хотя и со специфическим, но все же *эстетическим* опытом, утраченным, правда, нами сегодня.

Чтобы еще раз поразмышлять об этих двух важнейших формах духовного опыта — эстетического и религиозного (а на них и зиждилась вся Культура), — я не могу отказать себе в удовольствии (надеюсь, и вам, дорогие друзья, будет интересно) вспомнить некоторые страницы византийской эстетики. В частности, мысли аввы Исаака Сириянина о молитве, которая составляет сущность любого духовного подвига, а простые ее формы — и жизни всех христиан. Высокочтимый сирийский подвижник более или менее строго различал четыре главные фазы молитвенной жизни. Первая — словесная молитва, вторая — чистая молитва, третья — духовная молитва и четвертая — молитвенное созерцание. Словесная молитва доступна всем верующим и подвижникам, в ней содержится или прошение, или благодарение, или восхваление Господа. Эта стадия завершается обычно «молитвенным наслаждением, когда стихи делаются сладостными в устах, и стихословие одного стиха в молитве бесчисленно продолжается, не позволяя переходить к другому стиху, и молящийся не знает насыщения».

Следующий этап — «чистая молитва» — осуществляется без слов и подводит молящегося к духовной молитве и молитвенному созерцанию, уже выходящему собственно за рамки молитвы. Чистой молитвы, отмечает св. Исаак, сподобились немногие, а перешли за нее и достигли таинства созерцания — единицы. Различия между чистой молитвой, духовной и молитвенным созерцанием у Исаака не очень строгие, т.к. эти духовно-душевные состояния плохо поддаются описанию. Ясна общая тенденция движения по этим ступеням — от словесной молитвы к молитве умственной и от нее — к состоянию экстатического восторга, полного отключения чувства и разума, т.е. выход на уровень сверхсознания. В чистой молитве ум еще совершает определенные движения. Это «душевная молитва»; когда же она становится «духовной», всяческие движения ума прекращаются, молитва останавливается. Чистая молитва фак-

тически является пределом молитвы в собственном смысле слова, «а за этим пределом будет уже изумление, а не молитва; потому что все молитвенное прекращается, наступает же некое созерцание; и не молитвою молится ум».

В состоянии духовной молитвы, как свидетельствуют подвижники, человек как бы выходит за пределы сознания. Он ничего не чувствует, не понимает, не знает. Ему даже неизвестно, в теле он или покинул его. Над его умом полностью господствует Св. Дух. Поэтому, полагает Исаак, не имеет смысла даже говорить, что человек «молится духовной молитвой» — он *пробывает в состоянии духовной молитвы*. Да и молитвой-то это состояние называется только потому, что оно достигается в результате молитвы. «Не молитвою молится душа, но чувством ощущает духовные вещи оного века, превышающие понятие человеческое, уразумение которых возможно только силою Святого Духа. А это есть умное созерцание, но не движение и не взыскание молитвы, хотя от молитвы заимствовало себе начало». В другом месте авва Исаак пишет: «Иногда же от молитвы рождается некое созерцание, и прерывает оно молитву уст, и молящийся в созерцании изумевает, цепenea телом. Такое состояние называем мы молитвенным созерцанием».

В этом экстатическом состоянии, когда ум выступает за пределы самого себя и прекращается всякая мыслительная деятельность, он возвышается до созерцания непостижимого, — «того, что за пределами мира смертных, и умолкает в неведении всего здешнего. Сие-то и есть неведение, о котором сказано, что оно выше ведения». Молитва, таким образом, необходима подвижнику для предельной концентрации всей его духовной энергии на трансцендентном объекте познания, на Боге, для мистического созерцания Его, которое сопровождается неописуемым блаженством.

Думаю, что уже в XX в., не говоря о современности, подобный опыт был утрачен полностью. Разве что кое-кто из афонских старцев мог его практиковать. Когда в 1978 г. мне посчастливилось на несколько дней попасть на Святую Гору, в одном из греческих скитов я случайно (ибо, к счастью, бродил по горе без всяких проводников и сопровождающих) обнаружил нескольких подвижников, находящихся в полном исихастском

погружении в молитвенное созерцание. Однако на «большой земле» подобное даже тогда вряд ли было возможно. Хотя, кто его знает... Хорошо бы опять побывать на Святой Горе — тянет туда все эти годы...

Вернемся, тем не менее, на грешную землю. В описанных о. Исааком этапах молитвенного опыта есть нечто, в целом напоминающее и фазы эстетического опыта, но есть и много отличного. Например, наслаждение подвижник, согласно Исааку, испытывает только на первой молитвенной ступени, затем о нем не говорится ничего. И эта ступень вообще близко стоит к эстетическому опыту. Не случайно переводчик с сирийского регулярно употребляет слово «стих» применительно к молитвенным периодам. Высшие состояния описываются Исааком в терминах оцепенения, изумления, восторга, «бездыханного тела», особого высшего ведения. При эстетическом же восприятии я испытываю постоянно нарастающее удовольствие и на высшей фазе — неопишемое наслаждение от некоего обладания всем Универсумом. Я ощущаю сладостную переполненность ВСЕМ. Однако хватит! Чем дальше я пытаюсь писать, тем больше ощущаю, что — не то! Не хватает адекватной лексики (или моих способностей), чтобы описать свои переживания. Боюсь, что ее не хватало и мистикам. Не случайно св. Исаак пишет о стадии молитвенного созерцания: «Здесь да умолкнут всякие уста, всякий язык; да умолкнет и сердце — этот хранитель помыслов, и ум — этот кормчий чувств, и мысль — эта быстропарящая и бесстыдная птица, и да прекратится всякое их ухищрение». Почти в тех же словах я мог бы сказать об эстетическом созерцании — четвертой фазе восприятия. Вероятно, поэтому писания мистиков нередко достаточно стандартны. Даже если они и переживали что-то удивительно высокое, блаженное и очень личное, часто использовали известные им от предшествующих подвижников словесные клише и инварианты. Все-таки они, как правило, не были поэтами или писателями, а, прежде всего, — практиками духовного опыта, который превышает все словесно-логическое.

Это особенно наглядно в *световой* мистике и эстетике подвижников, о которой я тоже хотел бы здесь напомнить — не столько Вам, Вл. Вл., — Вы начитаны в этих текстах, — сколько

Н.Б., которой они известны в меньшей мере. Попытки описать мистиками переживания световых феноменов своего внутреннего духовного опыта во многом близки нашим попыткам описать конечные этапы эстетического переживания, катарсиса, эстетического созерцания. Я уже цитировал в прошлом письме некоторые яркие места из Симеона Нового Богослова о свете и хотел бы немного продолжить эту тему, хотя, конечно, не только он пытался описать его. Световой эстетикой пронизаны тексты автора «Ареопагитик», да и почти все подвижники в той или иной форме писали о нем. А после Симеона метафизика, мистика, эстетика света стояли в центре известной богословской полемики о Фаворском свете. Кое-что об этом можно найти в моей «Малой истории византийской эстетики». Здесь же я напомним только некоторые фрагменты из концепции преп. Симеона.

Он различал два вида света: для видения предметов материального мира — чувственный свет солнца, а для узрения мысленных вещей — «свет умный», источником которого является сам Иисус Христос, «подающий свет умным очам душевным, чтобы они мысленно видели мысленное и невидимое». Повторяя известную евангельскую мысль о том, что Бог сам есть свет, Симеон уверен, что Он всем, кто соединяется с Ним «по мере очищения», уделяет от «светлости своей». Именно этот «умный свет» помогает читающему постигать смысл читаемого, «ибо сей сокровенный свет божественного ведения есть некая мысленная властная сила, которая окружает и собирает подвижный ум, отбегаящий обычно туда и сюда» во время чтения. Однако человеку, получившему этот свет, уже собственно и нет надобности ничего читать, ибо световая стихия, в которую он погружается всей своей сущностью, и есть цель всех устремлений подвижника. Здесь высшее знание нераздельно с высшим наслаждением; ум человека становится светом и сливается, постоянно сознавая себя, с высшим Светом и Источником всякого света. Ум «весь освещается, — пишет Симеон, — и становится, как свет, хотя не может понять и изречь то, что видит. Ибо сам ум тогда есть свет и видит свет всяческих, то есть Бога, и свет сей, который он видит, есть жизнь, и дает жизнь тому, кто его видит. Ум видит себя совершенно объединенным с этим светом и трезвенно бодрствует». Он ясно сознает, что свет этот

«внутри души его и изумляется»; изумляясь же, видит его уже как бы пребывающим вдали, а придя в себя, «опять находит свет этот внутри», и не хватает ему ни слов, ни мыслей, чтобы подумать или сказать что-либо об этом свете. Воссияв в человеке, свет этот изгоняет все помыслы и страсти душевные, исцеляет телесные немощи; душа видит в этом свете как в зеркале все свои прегрешения, приходит в полное смирение и одновременно наполняется радостью и весельем, изумляясь увиденному чуду. Человек весь изменяется к лучшему и постигает абсолютную Истину.

Высшая ступень познания осмысливается Симеоном как слияние световых энергий Бога и человека. Происходит это слияние вроде бы в душе субъекта, но таким образом, что душа сама как бы покидает этот мир, прорывается в иные измерения и там объединяется с божественной сущностью. Она, пишет Симеон, «некоторым образом выходит из тела своего и из этого мира и восходит на небеса небес, воспаряя туда на крыльях божественной любви и успокаиваясь там от подвигов своих в некоем божественном и беспредельном свете, в сорадовании ей» всех находящихся там праведников и небесных сил. И все это, по свидетельству преп. Симеона, происходит еще при жизни подвижника, что делало его световую мистику и эстетику особенно привлекательной в Средние века.

Симеон Новый Богослов постоянно подчеркивает, что нисходящее на подвижника видение божественного света носит гносеологический характер — осиянный этим светом получает высшее знание обо всем Универсуме и о его Творце — Боге, которое не поддается переводу на обычный словесный язык. Удостоенный божественного озарения ощущает, «что все творение содержится в нем (свете. — *В.Б.*), он показывает мне все, содержащееся в творении, и повелевает мне сохранять собственную меру», т. е. все творение открывается подвижнику в этом божественном свете, но сам подвижник сохраняет внутреннюю дистанцию относительно него, хотя и полностью озарен им.

Главными показателями божественности света, сходящего на подвижника, у Симеона выступает его неопишуемая красота и духовное наслаждение, вызываемое им, о чем я уже писал в прошлом письме. Нисходя на человека, божественный свет

настолько сильно преобразует всю его не только духовную, но и телесную структуру, что его тело начинает излучать *видимое* сияние, на что постоянно указывают агиографы. Никита Стифат сообщает, что и на преп. Симеона сходил «незримый свет», когда он вел литургию. При этом «лицо его делалось ангелоподобным и таким проникалось светом, что нельзя было свободно смотреть на него по причине исшедшей от него чрезмерной светлости, как нельзя свободно смотреть на солнце».

Световая эстетика Симеона — один из ярких образцов и примеров *Aesthetica interior*, то есть эстетики, имеющей эстетический объект во внутреннем мире самого субъекта восприятия. Утратившая во многом свою актуальность и просто забытая в Новое время, эта эстетика процветала в Средние века. Ее следы мы обнаруживаем сегодня не только в трактатах древних подвижников, но и во многих явлениях средневековой, византийской, прежде всего, художественной культуры. Золотые фоны и нимбы мозаик и икон, лучи и звезды золотого ассиста на византийских изображениях, блеск мозаичной смальты, отражающей свет лампад и свечей, яркие светоносные краски икон и мозаик, система пробелов, пронизывающая творения многих византийских мастеров, обилие света, светильников, сверкающих и драгоценных предметов в храме, создающих особую световую атмосферу — все это конкретная реализация (точнее, экстериоризация) в искусстве той эстетики света, которую разработали на практике и попытались как-то описать в своих трактатах византийские подвижники.

Испытываем ли мы нечто близкое к описанным многочисленным световым феноменам подвижнической жизни на высших ступенях эстетического опыта? В световых формах, — думаю, нет, хотя понятно, что термином *свет* (как и терминами *наслаждение*, *сладость*) подвижники вынуждены были обозначать нечто, существенно отличающееся от видимого света по интенсивности, качеству, но сравнимое с ним по эстетическому воздействию — доставляет подвижнику духовное наслаждение, воспринимается как прекрасное. Это и дало мне в свое время основания говорить об *эстетике* аскетизма. Я и сейчас не отказываюсь от этого понимания, по крайней мере, одного из аспектов подвижнического опыта, ибо, несмотря на труд-

ноописуемые, но, вероятно, существенные отличия религиозно-мистического опыта от эстетического в них есть нечто родственное по конечному результату, некий идеальный духовный телеологизм. Интуитивная жажда контакта с чем-то более высоким, трудно постигаемым, недоступным, но влекущим души, открытые для духовного общения, устремленные ввысь, к неведомым далям и горизонтам.

Различия же между мистическим опытом и эстетическим существенны в иной плоскости — экзистенциальной. Жизнь субъекта чистого религиозного опыта — это именно *подвиг* в прямом смысле слова, который вершится на протяжении всей жизни. Монах (одиночка — в буквальном переводе), *отшельник* (этимология понятна), должен уйти из мира и полностью посвятить себя духовной жизни, которая сводится к физической аскезе и молитвенной жизни. Все человеческое, просто (о *слишком* и речи быть не может) человеческое здесь исключается. Цель — преобразование себя еще в этой жизни в более совершенное существо, не только на уровне сознания, в чисто духовном плане, но и на материальном. Преобразование плоти в более тонкую материю, иногда — светоносную, благоуханную. Именно поэтому мудрейший из богословов прошлого столетия о. Павел Флоренский считал аскетику в прямом и наиболее полном смысле слова *эстетикой*. Аскет, писал он, не только стремится к *видению прекрасного* мира Царства Божия, но и к реальному всестороннему совершенствованию, преобразованию себя, в том числе и в материальном плане, к реальному приобщению к горнему миру. Поэтому он был убежден, что и Philokalia точнее по-русски звучала бы как «Красотолюбие» — наука о полном и всеобъемлющем приобщении к красоте. Напомню этот фрагмент из моих исследований. Он, как мне кажется, существен для нашей темы (Русская теургическая эстетика. С. 218–219).

На уровне индивидуального религиозного опыта истинными созерцателями и творцами красоты, в понимании о. Павла, являются иноки — живые свидетели мира духовного. Именно поэтому, считает он, аскетику «святые отцы называли не наукою и даже не нравственную работою, а искусством — художеством, мало того, искусством и художеством по преимуще-

ству, — “искусством из искусств”, “художеством из художеств”». Главный плод и цель этого искусства — особое неформализуемое знание, «созерцательное ведение», которое, в отличие от теоретического знания — *philosophia* (любви к мудрости), именуется любовью к красоте — *philokalía* («любо-красие»). Именно поэтому сборники аскетических творений назывались «Филокалиями». О. Павел считал, что русский перевод их как «Добротолюбие» не очень удачен. Точнее было бы называть эти сочинения «Красотолюбием» или понимать «доброту» в утвердившемся наименовании не в современном, а в древнем, более «общем значении, означающем скорее красоту, нежели моральное совершенство». И в примечании он дополняет: «Несомненно, что в понятии «добротолюбия», как и в греческом *philokalía* основной момент художественный, эстетический, но не моральный».

«Красотолюбие» не только открывает аскету особое ведение, но и *реально* приобщает его к красоте. Аскетика, считает Флоренский, «создает» не столько «доброто», сколько «прекрасного» человека. В этом ее специфика. Отличительная черта святых подвижников — совсем не их «доброта», которая бывает и у людей грешных, «а красота духовная, ослепительная красота лучезарной, светоносной личности, дебелому и плотскому человеку никак недоступная». Наука «красотолюбия» позволяет человеку достичь преобразования плоти, обретения первозданной красоты творения еще в этой земной жизни. Лицо подвижника реально становится «светоносным ликом», из него изгоняется «все невыраженное, недочеканенное» и оно «делается художественным портретом себя самого, идеальным портретом, проработанным из живого материала высочайшим из искусств, «художеством художеств». Подвижничество есть такое искусство». Это лицо поражает всех своим сиянием и красотой, несущими во вне «внутренний свет» подвижника. Именно в таком *реальном созидании красоты* усматривал о. Павел один из главных смыслов эстетики.

Аскетизм, подчеркивает он, не отрицает видимую красоту мира, твари, тела человеческого, но усматривает в ней следы первозданной красоты, умонепостижимую мудрость Творца. Флоренский приводит рассказ Иоанна Лествичника об аскете, который умилился до слез при виде прекрасного женского тела

и вспылал еще большей любовью к Богу — творцу этой красоты. Итак, заключает о. Павел, цель подвижнической жизни — достижение «нетления и обожения плоти через стяжание Духа», одним из свидетельств обретения которого является дар видения красоты. Отсюда «цель устремлений подвижника — воспринимать всю тварь в ее первозданной победной красоте. Дух Святой открывает себя в способности видеть красоту твари. Всегда видеть во всем красоту — это значило бы «воскреснуть до всеобщего воскресения» (цитата из Иоанна Лествичника. — В.Б.), значило бы предвосхитить последнее Откровение, — Утешителя». Здесь сформулировано глубинное понимание Флоренским эстетического опыта, главное положение его эстетики, а в сущности — и смысл всей христианской эстетики; ее внесознательное *credo*, которым христианская культура имплицитно руководствовалась на протяжении всей своей истории.

Монашеский подвиг должен увенчаться стяжанием Св. Духа, который просвещает и преображает человека духовно и физически, делает его прекрасным и способным к восприятию красоты. «Духоносная личность прекрасна, — писал Флоренский, — и прекрасна дважды. Она прекрасна объективно, как предмет созерцания для окружающих; она прекрасна субъективно, как средоточие нового, очищенного созерцания окружающего». Подвижник, таким образом, является одновременно и объектом и субъектом *эстетического*. Путем аскетического подвига он преобразил самого себя, и в нем открылась для созерцающих его «прекрасная первозданная тварь». В свою очередь и «для созерцания святого» в процессе его духовного просвещения открывается первозданная красота Универсума. Он сам являет собой красоту, пребывает в красоте и созерцает красоту. Таково, по мнению о. Павла, и бытие истинного члена Церкви, ибо «церковность есть красота новой жизни в Безусловной красоте — Духе Святом».

Итак, святой подвижник, реально приобщаясь к жизни в «безусловной красоте», фактически еще при жизни преодолевает границу между двумя мирами Универсума: дольным и горним; и совершает он эту сложнейшую онтологическую метаморфозу на уровне эстетического — на путях любви к красоте — *филокалии*. О высоте и значимости этой акции свидетельствует хотя бы тот факт, что, по Флоренскому, подвижник таким об-

разом поднимается фактически на уровень Софии, ибо она и «есть перво-зданное естество твари, творческая любовь Божия», объединяющая тварный мир с Богом в космическое *всеединство*; она — «истинная Тварь или тварь в Истине».

Здесь, кажется, все ясно с эстетическим характером аскетического подвига. Поверим ли мы Флоренскому? А кому еще верить-то? Он был последним и сосредоточил в себе весь христианский опыт. Однако спросим себя: кому сегодня доступен этот подвиг? Боюсь, что никому. А многим ли он был доступен в Средние века? Полагаю, что очень немногим даже в среде монашествующих. Мы помним, как св. Иоанн Златоуст считал уже само девство, девственное целомудрие (а это только один из начальных шагов на пути аскезы) высочайшим подвигом, ибо на этом поле, писал он, ведется постоянная и жестокая брань с плотскими вожделениями. Вспомним хотя бы искушения Антония Великого. О каком уж там преображении плоти мечтать? А что же тысячи и тысячи обычных монашествующих? Дай Бог, чтобы они доходили только до первой ступени молитвы (по классификации преп. Исаака), испытывая молитвенное наслаждение. Так что в идеале мы могли бы вслед за о. Павлом считать высшую ступень аскезы, — молитвенное созерцание и духовное преобразование аскета, — высшей ступенью эстетического опыта, который был реализован всего несколькими подвижниками во всей истории человечества и давно утрачен им, как и вообще сама форма религиозного подвижничества.

Между тем, эстетический опыт в нашем понимании, вероятно, менее высокий в духовном отношении, доступен значительно большей части человечества, чем аскетический, и не требует от человека полного отказа от себя самого, от своего чисто человеческого бытия и от мира. Он более реален и реалистичен в высшем смысле этих слов, хотя четвертая его фаза тоже труднодоступна, а современная художественная практика, кажется, вообще о ней не знает и к ней не стремится. При этом понятно, что все эти высшие фазы и ступени любого духовного опыта — прекрасные и необходимые *идеалы*, однако реальный человек живет всегда где-то на более низких, спокойных и уютных этажах бытия, радуясь каждый в меру своих реальных потребностей и возможностей.

И последнее из этой сферы на сегодня.

Не случайно, что постконтактная реакция и мистиков, и субъектов эстетического опыта выражается одним и тем же семейством терминов (**эстетических в своей основе**, — сейчас это уже совершенно понятно): экстаз, изумление, исступление, восторг, катарсис (у мистиков тоже распространенный термин), радость, веселье, ликование, удовольствие, *сладость*, *наслаждение* и им подобными.

// На полях вернусь на секунду к последним терминам, раз уж я не убедил о. Владимира, и он пытается слегка напугать меня угрозой этимологизма и исторической вариативности смысла — лишь бы отказались мы от этого злополучного «наслаждения». Что оно Вам так не нравится-то, отче? Это *наш*, и в богословском, и в эстетическом смыслах термин. И смысл его (в том числе и у отцов Церкви) *всегда* на протяжении последних трех тысячелетий, по крайней мере, был одним и тем же. Означал высшую степень позитивного эмоционального состояния человека. У меня нет под рукой греческого этимологического словаря. Вот справка от Олега: *hedomai (hedos, hedys, hedone etc.; приятный) происходит от более ранней формы had- или изначально Fad- (дигамма, читается 'вад'). Индоевропейский корень swad (суад). Санскр. svadate (иметь/чувствовать хороший вкус), lat. suavis (приятный, сладкий), ну и, можно додумать, русский 'сладкий' (т.е., суад-кий), англ. sweet и нем. suess.*

О glykys меньше известно (значение 'сладкий'), но гипотеза такая, что glukus происх. от dlikus, что дает lat. dulcis.

Наши же словари показывают, что в церковнославянском слове «сласть» переводили греческие термины glykytes, hedone. *Сладкий* пришел в русский из церковнославянского. А в древнерусском (дохристианском) существовал термин «солодкий», происхождение которого этимологи возводят к тем же греческим glykys, gedys, но значение помимо «сладкого» в более древний период имело и «соленый» (*соль* — из этой же группы), «пряный», «вкусный».

Таким образом, и изначально термин *наслаждение* имел смысл высшей степени оценки вкусового ощущения или эмоционального состояния, приобретая в процессе исторического развития самую широкую палитру значений: от чисто чувственного удовольствия до описания высших состояний духовного опыта.

В эстетике *наслаждение* связано в важнейшей категорией *вкуса*, которая тоже прошла историческую семантическую эволюцию от обозначения одного из пяти внешних чувств до выражения способности человека выявлять, чувствовать эстетические качества объекта. Именно высоко развитый вкус (эстетический) позволяет нам подниматься по ступеням эстетического восприятия до высшей, испытывать разные стадии эстетического удовольствия, радости, наслаждения, которые и являются свидетельством *реальности* контакта эстетического субъекта с объектом, проникновения в него и через него за него в иные миры, *обогащения* субъекта духовно-эмоциональными ценностями, которым, слава Богу, несть числа.

Есть ли нечто подобное эстетическому вкусу в мистике, затрудняюсь сказать, но, понятно, что какая-то духовно-психологическая предрасположенность должна быть, и мудрые старцы чувствуют ее у послушников, одним рекомендуя принимать постриг, другим нет.

А как считаете Вы, Вл. Вл., есть ли что-то общее между опытом подвижников и эстетическим опытом?

28.01.08.

Хотел ответить еще на один интересный вопрос, затронутый Вл. Вл., однако он тянет за собой целый ряд смежных проблем и письмо может затянуться до бесконечности. Оставляю его для следующего послания.

Доброго всем здоровья, дорогие друзья

Ваш В.Б.

Дискурс художника и восприятие его искусства

В.Иванов (Мюнхен, 18–26.01.08)

Дорогой Виктор Васильевич,
на этой неделе приступил к своей лекционно-семинарско-экзаменационной деятельности, хотя, откровенно говоря, не чувствую себя вполне здоровым. Врач предлагает провести дополнительные исследования. Но это все, так сказать, при-

надлежит к житейской сфере бытия и не должно — пока есть силы — мешать нашей беседе. В институте я распечатал два Ваших письма и прилежно их изучаю. Возникает совсем иное впечатление, чем когда читаешь текст на мертвенно мерцающем экранчике компьютера. Вспоминаю Флоренского с его чувствительностью к метафизике материала. Если иконе подобает быть написанной на деревянной доске, то и философическому письму необходим пергамент или папирус. Но не будем чрезмерно капризны и возблагодарим судьбу за то, что пока еще в нашем распоряжении имеется белая бумага.

Чтение Ваших писем с новой силой пробудило у меня угрызения совести, о которых я уже упоминал в прошлый раз. Действительно, жаль, если у Вас складывается впечатление, что я уклоняюсь от прямых ответов на поставленные Вами вопросы. И что сказать на этот дружеский (и мной, очевидно, заслуженный) упрек? Сослаться ли на то, что я, несколько отодвигая частности в сторону, отвечал на главное вопрошание? Признаться в некоторой скрытности (особенно, когда речь идет о герметизме)? Апелляция к догадливости собеседников? Замечание следов? А зачем? Все это перечисление возможных оправданий показывает их никчемность и заводит в тупик, поэтому я начал подумывать составить своего рода *катехизис*, построив его по принятому методу: вопрос-ответ, вопрос-ответ, вопрос-ответ и т.д. Такой элементарный прием мало подходит к умышленно лабиринтному стилю нашего Триалога, и им можно воспользоваться лишь единожды для выпутывания из сложившейся ситуации, дабы испросить «отпущение грехов».

Пока я готовил свой *эстетический катехизис*, неожиданно возникла угроза опять отодвинуть исполнение задуманного в связи с посещением выставки Бекмана, которая, кстати, скоро закроется. Уже более месяца из-за своей болезни я был лишен возможности ходить в музеи. На этой неделе, воспользовавшись некоторым улучшением, я сбегал ненадолго в Старую Пинакотеку и Пинакотеку современного искусства и должен признаться, — если пользоваться «шкалой Бычкова» (наподобие того, как силу землетрясения измеряют по «шкале Рихтера»), — достиг почти что третьей ступени и даже порога четвертой при созерцании бекмановских картин. Хотелось бы с Вами поделиться

свежими впечатлениями. А что делать тогда с *катехизисом*? Или это опять благовидный предлог, дабы с невинным видом уклониться от вопросов, поставленных дорогим собеседником? Честно говоря, сам не знаю. Скорее, верно и то, и другое.

Пожалуй, начну с Бекмана, поскольку хочется на конкретном материале продолжить разговор о структуре и фазах эстетического восприятия. Три посещения выставки стали для меня тремя ступенями на пути проникновения в бекмановский мир. На первую ступень я взошел случайно и неохотно (о чем уже писал), т.е. говоря Вашим языком, *реципиент* (т.е. Ваш покорный слуга) настроил себя не на *эстетическое восприятие* картин Бекмана, а, напротив, на защиту себя от *неприятных* впечатлений, не только не вызывающих состояние экстатического наслаждения, но и не способных принести даже совсем скромное удовольствие. Однако, как и Вам, мне не чужд чисто искусствоведческий, так сказать, научный подход, стоящий по ту сторону симпатий и антипатий. А то, что живопись Бекмана — часть истории европейского искусства, полагаю, не будет спорить никто. Но главным мотивом, который побудил меня, не только по искусствоведческим соображениям, остаться на выставке подольше, стало желание разобраться в его мировоззрении. Опять-таки повторяясь, скажу, что меня заинтересовали некоторые из его высказываний, начертанных на стенах экспозиции. На этом месте ловлю себя на неприятном желании опять засыпать Вас критическими вопросами, увиливая — в который раз! — от прямодушных ответов на Ваши вопросы. Пытаюсь себя удержать... и — нет — не могу... Так, вот, дорогой Виктор Васильевич, мне непонятно Ваше пренебрежительное отношение к высказываниям художников о своем искусстве. Никто не отрицает, что имеется печальная тенденция «раскрутки» совершенно ничтожных арт-продюсентов (здесь я хочу предложить подвести некоторую черту под нашей критикой сих и подобных им явлений, потому что для нас их характер давно выяснен, и не лучше ли сосредоточиться на позитивных сторонах в развитии искусства), но я не вижу, какое это имеет отношение к выставке Бекмана в Мюнхене. Ведь речь идет не о заново сочиненных искусствоведами текстах, а о цитатах из писем и дневников Бекмана. И, надо признать, эти скупом

подобранные цитаты вовсе не имеют «раскруточного» характера. Обычного посетителя они даже вряд ли способны заинтересовать и душевно к Бекману расположить, поскольку меланхолически-интровертированное мировоззрение, в этих коротеньких текстах отразившееся, весьма чуждо современному — «массовому» — человеку. Полагаю, что только очень немногие способны теперь совершить путешествие на «остров собственной души». Я понимаю, конечно, Вашу подозрительность, основанную на предположении, что подбор текстов на выставке продиктован какими-то посторонними соображениями, но, смею Вас уверить, в данном случае для подозрений нет места. Впоследствии я полистал письма и дневники Бекмана, убедившись в сложности и подлинности его душевной жизни. Но Вы полагаете, что высказывания этого художника не только не соответствуют его творчеству, но даже и способны направить внимание зрителя по ложному пути. Сам Бекман, впрочем, не отличался любовью к теоретическим высказываниям и скептически относился к вербальному истолкованию своих картин. Но опять-таки дело не только в Бекмане. Я не совсем понимаю Вас, когда Вы пишете, что «не любите читать высказывания и сентенции самих художников (за редким исключением)». Здесь возникает большой вопрос, и я надеюсь, что понял Вас неправильно. Нет спору, что в наше время разработана техника презентации, в силу которой веревка, протянутая с потолка к полу, является ценным музейным объектом (видывал такой «шедевр» в Пинакотеке и даже чуть в той веревке не запутался сослепу), вызывающим бурное одобрение прессы и искусствоведов. Творец подобных шедевров зашибает миллионные гонорары и вносится в искусствоведческие «святцы». Но стоит ли нам тратить чернила на подобную белиберду? В случае таких раскруток Ваше отрицание «хитросплетенных дискурсов» правомерно, праведно и не вызывает никаких возражений. Думаю, в этом и заключается пафос Вашего критического замечания, плюс — намек на «раскрутку» Бекмана. Несколько настораживает, если такая позиция затрагивает всю область «высказываний и сентенций», сделанных художниками разных эпох и культур. Не могу поверить, что для Вас трактат Леонардо да Винчи, дневник Делакруа, письма Ван Гога и Сезанна относятся к «вербалистике».

Конечно, нет (или?)... Нет, конечно, нет... Не может быть сомнений (или?)... но, как говорил Поприщин: «Ничего, ничего... молчание»...

Тут открывается для меня благоприятная возможность и начать потихоньку («...тихими стопами, тихими стопами... вместе-с...») выплачивать свой должок и прямо-таки по порядку отвечать на вопросы, поставленные в Ваших последних письмах.

Вопрос: «Действительно ли знание некоторых характеристик или интенций внутреннего мира художника помогает понять... его творчество, способствуют углубленному проникновению в его произведения?»

Ответ: Безусловно.

Написал и горестно задумался: получилось определенно, но слишком кратко. Тем более, далее Вы высказываете ряд сомнений в искренности (некоторых, разумеется) художников, которые не могут или злостно не хотят свидетельствовать о своих интенциях и даже способны с помощью прессы и т.п. коварно вводить нас в заблуждение. Но, Бог с ними, с этими хитрыми лисами: ограничим себя сферой подлинных эстетических ценностей (о чем я уже писал несколько выше). В таком случае мне кажется, что высказывания настоящих мастеров о своем творчестве имманентны этому творчеству, неотделимы от него. В средневековом Китае это была само собой разумеющаяся истина. Трактат Ван Вэя «Тайны живописи» ничуть не уступает его картинам. Еще сложнее представляется дело, если мастера живописи оказывались одновременно мастерами герметического дела (но об этом хочу написать ниже). Но даже, так сказать, на элементарном уровне, когда художники не знают и знать не желают не только об эзотерике, но и о простых эстетических теориях (в обычном смысле этого слова), «вербализации» их творческого опыта могут обладать пронзительной и вдохновляющей силой, приоткрывая завесу над теми сферами, в которые без подобных отметок, мне кажется, проникнуть нельзя. Позволю себе поделиться одним воспоминанием, чтобы пояснить дело.

Как Вы прекрасно понимаете, есть книги, оказывающие — в силу таинственной предопределенности — решающее влияние на нашу жизнь. Число их довольно ограничено даже для людей, привыкших, как минимум, перелистывать в день до не-

скольких десятков сочинений. Такие книги, как сказал бы Мережковский, наши «вечные спутники». Иногда, впрочем, к ним долго не обращаешься, но ментально они всегда присутствуют в глубинах сознания. Если же старая книга-спутник вытесняется новой, то это знак глубоких изменений на экзистенциальном уровне. Но не будем уходить в эти дебри книжной мистики в стиле Умберто Эко. Просто вспоминается ошеломляющее воздействие, оказанное на меня томом «Мастера искусства об искусстве» с высказываниями французских художников (импрессионистов и постимпрессионистов) издания 30-х гг. (случались и тогда совершенно необъяснимые чудеса; издавали Шеллинга, Николая Кузанского и даже переписку Андрея Белого с Александром Блоком). Я был тогда девятиклассником, и сознание только пробуждалось из усыпляющего мира тогдашнего быта (в широком смысле). Так вот, книга «высказываний» и «вербализаций» произвела воздействие, которое, вероятно, испытывали люди в первые века нашей эры, впервые прочитывая Евангелие (чтение, сопровождаемое душевным потрясением и ведущее к катарсису). Должен признаться, что когда я позднее познакомился с Новым Заветом, то впечатление было сильным и убеждающим в неоспоримой истине описываемых событий, но эмоционально оно не сопровождалось такими потрясениями, которые я испытывал, читая тексты Сезанна и особенно Ван Гога. Этот пример интересен тем, что речь идет о потрясенности души «высказываниями» художников, в окружении которой никто авангардистским искусством не интересовался и ей (душе) пришлось самой восстанавливать прерванную «связь времен». Полагаю, в конце 50-х гг. многие (относительно) — в той или иной форме — испытали нечто подобное, открывшее им глаза на грандиозную переоценку эстетических ценностей в XX веке. Поэтому, к сожалению, не могу согласиться, что письма и дневники художников находятся «за пределами собственно эстетического опыта». Скорее, они являются его интегральной и важнейшей частью. Если не сохранилось бы ни одного письма Ван Гога, думаю, был бы утрачен ключ ко многим тайникам его творчества. (В принципе, это настолько самоочевидно, что я готов допустить, что мне не удалось правильно воспринять Вашу мысль, хотя внешне она выражена катего-

рически однозначным образом.) Мне не совсем понятно также, почему Вы так сурово осуждаете искусствоведов, изучающих «письма и дневники»? А мы тогда кто? И как себе представить специалиста в области французской живописи, который гордо заявил бы, что его не интересуют дневники Делакруа? Злоупотребления везде и всегда возможны, нет спору, часто пишут вздорные вещи и даются «литературные» интерпретации, искажающие смысл тех или иных произведений, но мы, в данном случае, обсуждаем проблему соотношения свидетельств (вербальных) самих мастеров об их творчестве с их произведениями в ее позитивном аспекте. И тогда (повторяюсь, правда, но в бурном Триалоге это, надеюсь, позволительно) такие высказывания стопроцентно находятся в поле эстетического опыта и содействуют его расширению. Dixi.

В рамках этого письма хотелось бы выплатить должок еще по одному Вашему вопросу, к предшествующей тематике при-
мыкающему, но могущему нас завести в дремучие и непролазные дебри, из которых нам никогда не выбраться. Я имею в виду проблему герметизма в искусстве и, в частности, в живописи Бекмана. Позвольте, остановлюсь только на последнем пункте. Еще в начале нового тура Триалога в ноябре и после длительного перерыва мы завели беседу об этом художнике в связи с мюнхенской ретроспективой. Одно из условий наших кресельных разговоров предусматривает, что его участники время от времени и независимо от главного направления в обсуждении эстетико-метафизических проблем делятся текущими впечатлениями от недавно прочитанных книг, просмотренных спектаклей, прослушанной музыки и т.д. и т.п. Для нас с В.В., конечно, на первом месте стоят музеи и выставки. Следуя этому правилу, я и написал о Бекмане, не преследуя никаких других целей. Более того: совершенно уверен, что, если бы не это случайное обстоятельство (выставка в Пинакотеке современного искусства), имя этого живописца никогда бы и не всплыло в нашей переписке. Даже первый обмен мнениями показал, что относимся мы к его творчеству почти совершенно одинаково, и никакого особого интереса оно у нас не вызывает. Тем не менее, опыт свидетельствует, что ничего случайного в жизни не бывает, а если и бывает, то под этим надо разумеать совсем не то,

что вкладывается обычно в это, лишенное ясных контуров, понятие. Одним словом, случайно или не случайно, но имя Бекмана, всплыв на нашем горизонте, потянуло за собой целый комплекс сложнейших и для нас экзистенциально важных проблем. На примере этого мастера можно заняться и герметизмом.

К тому времени, когда я пишу эти строки (сегодня 24 января; видите, как медленно — хотя и усердно — тружусь над сей эпистолой), успел еще два раза посетить ретроспективу и, себе на удивление, все больше и больше втягиваюсь в гротескно-театральный мир Бекмана.

Но возвращаясь к вопросу В.В. Вы, дорогой брат во Серапионе, хорошо и правильно охарактеризовали жуткую картину Бекмана «Ночь», а потом спросили: «где же здесь та эзотерика и духовность, которую Вы увидели в его вербальных цитатах, а затем обнаружили в картинах?»

Ответ: Нет в этой картине ни эзотерики, ни духовности, поскольку Бекман в это время только начал читать оккультно-теософскую литературу и, соответственно, даже в хронологическом смысле их там искать не следует. Дочитал же он основной труд Е.П. Блаватской «Тайную доктрину» только десять лет спустя после создания чудовищной «Ночи». Но в целом, судя по довольно скудным сведениям в искусствоведческой литературе, увлечение теософией и каббалой было у Бекмана искренним и серьезным. Как раз в пользу подлинности этих занятий говорит то обстоятельство, что художник не пользовался (за редким исключением) никакой знаковой атрибутикой оккультизма (никаких пентаграмм, гексаграмм, магических кругов и тем более никаких слащаво-кичеобразных «духовных существ»). Плох был бы тот носитель эзотерического знания, который бы плакатно его репрезентировал в искусстве...

25.01. Только что вернулся из Пинакотекы, и прежде чем продолжить вчерашние рассуждения, хочу кратко написать о свежих впечатлениях. Послезавтра выставка закроется, и пора подвести итоги. К хорошим выставкам привыкаешь, и всегда душой овладевает меланхолическое настроение при мысли: вот, пройдет немного времени и картины развезут опять по всему миру и, может быть, их никогда в жизни не увидишь. Большинство работ Бекмана, представленных в Мюнхене, происходят

из американских музеев и, понятно, что более не будет возможности их посозерцать. Качество же репродукций, буквально, на глазах год от года ухудшается, и открытки дают самое извращенное понятие об оригиналах. Кроме того, Вы наверняка это заметили, что часто лучшие вещи не репродуцируются (я имею в виду открытки). В больших каталогах и монографиях они, конечно, есть, но качество оставляет желать лучшего.

Так, вот, резюмируя, скажу, что к выставке я постепенно привык, т.е. открылись глаза на новые образы и ценности: называю это налаживанием «оптики». Теперь Маша часто говорит, слыша мои оценки того или иного художника: «А ты ведь раньше его не любил, не смотрел в его сторону и сурово критиковал». Особенно в Мюнхене чувствую, как расширились возможности модификации эстетической оптики. Видишь разное и по-разному и даже можешь управлять этим процессом. Пример: Вы знаете, конечно, «Святое семейство» кисти Рафаэля в Ст. Пинакотеке. Вначале я не мог смотреть на эту картину без «рези» в глазах. Теперь я приобрел новые «очки» (говоря метафорически) и вижу ее совсем как заново родившийся. То же скажу и про Бекмана. На протяжении последних трех месяцев шло налаживание новой «оптики» и, наконец, мне открылись ранее неведомые красоты: буквально. Не буду вдаваться ни в метафизику, ни в эзотерику, останусь на уровне простого, выражаясь в Вашем стиле, реципиента. Итак, в качестве такового реципиента, стремящегося к эстетическому наслаждению, осознал и наслаждался несколькими колористическими комбинациями (гаммами), коими пользовался Бекман. Нам он казался грубоватым. Вы писали: «А вот собственно живописи мало», и я с этим соглашался, поскольку такая оценка совершенно совпадала с моим опытом. Теперь я нахожу в некоторых его картинах много колористических (продуманных) изысков. Например, в работах 30–40-х гг. нередко доминирует сочетание лилово-зелено-синих цветовых оттенков. Очень отдаленно это может напомнить даже... Врубеля или... готическую миниатюру (не по формату, конечно). Иногда основной аккорд состоит только из лилового и зеленого, что навевает настроение неотмирной странности и меланхолии. Есть фрагменты композиции, схожие с Шагалом: летающие красные или синие рыбы. Есть drob-

ные, грубоватые мазки, близкие к манере Руо, а отсюда рикшетом вспоминаешь витражи, когда смотришь издали как на Бекмана, так и на Руо. Вообще, картины Бекмана с большого расстояния смотрятся совсем по-иному, чем в малых залах, и создают более цельное впечатление. Эти изысканности поданы с нарочитой грубоватостью: известный феномен, когда тонко организованные души стесняются этой тонкостью и старательно прячут ее за показной грубоватостью. У самого Бекмана был культ художников, которых он называл представителями «мужской мистики», в этот ряд, прежде всего, входили: Грюневальд, Брейгель и Ван Гог. Если присмотреться к колоритам бекмановских картин, то в них тоже начинаешь улавливать сходные элементы, в том числе и не только «мужские», но попросту «мужицкие» (Брейгель, Ван Гог)...

Теперь продолжу прерванный ход мысли. Вернемся к проблеме герметизма...

26.01. Сегодня заскочил ненадолго в Старую Пинакотеку. Созерцал два своих любимые триптиха: Рогира ван дер Вейдена и Дирка Боутса. После Бекмана их чистота и законченность переживаются с особой силой, и в то же время ощущаешь, что уже нет возврата в тот мир. В него переносишься медитативным усилием, но законы его построения уже отошли в мир архетипов (ментальный план, говоря теософски) и они не действуют теперь в нашем эстетическом поле (хотя вполне доступны для духовного созерцания). Те же законы, по которым строятся композиции бекмановских триптихов, принципиально новые и соответствуют той структуре души, которая еще только зарождается в нашу эпоху...

Знаете, дорогой Виктор Васильевич, пожалуй, на этом я оборву письмо. Вначале я тщеславно задумал сравняться с Вами в области эпистолярных объемов и, эдак, как говорил Гоголь, дернуть письмо страниц на двадцать, но жизнь показала, что если мне выполнить задуманное, то понадобится немало времени, а хотелось бы обмениваться мнениями почаще. Свой ход мысли о герметизме я непременно продолжу развивать в следующей эпистоле.

С братской любовью и наилучшими пожеланиями В.И.

В.Бычков (28.01.08)

Дорогой Владимир Владимирович,
получил (точнее достал из ящика, ибо два дня не заглядывал в него) Ваше последнее письмо и несказанно ему обрадовался. Однако мы все, Ваши друзья в Москве и Олег за бугром, крайне огорчены Вашим продолжающимся недомоганием. Молимся за Вас. Не пренебрегайте советами медиков. Легкие — скверная штука, когда в них заводится какая-то бяка. Будьте бдительны. Прислушивайтесь к своему организму и к мнениям специалистов. В нашем возрасте сие необходимо, если хотим еще поэтествовать. Берегите себя!

Особо рад, что, несмотря на недомогание, Вы мужественно держитесь в седле сокресельников и приверженцев эстетического опыта. Он тоже целителен, и еще как! По себе знаю.

Письмо Ваше будем изучать. В нем наряду со многим Вы продолжаете засыпать меня очень интересными и существенными вопросами, ответы на которые получите, но, увы, боюсь, что не так скоро. Я пока погружен в размышления над темами предыдущего (или пред-предыдущего) письма и сегодня-завтра пришлю Вам мои соображения по поводу одного из существенных вопросов. Да и Вы пока отвечаете далеко не на все мои вопрошания. Это и понятно, учитывая все свалившиеся на Вас обстоятельства и т.п., но я надеюсь, что Вы не забудете о них и постепенно доберетесь до каждого. Переписка приобретает у нас характер некоторого хронического отставания по фазе и блуждания в интеллектуальном лабиринте, что вполне соответствует, как Вы справедливо заметили, характеру нашего Триалога. Я, естественно, с пониманием отношусь ко всему этому и искренне рад каждой Вашей строке. Все они обогащают и духовно подпитывают меня, надеюсь, и Н.Б. Пишите, дорогой мой, по мере возможности чаще. Нам здесь в Москве все это очень нужно. И я по-хорошему завидую Вам. Вы, вот так мельком, можете в любой день забежать то в одну пинакотеку, то в другую, то в третью, то в Ленбаххауз... Это прекрасно, и мы хотя бы через Вашу «оптику» имеем возможность заглянуть туда и порадоваться в воспоминаниях то триптиху моего любимого Рогира, то «Святому семейству» Рафаэля // Кстати, эту карти-

ну я полюбил как-то сразу. За моей спиной находится хорошая открытка с ее изображением, и она читается мною, увы (ведь менее значительная все-таки вещь), выше Сикстинской Мадонны (надеюсь, тем не менее, на ее «открытие» в будущем) //, то увидеть незнакомую, но Вам (а через Вас и нам) полюбившуюся выставку. Я, честно, скоро полюблю и Бекмана. Спасибо Вам, дорогой друг!

Две маленьких зарубки на память, чтобы у вас не утвердилось мнение, будто я невнимательно изучаю Ваши письма. Позже надеюсь поговорить об этих темах подробнее. Я с удовольствием читал Ваши почти возмущенные и мудрые рассуждения и вопрошания на тему, помогает ли знание текстов самих художников углубленному проникновению в их творчество. И практически с Вами согласен. Конечно, прекрасные дневники Делакура, письма Сезанна и Ван Гога, путаная эклектика многочисленных текстов Малевича и мудрые работы Кандинского или Петрова-Водкина (и т.д. и т.п.), — я не говорю уже об упомянутых Вами трактатах древних китайцев, — дают немало для понимания их творчества, вхождения в их произведения. Однако здесь речь идет о великих мастерах, вся жизнь которых протекала в искусстве, искусство было единственным делом их жизни, их жизненным подвигом, и у них художественное творчество и вербальный ряд как бы шли одним потоком, выливались из одного источника, который представлял собой некую органическую целостность духа, ума, души и тела. Они были предельно искренни как в своем творчестве, так и в своих текстах. Их интуиции можно верить.

Я же в своем, может быть, действительно слишком категоричном утверждении имел в виду множество арт-деятелей XX в. среднего уровня и, как правило, представителей *пост*-культуры, когда на первом месте у художника и его раскрутчиков стоит забота об имидже, а не об истинном художественном выражении. И об этой категории арт-истов Вы очень четко, ясно, верно высказались. Между тем, и у тех великих мастеров, которые искренне желают вербально зафиксировать суть своих художественных исканий и сами понять, что же такое они творят, нередко слова и дела расходятся. Поэтому тексты их всегда все-таки вторичны для меня относительно самого эстетического опыта.

Я, например, прочитал письма Ван Гога задолго до того, как он мне открылся во всей своей мощи и глубине реально в Амстердаме (я писал об этом в «Апокалипсисе» и это скоро можно будет всем прочитать — книга на выходе из типографии). Напротив, Гоген сразу потряс меня еще в юности в ГМИИ до чтения «Ноа-Ноа» и его писем. Позже чтение этих текстов было интересно само по себе, но мало что добавило моему чисто эстетическому опыту. То же могу сказать и о Рогире ван дер Вейдене. Он потряс меня с первой встречи с ним в оригинале (думаю, что это случилось в Далеме). Между тем, я не читал до сих пор ни одной строки ни его самого (не знаю даже, есть ли они), ни о нем, хотя имею пару прекрасных монографий. Меня, кстати, удивили и даже несколько смутили Ваши строки о нем и вообще, если я правильно Вас понимаю, о классике старых мастеров: «В него (мир Рогира) переношишься медитативным усилием, но законы его построения уже отошли в мир архетипов (ментальный план, говоря теософски) и они не действуют теперь на нашем эстетическом поле (хотя вполне доступны для духовного созерцания)». Я лично воспринимаю Ван дер Вейдена, да и всю остальную классику вплоть до Греции и Древнего Египта, исключительно на эстетическом уровне, а не на ментальном, и миры всех этих бесчисленных, слава Богу, произведений близки мне и открываются только в эстетическом восприятии. Мне крайне интересны Ваши суждения на эту тему. И я очень хотел бы обсудить этот вопрос когда-то специально и подробно: *Эстетическое (или иное?) восприятие классики и современного искусства*. Это как раз тема нашего сегодняшнего разговора.

И продолжения разговора о герметизме, который Вы прервали, так и не начав фактически. Это крайне интересная и значимая для нас тема.

Хочу обрадовать Вас. Вышел первый выпуск Триалога. По нашему с Н.Б. мнению, получился очень неплохо: и содержательно, и по оформлению, учитывая, что это продукция нашего институтского издательства, а там малые мощности и стандартизированное оформление (на индивидуальное нет средств). Сегодня попробую сделать фото с книжки и пришлю Вам. И хочу уточнить Ваш почтовый адрес — куда послать Ваши автор-

ские экземпляры. Где-то есть, но пришлите еще раз, включая и транскрипцию Вашей фамилии в Германии (или по загранпаспорту). Я полагаю, что надежнее их доверить почте, чем Маше.

Обнимаю, переживаю по поводу Вашего заболевания. Берегите себя!

Ваш В.Б.

Три тенденции в современном искусстве — Герменевтика искусства

В.Бычков (28.01.—01.02.08)

Дорогие друзья,

я рад, что наша переписка интенсифицировалась, ставится и обсуждается много интересных и значимых для всех нас проблем современной эстетики и философии искусства. Особую благодарность, но с большим опозданием я хочу высказать здесь Надежде Борисовне (надеюсь, Вы простите великодушно меня за долгое молчание в Ваш адрес, но так увлекся ответами, поставленными Вл. Вл., и их такое множество, что вот только теперь добрался до Вашего письма), которая дала нам краткий, но емкий анализ наиболее интересных театральных и киноновинок текущего сезона. Это сделано тонко, глубоко, со знанием дела. Мне особенно приятно и интересно было читать Ваше письмо, Н.Б., еще и потому, что некоторые из анализируемых вещей (меньшую часть, естественно) мне тоже удалось видеть, на благо все это происходило в Москве. К сожалению, за многим уследить не удастся. Нет времени, да и сил на все не хватает. Тем не менее, кое-что видел и с удовлетворением отмечая, что мои впечатления и оценки нередко совпадают или близки к оценкам профессионала высокого уровня в сферах кино и театра.

Также и три тенденции современного искусства (это относится, по-моему, не только к театру и кино, но, несомненно, и к литературе и к тому, что до недавнего времени называлось еще живописью, да, возможно, и к музыке), отмеченные Н.Б., сегодня достаточно очевидны. Это: «назад к классике», к мини-

мализму, к виртуализации. Вот только, о чем они свидетельствуют, — это вопрос. Ну, с виртуализацией (в нашем с Н.Б. понимании — цифровой виртуализацией) все более или менее понятно. Мы уже немало страниц посвятили ей и в наших статьях, и в Триалоге. Тенденция эта нарастает и, нравится нам это или нет, но будущее искусства, а точнее, того, что идет ему на смену, — там, в виртуальном мире сетевых пространств. Большая часть современной молодежи уже по-настоящему (если это можно, конечно, назвать «настоящим») живет в Сети, а в нашем реальном мире только бывает по острой необходимости. Там новейшее поколение видит свободу, демократию, истину и все остальные ценности. Об этом все чаще и чаще говорят и они сами, и главное — исследователи из нашего или близких к нам поколений, которые еще не в Сети, но активно исследуют тех, кто уже почти полностью там.

Поэтому нет ничего удивительного, что и современные мастера искусства, а чаще всего — арт-практик все больше и больше тяготеют к виртуальности. И крайне интересно, что в этой сфере сегодня можно наблюдать некоторые позитивные с эстетической точки зрения явления. Я полностью согласен с Вашей, Н.Б., оценкой видеопортретов Роберта Уилсона. Они действительно впечатляют своей новизной, и при удачном экспонировании, как это было организовано в Фонде Екатерины, — в затемненных залах, на больших пространствах, с точно подобранной музыкой — действительно могут служить медитативными объектами в модусе, прежде всего, прекрасного. Я получил большое эстетическое удовольствие от этой выставки и жалею, что не имел времени для повторного ее посещения.

Если на подобном уровне, что пока, конечно, весьма проблематично, будут создаваться полноценные сетевые арт-объекты в том смысле, какой мы с Вами вкладываем в понятие «виртуальной реальности», то может получиться искусство сверхчеловеческой силы воздействия и именно в нашем (т.е. классическом) понимании эстетического. Однако пока до этого ой как далеко. Должны возникнуть творческие личности (опять же в классическом понимании) адекватного уровню современной электроники (и техники вообще) масштаба, а возможность их возникновения в *пост*-культуре я исключаю почти полностью. Вы, Н.Б., в этом

пункте со мной не согласитесь и правильно сделаете — у каждого из нас своя партия в единой симфонии. Между тем Уилсон-то еще, как никак, художник Культуры, хотя в данном случае использовал новейшую технику и технологию, но принцип подхода к эстетическому объекту остался классическим — установка на длительное созерцание эстетически качественного объекта. К тому же по крупному счету его видеопортреты — это еще далеко не виртуалистика в полном смысле слова, и Вы это тоже отмечаете. А в Сети требуется совсем иной уровень креативности, ориентированный, в частности, на сверхдинамичную активность и подвижность и, соответственно, — на какую-то сверхмоментальную восприимчивость, совсем иную реактивность, чем у реципиента классического искусства.

Полностью разделяю Ваш восторг и по поводу фестиваля экспериментальной анимации «Жара в городе», проходившего в рождественские, хотя и не сильные, морозы. Я, кстати, давно предполагал, что подобная эстетская мультипликация должна существовать в мире, и в немалом количестве, но не удавалось увидеть в таком объеме. Тоже получил большое удовольствие, испытал эстетический восторг от многих лент. Кстати, обращаете внимание, что их реактивность существенно выше, чем в классической мультипликации? И это уже почти то, что может адекватно работать в Сети, ибо с ориентацией на нее и компьютерными средствами создавалось. Вот бы этим дигитальным мультипликаторам да талант Кандинского, Клее, Миро, Ива Танги или Дали. Представляете себе развивающиеся во времени их картины? Что-то подобное я однажды видел во сне и записал его тогда для «Апокалипсиса». Однако в реальности такого даже представить себе невозможно, ибо это не под силу человеку. А без него и техника ни на что не способна. Вообще, я еще при экспериментах со стерео- и панорамным кино понял, что их неудача состоит в том, что творческой личности при всей ее гениальности не под силу сгармонизировать в единое художественное целое все те средства и возможности, которые предоставляет в его распоряжение современная техника. Даже уже цвет принудил кино играть на понижение в художественном плане. То же самое, только в многократно возросшем объеме, можно сказать о грядущем сетевом искусстве. Техничес-

кие возможности компьютера почти беспредельны, да творческие силы человека ограничены, уже никак не могут поспеть за умчавшейся неизвестно куда техникой. Тем не менее, на уровне несколькоминутного мультфильма удастся сделать неплохие в эстетическом смысле вещи, но, пожалуй, дальше (выше?) и в этой сфере не очень-то продвинешься.

Это, видимо, хорошо ощущают многие современные талантливые или выдающиеся (еще остались, слава Богу, и такие) мастера. Поэтому никто из них, кажется, не пытался овладеть техникой стереокино или кинопанорамой для создания художественных произведений. Они и заглохли на стадии эксперимента. Также и попытки освоить всю палитру постмодернистской полистилистики (а там открылись, конечно, большие возможности для художественной или, скорее, околوهудожественной выразительности, особенно при подключении современной медиатехники и технологии) показали (гениальный пример — «Чемоданы» Гринуэя), что здесь творец оказывается уже почти за пределами своих психофизических возможностей. Поэтому — откат назад, «назад к классике». А это, по крупному счету и в принципе, кризис творчества, если не катастрофа вообще. «Назад» в искусстве нет пути. Творческого пути. В одной-двух вещах больших мастеров может что-то возникнуть стоящее, но как некий продуктивный путь в целом — уже невозможно. Точнее — это путь к тому потоку в современной художественной культуре, который я назвал в свое время «консерватизмом» — к охранительству или к коммерческому искусству. И то и другое, конечно, необходимо в огромных пространствах арт-индустрии и массовой культуры, но это уже не совсем то, с чем имеют дело собственно эстетика или философия искусства, да и просто высоко развитый эстетический субъект. Так что «назад к классике» — это сегодня, по-моему, «назад от искусства». Правда, и «вперед» — тоже не видно, куда... Парадокс, но, увы, и реальность.

Вот, и Вл. Вл., до недавнего времени весьма скептически относившийся ко многим явлениям современного искусства и арт-деятельности (о чем, как он сам пишет, ему напоминает и Маша), сегодня активно перестраивает свою «оптику»; да так активно, что скоро и нас в Вами, Н.Б., обгонит в этом плане и еще поучит, как надо смотреть современное искусство. Я буду

этому только рад. И с нетерпением жду от него рассказа о его видении Бойса, Флэвина и других *пост*-артистов. Возможно поэтому (возвращаясь к Вашему, Н.Б., «назад») особого восторга новый фильм Гринуэя «Ночной дозор» у меня не вызвал. Фильм добротен, сделан, в гринуэевской манере талантливого мастера. Смотрится с интересом. Не более. Но вершины Гринуэя остались позади — для меня это «Интимный дневник» и «Чемоданы», хотя и почти все остальные прежние его фильмы эстетически очень хороши.

Относительно «возврата к минимализму». Это интересно. «Фама» — действительно сильная вещь, в которой, может быть, на первом месте стоит даже музыка, а не драматическое действие. Думаю, однако, что пока «возврата» собственно нет. Минимализм, если он не является самоцелью, как в одноименном экспериментальном движении прошлого века, — сильное выразительное средство, доступное только крупным мастерам. К нему стремились и древние китайцы, и мастера дзэн, и Малевич, и некоторые современные художники (особенно в театре и музыке) используют его. Иногда, как в той же «Фаме», им это хорошо удается.

Между тем, в связи с Вашим, Н.Б., письмом, целиком посвященным так называемым «временным» искусствам, у меня опять возник вопрос, когда-то беспокоивший меня достаточно сильно. А до какой степени эстетического восприятия можно дойти в этих искусствах? Не праздный вопрос. Я ведь разработал свои «фазы», или «ступени», опираясь в основном на опыт восприятия статических визуальных искусств, прежде всего живописи, отчасти архитектуры. Там возможен акт максимальной концентрации внимания на всем произведении сразу, который нередко требует определенного времени, созерцательной сосредоточенности. Именно в процессе всматривания и втягивания в статически данную тебе художественную структуру и вершится восхождение до четвертой ступени. А как эстетическое восхождение происходит с развивающимся во времени произведением — литературным, кино, спектаклем, оперой, музыкой, наконец, — когда целиком оно охватывается нашим сознанием только по завершении процесса активного восприятия? Концентрация же на самом процессе становления

(развития) — вроде бы нечто принципиально иное, чем на статическом объекте. С музыкой мне все-таки более понятно. Она как бы сама захватывает тебя и уносит куда-то далеко от этого мира и всего, в нем совершающегося и с ним связанного. Нужно просто с первых тактов полностью отдаться ей, ее течению и выключиться из нашего бытия. Многие вещи Баха действительно возводят меня до пребывания на высшей ступени эстетического восприятия уже в самом процессе слушания, почти с первых аккордов. А вот о литературе, кино, театре я бы, опираясь на свой опыт, этого не сказал. А как Вы, дорогие друзья? Мне, кажется, что в этих видах искусства высшей ступенью все-таки оказывается третья, которую я обозначил как *духовно-эйдетическая*.

Во временных видах искусства идет, по-моему, совсем иной процесс вхождения в произведение искусства, чем в статических, хотя в тех тоже, и я писал об этом где-то, временной фактор (время восприятия и постоянные движения глаз по объекту — его постоянное сканирование глазом) играет большую роль. Тем не менее, принцип все-таки иной. Здесь — уровень художественной образности, особой эйдетики динамического свойства, которая связана не с созерцанием, а с *развитием* (постоянным становлением) некоего эмоционально-духовного, духовно-эйдетического состояния. При этом работает множество всяческих психических эстетических механизмов, неплохо описанных в эстетике, особенно феноменологической и рецептивной. Главное, что реципиент переключается здесь на некую иную жизнь, предложенную ему автором, переживает и проживает за время восприятия произведения массу новых эмоциональных состояний, душевно-духовных движений, интеллектуальных игровых ходов, куда-то возводится (а иногда и низводится) и всегда обогащается (эмоционально, душевно, духовно). И все это на уровне, как правило, высокого человеческого бытия, экзистенции (в бердяевском смысле). Понятно, что я говорю о предельном, высшем подуровне третьей ступени эстетического восприятия. Однако до четвертой ступени литература, театр, кино, даже, пожалуй, опера довести реципиента вроде бы не могут. Или я не прав? Вчера, между тем, при трансляции по ТВ оперы Верди «Бал-маскарад» в прекрас-

ном исполнении (западном, естественно) я пережил к финалу почти эстетический катарсис со слезами на глазах (и это по ТВ-то!). Так что здесь есть предмет для размышлений и обсуждения. Приглашаю вас, друзья, высказаться по этому поводу. Он к тому же дает возможность перейти и к ответу на заданный мной ранее вопрос: а чем все-таки для каждого из нас является искусство? Здесь только личный опыт может привести нас к интересным суждениям.

В связи со всем сказанным нами в последних письмах возникает еще одна предельно важная для философии искусства проблема, которой мы по существу уже на практике и занимаемся — *герменевтика искусства*. На нее меня лично ориентирует и вопрос Вл. Вл. о том, почему это я зачисляю в разряд «любителей кроссвордов и шарад» милых душе нашего сокресельника масонов, алхимиков, эзотериков, фрейдистов и т.п. искателей истины в сверхсознательных и бессознательных пространствах бытия. Не обижайтесь, Вл. Вл., не могу немножко не поиронизировать в Ваш адрес. Таков мой организм. Это добрая ирония, тем более, что я и сам с большим интересом отношусь к учениям названных движений в духовной культуре. Просто у меня не было пока времени заняться изучением их основательнее, хотя кое-что читал, конечно, и даже использовал в «Апокалипсисе». А на Ваш вопрос Вы уже сами практически ответили за меня в начале пункта № 1 вопросов ко мне, солидаризировавшись со мной по поводу «интеллектуально-шарадного» элемента в искусстве. Он допустим, но в меру, т.е. пока раскрывается (раскрывает себя) сам на уровне эстетического восприятия. Если же я должен при восприятии произведения искусства иметь при себе словарь знаков и символов, как при переводе с незнакомого мне языка соответствующий N-русский словарь, то это уже не будет *эстетическим* восприятием, но — относительно трудоемкой интеллектуальной работой, внеэстетической герменевтикой почти герметически закрытого для непосвященных в код, алфавит и т.п. текста. Именно в этом смысле я и сослался на масонов, фрейдистов и иже с ними, не пытаясь этим давать какой-либо оценки их деятельности и идеям.

Необходимо знать на уровне *ratio* точное значение, например, каждого масонского символа, чтобы понять, что зашифровано в том или ином их изображении. Эти изображения и не рассчитаны, как правило, на эстетическое восприятие; они суть пиктограммы, криптограммы для посвященных. Здесь чисто знаковая коммуникация, или аллегорическая, в лучшем случае. В связи с ней речь может идти о своего рода рационалистических символах типа: молот — символ каменщика у масонов и труда рабочего — у коммунистов; рыба или якорь — символы Христа в раннем христианстве, а тетраморф — символ четырех евангелистов и т.п. Однако значения этих символов необходимо *знать* на уровне *ratio*. Будут ли они участвовать в процессе эстетического восприятия при контакте с ними в произведении искусства, зависит не от этого их «символического» значения, а от того, *как* они выполнены художником и вписаны им в целостную структуру произведения искусства. Фактически от того, *как* они будут работать на *художественный символ* или хотя бы — на художественный образ.

Вот здесь я хотел бы подробнее обратиться к вопросу о *герменевтике искусства*, о которой Вы, Вл. Вл., вскользь как-то обмолвились. Он в определенной плоскости пересекается и с темой герметизма искусства, о которой Вы собирались писать, и мы с нетерпением ждем этого Вашего письма. Я же несколько о другом. Это, конечно, большой научный вопрос, которому можно посвящать монографии, но в нашем случае свободной беседы можно ограничиться и кратким указанием на ее общие принципы и поле актуализации, а затем обращаться к нему по мере необходимости и желания. Ясно, что герменевтика искусства не должна вестись на уровне только что описанной рационалистической «символики». А вот *как*, — это большая проблема для философии искусства, высказать свои мнения по которой я призываю вас, дорогие друзья. Здесь есть над чем поразмышлять. Я лично подошел бы к ней от самой сути произведения искусства, которая, как я неоднократно писал, выражена в эстетике понятиями *художественного образа* и *художественного символа*.

Однако, что собственно мы понимаем под *герменевтикой искусства*, нужна ли она вообще, и если да, то кому, зачем и как должна вестись?

Здесь можно, конечно, обратиться к авторитетам прошлого столетия — Гадамеру и другим герменевтам — и приспособлять их опыт к нашей проблематике, но не буду. Не диссертацию же в конце концов пишем. Выскажу свое понимание. Полагаю, что этим модным ныне понятием обозначена просто одна из главных задач искусствознания, а точнее — ее прикладной сферы — художественной критики. Именно искусствоведы должны заниматься и занимаются в меру своих способностей герменевтикой, то есть толкованием, осмыслением, интерпретацией искусства, а я бы еще точнее сказал — *выявлением* неких смыслов, заключенных в произведении искусства. Понятно, что эта процедура необходима в качестве вспомогательного средства для реципиента, некоего, используя терминологию о. Павла, «костыля духовности» в эстетическом восприятии. Хороший искусствовед, который стремится *выявить* смыслы (отнюдь не формально-логические), действительно заложенные в произведении, и вербализовать их, может существенно помочь в полноценном восприятии произведения искусства. Однако здесь же кроется и большая опасность и даже великий соблазн (болезнь современных искусствоведов) не выявлять, а именно произвольно (по самосмышлению, сказали бы древнерусские «отцы») толковать произведение, уносясь неизвестно куда на волнах своей фантазии (ибо она у многих из них /= нас/ неплохо развита), домысливать его, наделять нередко совсем не содержащимися в нем, не иницированными им смыслами. Такая герменевтика может увести неискушенного реципиента далеко от самого произведения, от того, что в нем действительно выражено.

Однако, как понять-то *что* в нем действительно выражено, а *что* каждому из нас показалось выраженным в процессе его восприятия? Возможно ли вообще сказать что-то более-менее *объективное* о сути, именно художественной сути, произведения, чтобы оно оказалось значимым (убедительным) не только для меня (конкретного искусствоведа), но и для другого реципиента? Для каждого из нас троих хотя бы? Вероятно, что-то можно, однако, это вопросы, над которыми задумывались многие эстетики, искусствоведы, мыслители. Вспомним, что тот же Иван Ильин посвятил прекрасную книгу размышлениям над

этой проблемой — поискам возможности отыскания «художественного предмета» каждого конкретного произведения искусства, который он понимал как *содержание* произведения, именно как некую субъективную духовность, выражающую художественными средствами объективную духовную сущность предмета, явления, природы, человека, Бога. Проблема, между тем, и до сих пор остается открытой, не снятой в эстетике и философии искусства.

Итак, я предлагаю попытаться подойти к ней от понимания художественного образа и символа, что позволит, может быть, обозначить хотя бы некие пределы возможной герменевтики. Поэтому напомним мое понимание этих главных категорий философии искусства, о которых я немало писал в «Эстетике», но не отсылать же вас к ней сейчас. Итак.

Художественный образ — это органическая духовно-эйдетическая целостность, *выражающая*, презентирующая 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. Он возникает и работает, как правило, на третьем уровне эстетического восприятия искусства. *Художественный же символ* — это принадлежность четвертого уровня или высшего подуровня третьей ступени. Он является сущностным ядром художественного образа. Внутри него представляет собой ту трудно вычленимую на аналитическом уровне глубинную компоненту, которая целенаправленно *возводит* дух реципиента к *духовной реальности*, не содержащейся в самом произведении искусства, но только им и открываемой, являемой. Например, в хорошо известных нам «Подсолнухах» Ван Гога собственно художественный образ, прежде всего, формируется вокруг визуального изображения букета подсолнухов, и для большинства зрителей его (образа) развитие может остановиться на экспрессивном *визуальном феномене (эйдосе)* этого букета, вызывающем достаточно сильную эмоционально-эстетическую реакцию. На четвертом же уровне художественного восприятия у реципиентов с развитой или обостренной художественно-эстетической чувствительностью

этот первичный эйдетический образ начинает с помощью чисто художественных выразительных средств живописи (цветоформных гармоний и диссонансов, игры форм, фактуры, ассоциативных ходов, медитативных прорывов и т.п.) разворачиваться в художественный символ, который совершенно не поддается вербальному описанию, но именно он открывает «ворота» духу зрителя в некие *иные* реальности, *полностью* реализуя *событие эстетического восприятия* данной картины, полноценное *эстетическое созерцание*.

Художественный символ содержит в себе в свернутом виде и раскрывает сознанию нечто, само по себе недоступное иным формам и способам коммуникации с Универсумом, бытия в нем. Поэтому его никак нельзя свести к понятиям рассудка или к любым иным (отличным от него самого) способам формализации (аллегориям или рациональным, например религиозным, символам). Смысл в символе неотделим от его формы, он существует только в ней, сквозь нее просвечивает, из нее развивается, ибо только в ней, в ее структуре содержится нечто, органически присущее (принадлежащее сущности) символизируемому.

Таким образом, художественный символ в принципе не поддается никакой вербализации, хотя именно в нем и явлена сущность произведения, выражено нечто из метафизической сферы бытия. Понятно, что здесь никакая герменевтика не работает. Только личное, глубоко индивидуальное восприятие, которое можно, конечно, пытаться затем как-то вербализовать в полухудожественной форме, но вряд ли это можно будет назвать герменевтикой в прямом смысле слова. Я, между тем, пытался это делать в жанре *пост-адекватный* в «Апокалипсисе». Этот эксперимент скоро будет доступен читателям.

А вот на уровне художественного образа, т.е. третьей ступени восприятия, герменевтика, как мне кажется, вполне допустима и даже желательна. Однако здесь сразу придется говорить о различных уровнях и формах герменевтики, которые будут существенно отличаться друг от друга в зависимости от герменевтической задачи, цели, характера и вида искусства, к которому мы применяем герменевтическую процедуру. Самый высокий и трудно достигаемый уровень — это, несомненно, эсте-

тическая герменевтика, выявление *художественно данных смыслов* произведения искусства. Однако в искусстве, особенно в литературоцентристских видах типа самой беллетристики, театра, кино наряду с художественными много и нехудожественно данных смыслов, которые для реципиента и искусствоведа значимы, но мне, эстетике, менее интересны, хотя из песни слова не выкинешь. При этом и художественные смыслы создаются здесь отнюдь не без участия хорошо вербализуемых сюжетно-тематических, драматических и т.п. ходов и линий. Совсем иное дело герменевтика чисто выразительных, неизоморфных и алитературных видов и жанров искусства типа музыки, архитектуры, балета (современного особенно), беспредметной живописи или, наконец, симулякров (отказавшихся от всякого изображения и выражения) современной арт-деятельности: инсталляций, объектов, перформансов, энвайронментов и т.п. Здесь в каждом случае речь должна идти о каких-то своих аспектах герменевтики, и я хотел бы предложить всем нам поразмышлять об этом и поделиться своими мыслями, может быть, привлекая для иллюстрации анализ конкретных произведений, или выдвигая какие-то чисто теоретические принципы.

Я, например, задумавшись сейчас над этой проблемой, вижу, прежде всего, два типа герменевтики, которые условно мог бы обозначить как *рецептивная* и *профессиональная*. О последней речь уже шла в какой-то мере выше — это герменевтика, осуществляемая искусствоведами, художественными критиками, эстетиками. Однако она основывается на первой, которая присуща практически каждому реципиенту и являет собой, как я теперь ясно вижу, существенную компоненту третьей фазы эстетического восприятия искусства — его *интеллектуальную составляющую*. Действительно, этот духовно-эйдетический этап практически с самого начала сопровождается своеобразным интенсивным герменевтическим процессом в сознании реципиента — *интерпретацией* воспринимаемого произведения. Он вольно или даже невольно стремится понять, осмыслить, истолковать, *что* же он такое видит, воспринимает, *что* означает увиденное в произведении искусства, *что* оно изображает и выражает, *что* вызывает в нем бурю чувств, эмоций и этих самых размышлений. Эти *что, как, зачем, для чего* беско-

нечной чередой и часто независимо от его воли возникают в сознании реципиента, и он нередко совершенно спонтанно отвечает себе на эти вопросы (точнее, ответы формируются сами где-то в глубинах психики, возбужденной процессом эстетического восприятия, и возникают в сознании), т.е. занимается, сам того часто не подозревая, именно герменевтикой воспринимаемого произведения.

Понятно, что этот герменевтический процесс является существенной и органической частью восприятия подавляющего большинства произведений искусства, особенно литературоцентристских видов и «предметной», т.е. изоморфной, живописи. Пожалуй, только восприятие нетематической музыки да абстрактной живописи обходится у подготовленного реципиента без этого герменевтического процесса.

Одна краткая иллюстрация к сказанному. Вчера по ТВ завершилась небольшая ретроспектива фильмов интересного (арт-хаусного, как сказала бы Н.Б.) голландского режиссера Йоса Стеллинга. Сильная в художественном плане творческая личность, хорошо чувствующая какую-то глубинную метафизику (или архетипику) голландцев, восходящую к Брейгелю, Босху и другим крупным художникам-нидерландцам (но, явно, не к Рогиру — совсем иная линия). Я не видел его последнего фильма «Душка», шедшего в нашем прокате, о котором нам немного поведала Н.Б., но и по увиденным лентам ясно, что характерной чертой его стилистики является акцентация чисто художественными средствами кино странности, абсурдности, аномальности человеческого бытия, жизни, поведения как главных доминант. Его герои, как правило, — не от мира сего: одинокие, замкнутые в себе натуры, юродивые и отшельники XX в. При этом Стеллинг — истинный поэт кинематографа. Он работает в основном чисто кинематографическими средствами: цветом, светом, кадром, ракурсом, пластикой движения камеры, кинематографической музыкальностью и пластичностью. Показанные три фильма конца прошлого века: «Иллюзионист» (1984), «Стрелочник» (1986), «Ни поездов, ни самолетов» (1999). Все сильные по-своему ленты, выявляющие руку настоящего мастера. Прекрасна игра актеров. Последний фильм явно тяготеет к тому,

что Н.Б. обозначила как «назад к классике», символично только его название — ни поезда, ни самолеты не спасают одинокого человека в этом мире и даже не доставят его в мир иной. Все остальное в духе добротной классики вплоть до соблюдения театрального классицистского принципа «трех единств». (Я, кажется, незаметно уже и занялся собственно герменевтикой — не так ли?) Однако и в остальных элементах, например, классической игры актеров (почти по Системе Станиславского) достаточно силен. Тем не менее, все это — добротная современная нонклассика, вселяющая, надеюсь, в нашу Надежду (ономатологически, не может быть по-иному) оптимизм и опять же надежду на то, что не все так худо в мире, как полагает мрачноватый автор известного «Апокалипсиса».

Для нашей цели наиболее показателен первый фильм — «Иллюзионист», ибо здесь рецептивная герменевтика начинает работать с первых кадров и продолжается долго по окончании просмотра. Фильм имеет ярко выраженный притчево-символический характер. Показана жизнь семейства недоумков: отец — странный старик в инвалидной коляске, мать, на которой держится все хозяйство, вроде бы только с небольшим «приветом», и три здоровяка сына-недоумка, к тому же практически слепые — носят очки с толстенными линзами, только через них и видят внешний мир, но частенько лишаются их (игра со снятием-потерей-отыскиванием-надеванием их длится на протяжении всего фильма) и погружаются в какую-то только им доступную кромешность (абстракцию бытия). Фильм просто рассчитан на рецептивную герменевтику. Великолепно выполнен чисто киношными средствами, тяготеет к рациональному расшифровыванию (предельно герметичен) чего-то, скрытого в них, и при этом полностью лишен словесного ряда. Герои не говорят вообще, между собой общаются мимикой, жестикуляцией или нечленораздельным мычанием. Между тем сюжет его прост и вполне понятен: один из сыновей стремится стать иллюзионистом, творить фокусы по примеру настоящего иллюзиониста, как-то посетившего их деревню, и кое-что ему удастся.

Фильм построен так, что практически каждый его момент (кстати, все кадры прекрасно выстроены композиционно, все вершится в каких-то фантазмагорических декорациях — жи-

лище семейки, на фоне чудесных пейзажей, в сопровождении светлой, прекрасной музыки — музыкальная партитура фильма просто великолепна и существенно по контрасту усиливает абсурд происходящего) автоматически включает наш герменевтический механизм, требует толкования, объяснения, расшифровки. В нем сразу всплывает много каких-то почти рационально прочитываемых символов. ((Здесь я в двойных скобках хочу просто сделать одну существенную **зарубку** (для себя выделю жирно), к которой когда-то следует вернуться и развить: наряду с тем главным и глубинным художественным символом (*Символом*, назвал бы я его здесь), о котором я вел речь в связи с четвертой ступенью восприятия и который составляет ядро высокого художественного образа, в произведении при его герменевтическом осмыслении мы нередко встречаем и иные художественные символы — более локального значения, которые активно работают уже на третьей ступени восприятия и поддаются более-менее адекватной вербализации)).

Один из таких символов этой, насыщенной абсурдными моментами и в целом абсурдной ленты — мир каких-то трудно осмысляемых иллюзий, в котором живут все герои. Об этом свидетельствуют и странная архитектура их дома-объекта, и его интерьеры с обилием каких-то диковинных вещей, и их действия (абсурдные перформансы), и какой-то несусветный самодельный велосипед и другие абсурдные поделки, похожие на арт-объекты современного актуального искусства; но и прекрасные пейзажи, удивительной красоты небо, тонкая музыкальная палитра, особая, ракурсно четко выверенная сосредоточенность камеры на фигурах героев, их идиотических лицах-масках, на их очках, нелепом, шутовском одеянии, их действиях, на отдельных предметах и т.п. Еще более глубокий символ — идиотизм человеческого бытия вообще (идиотичны и все остальные, якобы нормальные второстепенные персонажи фильма), его абсурд; мир — это скрытая психушка или театр наивных монстриков и жестоких (в нашем понимании, ибо сами они этого не понимают, естественно!) клоунов. Абсурд как норма жизни. Реальное убийство, совершенное в театрализованной среде, — игра, иллюзионистский фокус и т.д. и т.п.

Это общие, так сказать, глобальные моменты толкования, а в процессе просмотра мгновенно возникают, переплетаются с другими и с невербализуемыми эмоционально-душевными актами восприятия многие локальные смыслы и символические мерцания сознания, которые складываются в общую эмоционально-эстетическую симфонию восприятия этого интересного в художественном отношении фильма. Понятно, что подобные фильмы, как и вообще все настоящие произведения развивающихся во времени искусств, необходимо смотреть по много раз. Это приходится проделывать и с великими произведениями живописи и пластики, а уж кино, театральные спектакли, оперы, симфонии и т.п. просто необходимо для полноценного эстетического восприятия смотреть и слушать неоднократно. Понятно, что в этом случае и рецептивная герменевтика будет постоянно меняться и, несомненно, углубляться. И только на основе этой герменевтики искусствовед или критик может на досуге спокойно развернуть и свою профессиональную герменевтическую процедуру. Это, кстати, Н.Б., мы как-то и попытались с Вами сделать в наших диалогах по поводу «Чемоданов» Гринуэя и киноперформансов Мэтью Барни. Однако пора и совесть знать!

На этом закончу, чтобы не раздражать вас неоправданно затягивающимся посланием.

Успехов вам, друзья, во всех ваших делах, удачи.

Жду очередных писем.

Ваш В.Б.

В.Иванов (Мюнхен, 30.01.08)

(в ответ на получение фотографий обложки «Триалога»)

Дорогой Виктор Васильевич,

пишу совсем кратенько, поскольку сегодня — день, полный университетских хлопот и забот (плюс заход к врачу). Тем не менее, хочется сразу же откликнуться на Ваше письмо. Это большая духовная радость — чувствовать добрые мысли друзей! Спасибо! Очень рад выходу «Первого разговора». Обложка замечательная. Мне кажется, что мы, благодаря Вашей инициативе, начали некое важное дело. Если хоть несколько человек нас поймут — вот Вам и начало альтернативного развития (пусть в малом масштабе, но ведь и Касталия не сразу возникла)...

С блаженным нетерпением жду авторские экземпляры.
С чувством душевного тепла при мысли о кресельных друзьях
Ваш брат во Серапионе

О герметизме и эзотерике в искусстве — Макс Бекман и классика

В.Иванов (Мюнхен, 14–18.02.08)

Дорогой Виктор Васильевич,
на днях должен был улететь в Египет, но врач не пускает. Можно, конечно, рискнуть и на все махнуть рукой ради созерцания мистических сфинксов, однако не только врач, и внутренний голос не советует. Или подобная осторожность — признак наступающей старости? Утешает лишь сознание того, что в будущем — при некотором улучшении здоровья — вполне реально оправиться в Египет. Жаль только одного: нынешнее путешествие организовано нашим факультетом как Studienreise и предполагается посещение ряда древних монастырей, которые не входят (слава Богу) в обычные туристические маршруты...

...и зачем я это пишу? Ведь хотел прямо и без лишних слов приступить к продолжению прерванного письма о Бекмане и опять не удержался — начал все заново, точнее, завел речь о Египте и представляете: куда это способно нас теперь завести? А может, и хорошо? Ибо какой разговор о герметизме без Гермеса Трисмегиста? Но тогда как быть с Бекманом? И не сложится ли у Вас неблагоприятное впечатление от моего очередного ухода от давно поставленной темы? Пока писал этот абзац, действительно, появилось чувство: не случайно возникла египетская тема и даже в непосредственной связи с Бекманом... потом увидите...

...тем не менее, оказывается, не так просто продолжить прерванный ход мысли: он пускает новые корни, они еще больше запутываются, уходят в глубину; необходимо положить конец этому ризоматическому процессу... принять волевое решение...

...начну с того, что на выставке Бекмана (теперь, к сожалению, закрытой, и вещи опять разбрелись по своим отдаленным домам) представлены (были) работы, написанные им в амстердамский период. Художник покинул Германию в 1937 г. и прожил в Голландии десять лет. В 1947 г. он переехал в Америку, где через три года и скончался. ...Все! высвободился, наконец, из ризоматических пут и встал на ясную и прямую искусствovedческую дорогу... В Пинакотеке было выставлено пятьдесят картин и несколько графических серий: из всего этого множества, по сути, только две работы вызывают непосредственные (литературные) ассоциации с герметизмом, точнее, с теософией. Иными словами, для истолкования некоторых деталей необходимо — хотя бы на уровне общей эрудиции — знакомство с трудами Е.П.Блаватской, поскольку сам Бекман находился под ее влиянием, что и отмечено в каталоге данной выставки. В других произведениях таких прямых связей проследить нельзя, и можно без помех предаться непредвзятому созерцанию, не обременяя себя ассоциациями с темами, находящимися вне эстетического поля сознания. Здесь надо отметить следующее обстоятельство: со времени начала изучения Бекманом герметических трудов (в искусствovedческой литературе упоминаются два источника: теософия Блаватской и Каббала) постепенно начала меняться его живописная манера: она стала более свободной, рисунок спонтанней и колорит живей, а образный строй композиций приобрел некоторую многосмысленность (о природе которой поговорю позже, но в рамках этого письма). Совсем не обязательно приписывать эти перемены герметическим влияниям, достаточно лишь констатировать факт наличия творческого периода, в рамках которого прослеживаются следы углубления внутренней жизни (не в традиционном аскетическом смысле). Кажется, главным для Бекмана было интроспективное созерцание образов, поднимающихся из глубин души. Вербальное же истолкование его, — как, впрочем, и любого настоящего художника, — интересовало мало.

(«Мне трудно говорить о своих образах», — признался он в одном из своих писем; ранее я уже процитировал этот отрывок.) Однако в двух вышеупомянутых произведениях развернуты темы, вполне поддающиеся комментированию (хотя этим, безусловно, не исчерпывается смысл картин).

В первом зале был выставлен триптих «Искушение св. Антония» (Вы его наверняка видели, поскольку он находится в постоянной экспозиции Пинакотеки современного искусства). Справа и слева — на боковых стенах — две парные картины: «Рождение» (1937) и «Смерть» (1938) (Berlin, Nationalgalerie).

«Рождение», по видимости, не требует никаких других комментариев, кроме искусствоведческих, предоставляя одновременно широкие возможности для упражнения в литературно-психологических догадках. В центре композиции — полуобнаженная роженица (прикрыты только ноги). Перед ней, за ней, справа и слева — повитуха, врач, клоун (рождение совершается в цирковом вагоне) и т.д. Все выполнено в добротных традициях позднего немецкого экспрессионизма. Преобладает синий цвет, сообщающий всей сцене некоторую торжественность и значительность. Если отдаться «литературной» фантазии, то приходит на ум мысль о том, что мы рождаемся в мир как участники некоего «циркового» представления. Для Бекмана это было, действительно, так. Он очень любил цирк и видел в нем удачную метафору для прояснения экзистенциальной участи человека. Не случайно поэтому Бекман придал новорожденному младенцу автопортретные черты (смелый ход: не знаю аналогичных решений): эдакий странный бэби с чертами сорокалетнего и преждевременно постаревшего мужа (но поскольку «личико» довольно малого формата, то парадоксальность образа не так бросается в глаза). Искусствоведы усматривают в этом отражение ситуации *новорожденности*, в которой оказался в 1937 г. добровольный изгнанник, равно как в странной черной фигуре в глубине композиции — аллгорию *темного* будущего. Может быть это так, а может быть и совсем по другому: зритель ничем не связан и предоставлен самому себе.

Картина «Смерть» — другого рода, требует теософского комментария, без которого останется непонятым смысл всей композиции. На примере этих двух картин, помимо всего прочего, хорошо видны две тенденции в развитии европейской иконографии рождения и смерти. Трактовка данных тем на протяжении столетий была обусловлена теологическими предпосылками. Таинство смерти рассматривалось как переход души в духовный мир, что открывало возможность изображать не только

земной аспект умирания, но и сверхчувственный. Проблема рождения, напротив, покрыта почти полным мраком и сосредоточивала внимание исключительно на внешней стороне дела. Признавалось только две модели: традиционизм и креационизм. Руководствуясь верным инстинктом, православие никогда не догматизировало эти гипотезы, причисляя их к сфере теологуменов. Традиционизм предполагает, что не только тела, но и души рождаются в естественном порядке (Псевдо-Макарий: «земные родители рожают из собственной природы детей, и тела их, и души»). Такая теория, безусловно, несет огромную долю ответственности за возникновение материалистических представлений о происхождении человеческой души. Теологии держатся за традиционизм, поскольку он помогает объяснить, как совершается «передача наследственного греха». Другая гипотеза (в католицизме ей присваивается догматическое значение) — креационизм — утверждает, что Бог творит душу в момент зачатия. Учитывая, что дети зачинаются людьми нередко в пьяном состоянии, не говоря уже об изнасилованиях и т.п., то нетрудно ощутить в креационизме уклон к богохульству (хотя и неосознанному). Не удивительно, что на основе подобных теологических теорий не могли появиться сколько либо удовлетворительные изображения мистерии происхождения человеческой души. Это очень ясно наблюдается на примере развития иконографии Рождества Богоматери. В ней полностью отсутствует какой-нибудь знак, указующий на духовный смысл события. Разумеется, в средневековье умели писать и подобные сюжеты в сакральном стиле, но, по сути, сама сцена разворачивается только на земном плане. На Западе этот дефицит сказался довольно рано, и в отличие от других христианских сюжетов в изображениях Рождества Богоматери возобладали чисто бытовые моменты. Например, моя любимая серия картин, работы Мастера жизни Марии: здесь везде еще чувствуется присутствие трансцендентного мира; но в сцене Рождества об этом напоминает, однако, только золотой фон, а все остальное — прекрасно написанная бытовая картинка с трогательными и уютными деталями: одна служанка пробует осторожно — достаточна ли теплая вода в тазу, другая достает ослепительно чисто белье из готического сундука и т.д. У Гирландайо уже от-

существует и золотой фон: вся сцена разворачивается в роскошном патрицианском доме (Cappella Tornabuoni, S. Maria Novella), а между тем этот блистательный флорентийский мастер, когда надо, прекрасно мог передать образы, указующие на мир божественных архетипов (триптих в Старой Пинакотеке).

По-иному обстоит дела с развитием иконографии смерти. Если решением императора Юстиниана были запрещены идеи Оригена о предсуществовании и византийцы остались перед скучным выбором между традиционизмом и креационизмом, то, не вступая сразу же в очевидное противоречие со Священным Писанием и верой Церкви, нельзя было отрицать бессмертие души, хотя и при отсутствии сколь-либо понятийно убедительно и подробно разработанной теологии смерти. Приходилось довольствоваться ограниченным числом видений, из которых наибольшим признанием пользовался рассказ преподобной Феодоры (ученицы преп. Василия Нового) о прохождении ею небесных мытарств (отдаленная аналогия индуистской кама-локи и католического чистилища). Много материалов по данной теме собрал свят. Игнатий (Брянчанинов) в своем «Слове о смерти».

Я сделал этот краткий экскурс только для того, чтобы показать связь между духовопознанием в разных формах, в том числе и теологической), и иконографией (в широком смысле). Очевидно, что при изображении смерти Бекман опирался на познания, почерпнутые им из чтения теософской литературы, на что и указали составители каталога выставки.

В чем конкретно можно усмотреть следы эзотеризма в рассматриваемой мною картине? Тем самым, дорогой Виктор Васильевич, я хочу ответить на Ваш вопрос в письме от 30.11.07: «... мне было бы крайне интересно, если бы Вы (т.е. я) попробовали показать эзотеризм Бекмана на примере каких-то конкретных работ».

...попробую...

...но слово *эзотеризм* как то смущает меня... однако, если начать разбираться в оттенках этого понятия (ныне вышедшего на улицу), то бекмановская тема будет опять отодвинута...

...тогда останемся в рамках каталога, где говорится о влиянии «англо-индийской теософии»... под сим довольно неуклюжим термином надо, очевидно, разуметь творения как нашей

соотечественницы Е.П.Блаватской (по материнской линии — княжны Долгорукой), так и ее непосредственных учеников и последователей...

...и опять-таки: эзотерична ли теософия?... теософична ли эзотерика?

...ограничим себя следующей задачей: перед нами картина «Смерть» — нужно ли прибегать к помощи теософских («англо-индийских») идей для ее искусствоведческой интерпретации?

...посмотрим на картину... первое впечатление весьма неприятное... вникнув в сюжет, начинаешь понимать, что этот эффект достигнут вполне сознательно и преднамеренно... один колорит (не входя пока в сюжетные детали) — своими сочетаниями зелено-желтых и черно-синих пятен трупных оттенков — навеивает мрачно-тоскливое настроение...

Особенность картины: в композицию внесен момент развития во времени, переходящего во вневременное (астральное) измерение: показаны различные ступени посмертных состояний.

...здесь возникает один любопытный вопрос, связанный с первой фазой эстетического восприятия... Я уже поднимал его в прошлый раз... теперь еще один аспект... другой смысловой контекст... Вы характеризуете первую фазу следующим образом: реципиент знает, что некие объекты «обладают эстетическими качествами» (в нашем случае, как бы мы субъективно не относились к Бекману, полагаю, вне сомнения, что его картины, в том числе и «Смерть», обладают таковыми качествами или, попросту говоря, являются ценными произведениями искусства); далее реципиент желает «насладиться красотой объекта» (это выражение Вы сами берете в кавычки и далее продолжаете уже прямым текстом) и намерен «пережить некие приятные состояния, инициируемые ими». Против этого нечего возразить, если речь идет, допустим, о пейзаже Клода Моне. Идя в музей с намерением его посозерцать, я предвкушаю удовольствие, которое хочу получить. Но как быть с Бекманом? Предположим, я иду на его выставку в четвертый раз и прекрасно знаю, что меня там ожидает, можно ли в таком случае говорить об «удовольствии» и «наслаждении»? Иницирует ли «Смерть» «приятные состояния»? И не только у Бекмана... Стоит бросить взгляд на историю искусства, и сразу же становится очевидным,

какой удельный вес имеет в ней тема смерти. Ясно, что менее всего мастера стремились пробудить «приятные состояния», а ведь эстетические достоинства их работ несомненны. Тогда что же они хотели пробудить в «реципиентах»? И как этот момент включить в первую фазу эстетического восприятия? Катарсис?

Является ли вообще «удовольствие» исходным моментом при созерцании произведений искусства? Или это только один из аспектов многомерного и многостороннего пути? Впрочем, я не стану возражать, если Вы скажете, что привкус «удовольствия» ощущается в любой форме эстетического восприятия, недаром Дмитрий Карамазов говорил: «Широк человек. Я бы сузил».

...Возвращаясь к Бекману, признаюсь, что, воспринимая его картину, прошел несколько фаз: от почти полного отрицания до внимательного вникания в детали ради постижения ее глубинного смысла, но и тогда никакого «удовольствия» я не испытывал, хотя с каждым разом возрастало сознание эстетической ценности данного произведения. Мотивом же, побуждавшим меня заняться этой картиной, было стремление подобрать пример для ответа на Ваш вопрос об «эзотерических» моментах в творчестве Бекмана.

Новизна его подхода заключается в намерении изобразить мир образов, переживаемых человеком после смерти. Конечно, Вы скажете, что подобными темами занимались еще в Древнем Египте... («чеховское» ружье на сцене таки выстрелило, и египетская преамбула моего письма дала свой резонанс). Безусловно! Древнеегипетская культура была вся ориентирована на подготовку к загробному странствию. *Не знаю ничего более изысканно прекрасного (в своем роде, конечно) как рисунки к «Книге мертвых».* А что может быть убедительнее изображения вылета души из тела! и т.д. Вся подобная иконография была основана на конкретном духовном знании о посмертном бытии. Само же знание культивировалось в мистериях, возводивших посвященных к созерцанию сверхчувственного мира. С исчезновением древнеегипетской культуры можно только иметь смутные догадки о ее тайнах, хотя кое-что, вероятно, хранилось в узких кругах герметистов. По крайней мере, масонство возводит свою генеалогию к египетской традиции. «Будь в Египте!» — было сказано Софией и Владимиру Соловьеву...

В рамках средневековой культуры такой разработанной системы представлений о загробной участи не имелось (о чем уже писал выше), но полностью обойти эту проблему также было нельзя. Пример ее удачного разрешения являет иконография Успения. Сам праздник складывался и входил в ритм церковного года довольно медленно. Еще большие трудности связаны с его богословским истолкованием. Но в рамках письма нам ни к чему эротологические тонкости. Просто подходу с разных сторон к истолкованию картины Бекмана, хочется отметить, что в средневековье имелаась иконография, представляющая в едином образе посмертный путь души. Принципиальная же разница заключается в том, что Бекман представил загробные переживания человека, обремененного пороками, тогда как иконография Успения обрисовывает уникальный в своей неповторимости случай кончины абсолютно обоженной и очищенной Души. Возьмем для примера наиболее классический образец. Для меня это новгородская икона начала XIII в. из собрания ГТГ. Ни до, ни после я не нахожу столь совершенного выражения православной теософии (богомудрия) в той ее части, где дается учение о строении духовного мира и странствии души, освобожденной от физического тела (имею в виду не столько теологический, сколько эстетический аспект; сам канон сложился в послеиконоборческий период и остается без особых изменений и по сей день). Чудо иконы заключается в том, что она являет принципиальное единство всех сторон мироздания в цельном образе. На переднем плане — ложе с земными останками Богородицы. За ним — Христос, держащий на руках душу Пресвятой Девы в виде спеленатого младенца. Становится ясным в созерцательном переживании: смерть на физическом плане — рождение в духовном мире. Постепенно с ходом утраты способности к восприятию подобных истин становилось все труднее передать этот «плавный» переход души с одного плана на другой. У Джотто, хотя еще и не порвавшим окончательно связь с византийской традицией, Христос изображается стоящим уже в земном пространстве среди людей. Тайна перехода в таком случае не поддается визуализации. На Западе к XVI веку и вовсе исчезает потребность в изображении пути души в духовный мир. На новгородской иконе, напротив, внимательно прослеживается загробный путь вплоть

до того момента, когда ангелы вносят Богоматерь в чисто духовный мир, символизированный в виде звездного полукруга. Икона показывает нам идеал обожения. А как обстоит дело с обычным человеком? В рамках византийской иконографии ответ получить трудно. Это не входило в ее задачи. Напротив, готическая духовность открыла для себя тему смерти в индивидуальной человеческой судьбе. Начало интересовало то, что происходит в момент умирания. Дальнейший же путь души (за редким исключением) не подвергался визуализации. Я имею в виду именно *путь*, а не изображение адских мук, т.е. — в известном смысле — конечных результатов загробного странствия. Этого хватало, к сожалению, в избытке, и даже еще Рубенс писал картины ада с эстетическим «удовольствием» и устрашающими подробностями. Они выглядят у него несравненно более убедительными и художественно совершенными, чем, так сказать, положительные персонажи. Видны последние крохи некогда живой традиции, наиболее выразительно и совершенно представленные работами Босха. Одна из них изображает смерть скупца (Вашингтон, Национальная галерея). Предполагают, что картина была частью утраченного триптиха, посвященного «четырем последним вещам», и служила для благочестивых медитаций о горестной судьбе человека. Представлен момент умирания. Больной лежит на кровати. Рядом с ним ангел, указующий рукой на распятие, желая тем самым повернуть мысли человека ко Христу и тем облегчить свою участь. Но умирающий весь погружен в свои повседневные интересы и смотрит сосредоточенно на демона, протягивающего ему мешок с деньгами. Подходит неизбежный конец жизни. Смерть уже приоткрыла дверь и целится стрелой в больного. Вся комната наполнена демоническими существами, воплощающими страсти и грехи, владевшие отходящей душой. Поскольку Босх, несомненно, обладал ясновидением, то — в отличие от мастеров, руководствовавшихся готовым набором аллегорий — он писал образы, непосредственно увиденные им в астральном мире. Вся сцена показана так, как она могла бы быть воспринята человеком, наделенным даром сверхчувственных восприятий. Но если такие способности начинают отмирать, то что остается делать, как ни просто — буде на то желание и эстетическое удовольствие — писать смертное ложе с тяжелобольным

человеком или уже умершим, не принимая во внимание трансцендентного измерения. Смерть становится событием на физическом плане, и только. Симптом такой радикальной перемены в европейском искусстве можно наблюдать на алтарном триптихе (Sakramentaltar) кисти нашего любимого Рогира ван дер Вейдена (Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Написан он был приблизительно в год рождения Босха или даже несколько раньше (между 1445 и 1450 г.), но подход к изображению смерти у Рогира более «современен», т.е. имманентен, хотя и связь с трансцендентным еще не полностью утрачена. На правой створке триптиха на переднем плане — умирающий, которому священник преподает таинство последнего елеопомазания. Нужно было очень внимательно наблюдать, как умирают люди, чтобы создать образ такой невероятной силы. Человек еще не умер, но все жизненные силы его покинули. Это пример того, что в свое время Достоевский называл «реализмом в высшем смысле». Подобной обостренной наблюдательностью средневековые люди не обладали, а если кто и имел ее, то не мог бы выразить свои переживания с помощью живописи. Рядом с больным стоит его жена со свечой в руке. Таков был обычай: давать умирающему в руку свечу. На духовное измерение события указывает только парящая фигура ангела таинства елеопомазания. В дальнейшем отказались и от этого

...боюсь, что утомил Вас, дорогой Виктор Васильевич, сим экскурсом, но, прошу, еще немного терпения, и я все же доберусь до Бекмана...

...солнце светит по-весеннему...

...небо совсем тосканско-рафаэлевское...

...откладываю прогулку, чтобы закончить письмо (впрочем, сегодня не удастся).

Так, вот, постепенно изображение смерти в искусстве лишилось трансцендентного измерения, иными словами, десакарализировалось. С одной стороны, в голландской живописи первой половины XVII в. процветал жанр натюрморта типа *Vanitas*, воплощавший истину Екклесиаста: «суета сует, все суета»; в ходу были картины с изображением черепов, растрепанных книг, опрокинутых стаканов, угасших трубок, рассыпанного табака, словом, всего того, что напоминало о бренности и скоропреходящести чело-

веческой жизни. Но, с другой стороны, именно в это время наблюдается совершенно обмирщенное отношение к смерти, выразившееся в повышенном интересе к анатомическим лекциям. Еще в XV в. подобного рода занятия были делом запретным и навлекали подозрения в черной магии. Даже Леонардо да Винчи со своими — со средневековой точки зрения — довольно подозрительными увлечениями не избег обвинений в чернокнижии. В реформаторской Голландии, напротив, анатомические исследования проводились совершенно открыто и при большом стечении любопытствующей публики. Эта перемена в умонастроении прекрасно отражена на картине Рембрандта «Врач Николаус Тюльп (Nicolaes Tulp) при демонстрации анатомии руки» (таково общепринятое название) (Den Haag, Mauritshuis). Располагались обычно члены какой-нибудь гильдии или другого какого-либо достойного сообщества рядом, чинно, статично, почтено. Рембрандту это было, очевидно, скучно и он, нарушив традицию, создал новый тип группового портрета — наподобие живой сценки — с индивидуально-психологическими характеристиками участников. Принимая это во внимание, кажется особо симптоматичным настроение, которым охвачены участники анатомической лекции

...помню, Виктор Васильевич, о Бекмане, помню...

...Людмила Сергеевна с Надеждой Борисовной давно ушли пить чай, и, кажется, не без некоторого негодования на тот оборот, который приняла наша беседа, точнее, мой затянувшийся монолог... а мы продолжим... жаль, что не курим, а то, представьте, уютный и ароматный дым сигар (в стиле Томаса Манна), кофе с коньячком (беда от начитанности, слово нельзя в простоте сказать, чтобы сразу же не нахлынула туча литературных ассоциаций и аллюзий...)

...взглянем опять на рембрандтовскую картину... на операционном столе лежит труп, вокруг которого столпилась небольшая кучка любителей анатомии (числом семь). Доктор Тюльп демонстрирует мускул покойника, изъятый им пинцетом из левой, вскрытой ножом, руки. Поражает совершенно спокойный вид знаменитого анатома, воплощающего дух научной объективности и беспристрастности. Труп для него вещь среди вещей: не больше и не меньше. В такой атмосфере заведомо покажутся бессмысленным рассуждения о бессмертии человеческой души. Этим на-

ука и победила... Вспоминается, как Чехов в одном из своих писем, не без странной наивности, признавался, что, вскрывая труп, он не обнаружил души, значит ее и вообще нет. В подобном духе высказывался знаменитый немецкий врач Вирхов. И такая аргументация казалась вполне разумной и убедительной.

Итак, анатом спокоен. Зрители несколько более взволнованы (но не все). Взволнованность эта опять-таки не имеет ничего общего с мыслями о смерти. На лицах написан интерес к чисто научной стороне дела. Некоторые же участники и вовсе равнодушно поглядывают в сторону. Таким образом, уже в XVII в. смерть лишилась своего мистического ореола. Есть еще одна «анатомическая» картина Рембрандта, написанная в 1656 г. Она не лишена жути под прикрытием этикетки почтенного жанра группового портрета. В ней господствует не столько дух научной объективности, сколько настроение, близкое к полному отчаянию в смысле жизни.

В XIX столетии тема смерти окончательно лишилась последних оттенков сакрально-мистического к ней отношения. В Новой Пинакотеке есть картина, изображающая гроб с телом императора Вильгельма Первого, выставленный для прощания в берлинском кафедральном соборе. Написал ее Артур Кампф (1864—1950). Картина прославила художника и считается лучшим его произведением. Вся сцена написана в духе добротного реализма с тонкими психологическими характеристиками берлинцев, пришедших попрощаться со своим императором. Ничего болезненного, патологического в работе нет. Все замкнуто в пределах земного мира. Нулевой пункт достигнут. Декаденты и символисты конца позапрошлого столетия пытались снова вернуть теме смерти ее мистическое измерение, но, по большей части, чрезмерно литературно, надуманно и даже безвкусно. Были, конечно, запоминающиеся исключения. Например, «Остров смерти» Бёклина. Несмотря на некоторый литературный привкус, картина пробуждает платоновский анамнесис: чувствуешь отзвуки античного отношения к смерти. Да и по колориту она прекрасна. Такие вещи делают понятным, почему де Кирико считал Бёклина своим духовным учителем и предшественником *Pittura Metafisica*. Тем не менее, видишь ясно всю разницу между «Островом смерти» и картиной Бекмана

...слава Богу! добрались, наконец...

На ум приходит формула, сконструированная наподобие математической, хотя уступающая ей в точности: Бекман так относится к Бёклину, как Босх к Рогиру ван дер Вейдену (имеются в виду их картины, упомянутые в моем письме). Произведения Рогира и Бёклина возникли из очищенной и проодухотворенной фантазии, тогда как картины Босха и Бекмана связаны — помимо всего прочего — с определенной системой герметических знаний, без учета которых невозможна правильная (более или менее) расшифровка их образов. В отношении Босха высказывается целый ряд гипотетических предположений о его эзотерических связях. Поминаются каббалисты, алхимики, астрологи, розенкрейцеры и катары. Единого мнения до сих пор в науке, как Вам хорошо известно, к сожалению, не сложилось, хотя есть весьма любопытные, на мой взгляд, близкие к истине догадки. Теперь не имеет смысла углубляться в эту проблематику. Достаточно признать, что в современном искусствоведении факт герметизма Босха не подлежит никакому сомнению.

С Бекманом дело обстоит легче. По крайней мере, известен круг его эзотерических чтений, подтверждаемых документально и неоспоримо. Видны ли следы подобных занятий в картине «Смерть»? Этим вопрошанием начал свое письмо и ныне пришло время дать конкретный ответ.



М.Бекман. Смерть. 1938. Национальная галерея. Берлин.

Бросается в глаза необычность композиционного построения: картина отчетливо делится на две части. В нижней половине видны в разной степени странные персонажи у гроба с лежащей в нем покойницей. Другая половина также заполнена образами, по отношению к зрителю изображенными вверх ногами и головой вниз. Причем верхняя часть композиционно подчеркнута доминирует над нижней по своему смыслу и значению. Другая особенность заключается в том, что, как отмечено в каталоге, на картине представлены «различные временные фазы и экзистенциальные состояния».

В нижней половине, рассматривая работу слева направо, видим фигуры медицинского персонала, изображена даже температурная кривая, соответственно, дело происходит еще в больнице. Посредине странный образ существа с погасшей свечой. Из-под одеяния выглядывают шесть ступней, что сразу дает понять об астральной природе данного персонажа. В правом углу действие непосредственно переходит в имажинативный план: написана женская фигура — в почти шагаловском стиле — сжимающая в своих объятиях огромную рыбу. Прослеживается переход от земного к сверхчувственному. Далее действие разворачивается в верхней части композиции, которая нуждается в «герметическом» истолковании. Не имеет смысла входить в детали всевозможных монстров, на ней изображенных. Дело, так сказать, в принципе: имеем ли мы дело с порождением субъективной фантазии, или картина написана в соответствии с совершенно определенными представлениями о ходе загробной судьбы? И каковы источники подобных идей? Для ответа охотно процитирую каталог, желая показать, что речь идет не о моих домыслах и догадках, а о вполне признанных фактах с искусствоведческой точки зрения, самой по себе далекой от герметизма. При этом составители каталога ссылаются, в свою очередь, на работу Фридгельма В. Фишера, посвященную символике в живописи Бекмана (Friedhelm Wilhelm Fischer: Max Beckmann — Symbol und Weltbild. Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes, München 1972). Я нашел еще одну работу этого автора на тему, близкую к проблематике нашего Триалога: *Geheimlehren und moderne Kunst*. Это статья довольно солидного объема (более сорока страниц).

Фишер и составители каталога усматривают влияние «англо-индийской теософии» прежде всего в представлении о смерти как «длительном процессе, состоящем из различных меняющихся фаз». Первая фаза связана с переживанием камалоки. Анни Безант поясняет его следующим образом: «Камалока, в буквальном переводе — место или жилище желаний; оно... представляет собою астральные сферы, «часть» не в смысле определенной местности, а по условиям сознания тех существ, которые принадлежат к ней». В каталоге камалока определяется как период загробной жизни, в котором происходит выделение и объективация воспоминаний прошедшей жизни, а также неочищенных частей душевной жизни. «Сокровенные похоти и страсти... высвобождаются после распада тела» и начинают предстать перед душой в устрашающих образах. Это и хотел показать Бекман. Монстры в верхней части композиции — ничто иное, как объективация душевных состояний умершей женщины. Согласно А.Безант, первым переживанием после смерти будет «созерцание панорамы всей... жизни, которая в смертный час разворачивается перед (умершим) во всех пережитых подробностях... (Умерший) видит все, чего домогался в жизни... преобладающий смысл всей жизни выступает определенно, ее руководящая мысль выясняется и запечатлевается глубоко в душе, определяя ту область, где будет протекать большая часть загробной жизни умершего». Р.Штейнер отмечал, что «в первое время после смерти пережитое прошлое является объединенным в общей картине воспоминания». В аналогичном духе высказывался и о. Сергей Булгаков: «В смерти и по смерти человек видит свою протекшую жизнь как целое. Это целое есть уже само по себе суд, поскольку в нем выясняется общая связь, содержание и смысл в свете правды Божией». Не противоречат этим свидетельствам и данные, полученные в результате изучения опыта реанимированных. Таким образом, становится понятным, что Бекман хотел представить на своей картине первые фазы, проходимые душой после смерти, когда истекшая жизнь предстает в виде огромной панорамы, а страсти и желания возникают в виде объективированных образов. Несомненно, что большинство монстров на картинах Босха есть также ничто иное, как подобные визуализированные состояния че-

ловеческих душ за порогом смерти. С теософской точки зрения объяснима и двойная структура композиции «Смерти». Просмотр жизни после кончины совершается в обратном порядке: от конца к началу. «Во время очищения человек живет некоторым образом в обратном направлении... Он начинает с событий, непосредственно предшествовавших смерти, и в обратном порядке еще раз переживает все вплоть до детства» (Р.Штейнер). Также и другие факты, события и существа в астральном мире прочитываются в обратном порядке. Лебдитер отмечал, что ясновидящему «трудно будет отдать себе отчет в том, что он видит, и еще того труднее — передать словами все, что он наблюдал. Ярким примером заблуждений, каким может подвергнуться наблюдатель, служит обратное размещение цифр, отражающихся в астрале. Так, например, 139 вместо 931 и так далее». Следовательно, изображенные вниз головой персонажи в верхней части композиции не блажь художника, а свидетельство о знании определенных законов астрального плана. Остается, конечно, открытым: в какой степени Бекман обладал собственным опытом и в какой только воспроизводил прочитанное? Однако характер образов (монстров) явно найден самим художником, и вся сцена не производит впечатления литературной реминисценции и иллюстративности. Она очень индивидуальна и полна деталей, ниоткуда внешне не заимствованных. Можно было бы еще многое о них написать, но это превратило бы письмо в статью. Надеюсь, что в относительно кратком виде я сумел указать на следы «герметических» влияний в творчестве Бекмана.

Есть еще одна его работа, свидетельствующая о творческом интересе художника к оккультным истинам. Она называется «Ранние люди» («Frühe Menschen») и выполнена в смешанной технике (акварель, гуашь и тушь). О значении, которое ей придавал сам Бекман, говорит тот факт, что мастер — при сравнительно малом формате вещи — трудился над ней почти десять лет (с паузами, разумеется) (с 1939 по 1947). Гуашь находится в частном собрании, поэтому надо радоваться редкой возможности посмотреть оригинал. При первом пробеге через выставочные залы я ее внутренне отметил. Говоря словами М.Булгакова: «...на поэта иностранец (Воланд) с первых же слов произвел

отвратительное впечатление, а Берлиозу скорее понравился, то есть не то чтобы понравился, а... как бы выразиться... заинтересовал что ли». Сей пассаж точно характеризует мою реакцию на «Ранних людей» (может, лучше перевести: «Пралюдей?»). Работа «не то чтобы понравилась», но «заинтересовала», причем в совершенно определенном смысле. Поскольку Бекманом я никогда специально не занимался и о его «герметизме» мне ничего не было известно, то и подходил к нему достаточно внешне (о чем уже неоднократно писал). «Пралюди» (без литературных подсказок, ибо каталога я тогда не листал, и даже интереса к этому не было) пробудили смутное ощущение, что работа отражает какие то переживания, связанные с теософскими представлениями о происхождении человека. Помимо всего прочего, гуашь — одна из наиболее привлекательных бекмановских работ по своему колористическому решению и без всякого «герметизма» способна доставить «эстетическое удовольствие».

...здесь мною овладели сомнения... не пора ли остановиться... ибо «всякому терпению положен предел, и за столом уже повысили голос, намекнули Никанору Ивановичу, что ему пора заговорить на человеческом языке»... конечно, участники Триалого люди вежливые и не станут повышать голос, но, действительно, не пора ли «заговорить на человеческом языке»? ...боюсь, утомил я вас всех... с другой стороны, надо было бы довести дело до конца и выполнить обещанное...

...постараюсь быть кратким... хотя расшифровка гуаши (с точки зрения ее теософского подтекста) представляется мне делом еще более сложным и трудоемким, хотя бы по одному тому, что все мы так или иначе сталкивались со смертью, видели похороны, служили панихиды, прощались с близкими... а, вот опыт ранних фаз становления человечества мало кто имеет... однако границы памяти — дело тонкое... Карл Густав Юнг, например, писал, что психология человека «имеет целый ряд нижних этажей, на которых все еще живут призраки прошедших эпох человечества, еще ниже животные души времен питекантропов или гоминид, затем «психе» холоднокровных ящеров, и на самой глубине, трансцендентальное таинство симпатических и парасимпатических психоидных процессов». Андрей

Белый на основе своих антропософских медитаций развивал сходные мысли о «палеонтологической психологии»: «Порог сознания — передвижим; память — укрепляема и расширяема; забытое сознанием при упражнении с вниманием памятью извлекаемо из-под порога сознания; художники особенно любят извлекать этот палеонтологический инвентарь», иными словами, «возможно изучение наших переживаний на фоне знания нашего о древнейших фазах органической жизни». Вероятно, аналогичные мотивы стоят за интересом Бекмана к прачеловечеству. Они окрепли и оформились в результате внимательного изучения «Тайной доктрины», основного труда Е.П.Блаватской. Поскольку цель моего письма — дать вразумительный ответ на Ваш вопрос: где следы эзотеризма у Бекмана? то позволю себе — в свободной форме — изложить сказанное в каталоге выставки в связи с гуашью «Пралюди»

...интересно, как идет чаепитие... дамы, услышав, что мы перестали рассуждать о загробном мире и перешли к гипербореям, лемурийцам и атлантам, на нас, кажется, окончательно махнули рукой... или я ошибаюсь?..

В каталоге отмечено следующее обстоятельство (перевод свободный, поэтому текст не закавычиваю): В апреле 1934 г. Макс Бекман впервые дочитал до конца «Тайную доктрину» Блаватской, о чем имеется соответствующая запись самого художника. Под впечатлением прочитанного Бекман стал делать различные наброски на тему «Антропогенезиса» (второй том «Доктрины»). Сохранился целый альбом таких рисунков. Он находится в вашингтонской Национальной галерее. Наряду с набросками в альбоме имеются выдержки из книги Блаватской. Ряд эскизов посвящен разработке мотивов, нашедших затем свое законченное выражение в «Пралюдях». Это показывает, что речь идет не о спонтанных фантазиях, а о медитациях над прочитанным. Работа отнюдь не носит нудно иллюстративного характера и не лишена гротескного юмора (последние два предложения не из каталога). Описывать детали, думаю, не имеет смысла.

Итог: на выставке были представлены две картины, несущие несомненный след увлечения теософской литературой. А как же остальные? Думаю, что не стоит в них отыскивать «эзотеризм» в книжном смысле. Это, помимо всего прочего, и не в

духе самого Бекмана, не любившего «литературных» интерпретаций своей живописи. Возможно, лучше всего было бы говорить, используя выражение Гессе, о «магическом театре». Я имею в виду триптихи Бекмана. Наряду с ними на выставке представлены автопортреты, пейзажи и произведения трудноопределимых жанров, под категорию «магического театра» не подпадающих.

На этом, пожалуй, кончу. У нас накопилось достаточно других вопросов. Хочется услышать и Ваши голоса.

С братскими чувствами и наилучшими пожеланиями В.И.

В.Бычков (23.02.08)

Дорогой друг,
по поводу Культуры, Апокалипсиса и т.п. забавных вещей могу Вас кратко проинформировать. Уже около месяца, как вышел из печати мой «Апокалипсис» (правда, пока только несколько экземпляром «сигнала» — тираж все еще в типографии и до прилавков, да и до меня в оговоренном количестве еще не добрался), и им поставлена жирная точка на Культуре и всем, с нею связанном. Припечатано и отправлено в архив на вечное хранение. Это Последняя Книга Культуры и вообще Последняя Книга (to Eschaton! — Finita la commedia!). Нравится нам это или нет, но Последняя Книга увидела свет, последняя страница ее истории закрыта, Культура приказала долго жить. Нам стало не совсем уютно без нее, но ничего, выносим, и последний приказ ее следует выполнить неукоснительно.

Вы с этим, увы, все еще театрально не согласны, мой друг. Однако взгляните фактам в лицо. Увы, мы с Вами живем уже в *пост*-культуре, пользуемся ее безбрежной свободой ото всего, дышим ее миазмами и заражены ее болезнями. При этом оказывается, что не все они смертельны, а некоторые даже могут иногда оставить дозированное пространство для погружения в столь любимую нами Культуру, да и своими штучками *пост*-культура иногда радует нас. Один Бойс чего стоит. И не все из них, по-моему, бесовские. Здесь наш главный эксперт по этой части Н.Б. может Вам точно все сие классифицировать — где

чистая бесовщинка, где только интенции к ней, а где — острая пародия на нее, не беспокоящая священные тексты канувшей в лету Культуры.

Она и мой «Апокалипсис» проштудировала с пристрастием и, учитывая, что Вы не так уж скоро сможете его подержать в руках (тираж-то всего тысяча, а апокалиптиков у нас уйма), просит меня переслать Вам ее текст на эту тему, что я и выполняю, правда, без особого воодушевления. Она льет воду на Вашу мельницу, хотя и меня, грешного, по дружбе обильно смазывает елеем, но что поделаешь, я взял на себя как-то тяжкую роль стрелочника (или *медиатора*, как принято выражаться в *посткультуре*), и придется выполнять. Ваши тексты тоже отправлены Н.Б. и прочитаны с энтузиазмом под несмолкающий гром аплодисментов всего братства. (Хлопаем в ладоши все).

Обнимаю Вас и с нетерпением жду дальнейших наших бесед, приобретающих все большую раскованность изложения при строгой идейной и эстетической строгости и выдержанности.

Ваш В.Б.

Апокалипсис — now!

Н.Маньковская (20.02.08)

Нет, дорогой Владимир Владимирович, речь пойдет не о знаменитом фильме Ф.Коппола, а совсем о другом — только что вышедшем из печати «Художественном Апокалипсисе Культуры» Виктора Васильевича Бычкова. Наконец-то! Это, действительно, грандиозное событие, и не только для друзей. В авторской аннотации сказано, что книга адресована всем, и это на самом деле относится ко всем мыслящим людям. Представьте себе два огромных, великолепно изданных тома большого формата (816 и 832 страницы соответственно, то есть более 100 печатных листов) в «говорящих обложках»: в правом верхнем углу впечатляющая визуализация юношеского псевдонима В.В. — «Борода», на оборотах книги самоироничные фотопортреты автора «с тыла», с поднятой в выразительных жестах рукой (растопыренная пятерня и сжатый кулак), в рубашке с надписью

«Not for Sale» и тут же — издательской пометкой «Цена договорная». А нижнюю часть обложки опоясывает игровая, провокативная аббревиатура названия: «апокахудо». Что стоит за этим «пока»?

Да, само название этой книги-эпопеи не оставляет равнодушным, будоражит мысль, вызывает бурный эмоциональный отклик. *Апокалипсис* для автора — прежде всего Откровение в его древнем понимании. Слово это играет здесь всеми своими смысловыми гранями — это и мрачное пророчество о судьбах искусства и Культуры в целом, и предчувствие духовной и даже физической гибели человечества, но это и эсхатологическая надежда на новый скачок духовности, на принципиально иной эон бытия человека, его сознания. В.В. предстает перед читателем в новом, во многом неожиданном облике — не только строгим аналитиком и педагогом, но и религиозным мыслителем, поэтом, визионером, носителем глубокого мистического опыта:

*Я — не высоких символов творец.
Я не взывал с амвонов разрушенья.
Я жил как все под мирный гул творенья
И вдруг негаданно прозрел всему конец.*

Книга, действительно, уникальна. Это философско-эстетический, духовно-поэтический памятник XX веку, многомерный портрет художественной культуры ушедшего столетия, выразившей глубинные процессы современной бытия человечества, и одновременно автопортрет сокровенной духовной жизни автора, ощущающего себя и органической частью человечества, и сторонним наблюдателем одновременно. Интеллектуальная мощь сочетается здесь с художественной одаренностью, игра мысли — с игрой воображения, верой в чудо, упованием на мощный духовный Универсум. Мы становимся собеседниками не только мудрого созерцателя, высокопрофессионального эстетика, но и эстета, тонкого ценителя и творца прекрасного — человека сильного, принципиального, убежденного в своей правоте и при этом тонко чувствующего, ранимого. Перед нами, действительно, уникальный, грандиозный роман культуры и с культурой XX в., роман высоко одухотворенного современного сознания, сопоставимый по своему масштабу, быть может, только с «Улиссом» Джойса.

И дело даже не во всеохватности художественного материала (все заметные явления художественной культуры XX в.) и, разумеется, не в объеме, а в самой авторской концепции, редко выражаемой открыто, но в разных формах и разными способами проведенной через всю книгу. Магистральная идея, позволяющая увидеть строматы XX в., это пестрое лоскутное одеяло художественной культуры, как некую целостность, заключается в том, что ушедший век оказался последним веком Культуры как носителя и самовыражения Духа. Под Культурой с прописной буквы В.В. понимает фактически всю культуру с древнейших времен до XX в., возникшую при мировоззренческой (далеко не всегда осознаваемой) ориентации ее творцов на объективно существующую духовную реальность — *Великого Другого* (богов, духов, христианского Бога или любой духовный Абсолют). Культура устремлена только и исключительно на реализацию творческой, нравственно полноценной, духовно наполненной жизни, создается во благо человеку.

Автор различает религиозную и художественную духовность. Под *духовностью искусства* он имеет в виду особое свойство художественного произведения вызывать у реципиента созерцательно-медитативное состояние, приводить к катарсису, отключать его *ratio* и выводить на уровень сверхсознания, когда устанавливается прямой контакт с высшей реальностью, Космическим разумом, Духом, Богом. Это состояние сопровождается духовным наслаждением — главным показателем того, что эстетический опыт, эстетический контакт, эстетическая акция, эстетическое событие состоялись: ведь эстетика — наука духовного гедонизма. Духовность искусства — это по сути *эстетическое* в искусстве, то есть сущность высокого искусства. Духовное стоит за рядом эстетических категорий: *прекрасное — возвышенное — трагическое*, — являя собой их глубинное ядро. Духовное выражает себя через художника, его индивидуальную стилистику, его гений. Раскроется ли оно реципиенту, зависит от уровня духовно-художественной восприимчивости последнего, свойств его внутреннего мира, их индивидуальной, субъективной созвучности с параметрами художника, произведения и т.п.

Из нашей кресельной переписки нам известны многие аспекты выдвинутой В.В. концепции *пост*-культуры. Однако в книге она представлена гораздо более многогранно, в полном объеме, с подробной аргументацией. XX век, подчеркивает автор — последний век Культуры как носителя Духа и первый век *пост*-культурного переходного периода к чему-то принципиально *иному*, чем доселе известные культуры. Культура, уточняет он, не исчезает и не умирает. Она не может исчезнуть, пока есть Дух и жив человек. Однако на переходном этапе глобальных культурных сдвигов в определенных конкретных ситуациях возможно состояние временной (или временной) оставленности Духом культуры. Тогда возникает *пост*-культура — то подобие культуры, вырастающее из нее и пока еще маскирующееся под нее, которое интенсивно вытесняет Культуру в современной цивилизации и отличается от последней своей сущностью, точнее, по мысли В.В., отсутствием таковой. *Пост*-культура — это псевдокультурная деятельность (включая ее результаты) поколений людей, сознательно отказавшихся от *Великого Другого* как трансцендентного центра Универсума и стремящихся строить нечто в культурно-цивилизационных полях с ориентацией только и исключительно на свой разум, материалистическое миропонимание и безграничность сциентистски-технократических перспектив. С позиции Культуры *пост*-культура предстает, по мнению В.В., «культурой» с пустым центром, как бы одной оболочкой культуры, под которой — пустота. И это, полагает он, наиболее остро ощутило художественное сознание XX в., провоцируя глобальные художественно-эстетические метаморфозы, которым в основном и посвящена книга. Особую концептуальную ценность ей придает то, что в ней есть и своего рода прогноз. Автор сопрягает *пост*-культуру с двумя возможностями развития цивилизационного процесса: или качественным скачком на принципиально новый уровень развития человечества, сознания, нравственности, культуры; или глобальной катастрофой цивилизации и человечества в целом, вплоть до самоуничтожения.

Такова, кажется, основная авторская концепция, если ее представить в упрощенно однозначном вербальном выражении. Однако один из главных смыслов интеллектуально-художест-

венной эпопеи В.В. заключается в частности в том, что смысл культурно-цивилизационных процессов не поддается формально-логическому выражению и вербализации, и именно это и породило его «Апокалипсис», являющий собой полухудожественное — полупророческое, полусознательное — полуинтуитивное творение, инициирующее сознательно-бессознательно-сверхсознательные процессы в психике читателя, далекие от каких-то однозначных и упрощенных суждений и представлений. Фактически перед нами уникальный, многоуровневый художественный текст, созданный в самой современной парадигме и не имеющий аналогов в мировой культуре и литературе; грандиозный литературный памятник эпохе. Это — нетривиальный, новаторский ветвящийся гипертекст, рассчитанный на интерактивность читателей. С его многочисленными уровнями и «срезами» можно знакомиться в любой последовательности, внутренняя целостность внешне «бессистемной» авторской системы от этого не нарушится. Текст этот в высшей степени соответствует сущности и стилю всего научно-художественного творчества В.В., подобного живому, постоянно растущему многоплодному дереву: в нем одно вырастает из другого, листья и ветви причудливо переплетаются, и сам автор не всегда может предсказать, какие и где новые ростки даст эйдос этого дерева.

Книга содержит квинтэссенцию эстетического опыта автора, по своей природе с трудом поддающегося вербализации. Поэтому существенная часть ее содержит не формально-логические описания (таковых вообще практически в ней нет), но вербальные структуры иных уровней — медитативно-иррациональные поэтические откровения, художественные эссе, дневниковые записи и свободные путевые заметки. Как мы хорошо знаем, В.В. всю свою сознательную жизнь путешествовал по памятникам мирового искусства, художественным музеям мира, выставкам и библиотекам, поэтому ему есть чем поделиться с читателями. При этом гипотезы и интуитивные прозрения «Меджнуна прекрасного», эстета и любомудра, принимают формы концептуальных построений, потока сознания, автоматического письма, ассоциативных рядов различных порядков, зауми, вплоть до визуальной игры шрифтами, тонко стилизованной в соответствии с объектом авторско-

го внимания — ведь подобное познается подобным. Действительно, текст этот представлен в неразрывном единстве формы-содержания: авторский дизайн книги (окна-врезки наподобие компьютерных и многие другие находки), сама ее структура — дополнительное свидетельство изысканного вкуса автора, силы его творческой фантазии.

Специально следует сказать о «ноу-хау» В.В. — его *пост-адекватациях*. Это экспериментальный способ *иного* (отличного от традиционно-дискурсивного) исследования арт-феноменов, не поддающихся полной формализации, путем их аутентичной деконструкции. *Пост-адекватации* — интереснейший опыт выхода на современный уровень искусствоведческо-эстетического анализа; это система особых образных предельно концентрированных структур, возникших в процессе медитативного погружения автора в артефакты и их сосредоточенного созерцания; словесная фиксация опыта эстетического проникновения, которое, как и всякий эстетический процесс, «целостно в единстве своей экстравертности и интравертности, глубокой религиозной веры и детской игровой непосредственности, научной серьезности и всерасшатывающей иронии, интеллектуалистской устремленности к сути и буколической наивности и примитива, пафоса абсолютной истинности и скептического отрицания всего, строгой логики аналитического ума и принципиальной парадоксии сильного чувства».

Да, действительно, различные слои этого текста-палимпсеста не только просвечивают, но и рельефно высвечивают, подсвечивают друг друга, создают неповторимую атмосферу творческого поиска, неумного, страстного стремления к вершинам духовной жизни. Четыре главные слоя-срезы книги посвящены «авангардным» ликам Культуры, «иероглифам» *пост-культуры*, свободным полетам фантазии в сферах искусства и культуры («Адреса-телефоны культуры»), хронике многоуровневого и многопланового эстетического паломничества рубежа веков («Лента Мёбиуса»). Завершающий срез «Лексикон» содержит энциклопедические статьи, посвященные основным направлениям, явлениям, личностям, специальным понятиям художественной культуры XX в. Перекликаясь между собой, однако, не повторяя друг друга, они органично выражают стратегию автора, нацелен-

ную на погружение читателя в бурный поток художественно-эстетической культуры уникального столетия, высветленный ярко выраженной и сознательно заостренной личностной позицией. Именно последнее обстоятельство принципиально отличает творческий метод В.В. от безличной, псевдоанонимной постмодернистской парадигмы (хотя им и используются некоторые постмодернистские жесты гуманитарного письма). В результате в тексте удастся выразить те смысловые доминанты исследуемого художественно-эстетического потока, которые остаются невыразимыми при безличностном подходе.

В книге дается полное, многомерное представление о крупнейших феноменах, направлениях, персоналиях в искусстве (прежде всего, визуальном) и эстетике XX в. Так, «авангардные» лики культуры представлены такими выдающимися художниками, классиками XX в., как Сезанн, Ван Гог, Гоген, Матисс, Кандинский, Малевич, Шагал, Дюшан, Пикассо, Дали, Клее, Миро, Мунк, Магритт... Здесь метод *пост*-адекватностей достигает своего апогея. Вдохновенное поэтическое выражение опыта интимного духовно-эстетического общения автора с каждым из названных (да и многих других) художников открывает душе читателя совершенно новые, как правило, невыразимые словами глубины художественной образности крупнейших и далеко не простых для восприятия мастеров XX в. Тексты В.В., часто выдержанные в поэтике, близкой к поэтике анализируемых феноменов (дадаистской, сюрреалистской, футуристической и т.п.), проникают в подсознательные глубины читателя и вызывают там мощный эстетический отклик, часто по-новому высвечивающий творчество того или иного художника, то или иное вроде бы давно знакомое произведение.

Особенно выразительны и проникновенны поэмы (по-другому трудно назвать эти предельно поэтические тексты), посвященные Кандинскому, Шагалу, Малевичу, Клее, Миро, Дали. К Кандинскому автор относится с особой любовью, считая его одним из своих духовных учителей, наряду с Флоренским и Лосевым. Размышления Кандинского о духовном в искусстве, принципе внутренней необходимости, высокой миссии художника в Универсуме чрезвычайно близки философским интенциям самого В.В. В целом раздел, посвященный классике XX в.,

проникнут любовью и восхищением автора, замороженного художественными открытиями мастеров, их творческой энергией. Более сдержанное отношение вызывают лишь «аналитики-материалисты» с их принципом «сделанности» («мозг как капустный цвет») — Филонов, конструктивисты.

Что же касается *пост*-культурных арт-практик, то и здесь В.В. удастся полупоэтическими-полуфилософскими средствами передать колорит хепенингов, инсталляций, перформансов, коллажей, ассамбляжей, декупажей, энвайронментов. В целом он с большим скепсисом и иронией относится к *пост*-практикам как бездуховным или даже антидуховным, считает их «*пост*-креативную» энергетику контрпродуктивной. Если в Культуре господствует духовная энергия, то в ПОСТ- — витально-соматическая (хтоническая), рассчитанная на «гаптическое» (даже с помощью аудио-визуальных органов чувств!) восприятие. Происходит перцептивный дрейф от сущностного к маргинальному, от метафизического — к эмпирическому; провозглашается «смерть субъекта», что влечет за собой тенденции дегуманизации искусства. В центре интересов *пост*-артистов оказываются методы моделирования, конструирования и деконструкции артефактов. Все это вроде бы слабо вдохновляет автора, хотя многие из *пост*-адекватаций и в этом разделе написаны с большим творческим подъемом и удивительной энергетикой; сами по себе являются поэтическими микрошедеврами, в какой-то мере противоречащими его рациональной концепции. Однако антиномия — один из любимых принципов авторского мышления в этом произведении, его менталитета в целом.

В процессе непринужденного разговора о *пост*-культурных явлениях постепенно выстраивается целая система паракатегорий неклассической эстетики — симулякр, абсурд, хаос, энтропия, жестокость, пустота, лабиринт и др. Прослеживаются процессы эстетизации безобразного в современном искусстве. Специальное внимание уделено Ницше — первому, кто сознательно принялся расплести венок классической эстетики. Что же касается перспектив арт-деятельности, то В.В. усматривает их, с одной стороны, в электронных компьютерных сетях, в создании особой неохудожественной среды *виртуальной реальности*, а с другой — в возникновении предельно элитарной эс-

тетизированной сферы типа «игры в бисер» Гессе, прообразы которой он видит в современном гуманитарном дискурсе пост-модернистско-деконструктивистской ориентации. Автор «Апокалипсиса» особо выделяет некое позитивное ядро ПОСТ-, из которого и на основе которого возможно возникновение *иного* культуры. Имеется в виду, прежде всего, характерная для интеллектуально-художественной практики XX в. жажда творческого эксперимента, а также нарастание в ней игрового, эстетского начала, способного вызвать эстетическое наслаждение.

Критическое отношение к современной ситуации в искусстве и культуре — естественно, не самоцель разворачивающейся на многих уровнях эпопеи В.В. Разговор в ней ведется в глобальном плане об интенциях культурного развития, не оправдавших в конце XX в. упований русских духовидцев начала столетия, пророчивших наступление эры *великой духовности*. Вместе с тем у автора нет ощущения бесперспективности и гибельности того пути, по которому пошла *пост*-культура, нет убежденности в безальтернативности заданной ею парадигмы художественной жизни. Возможно, полагает он, ПОСТ- лишь засыпает бездну между прошлым и будущим, знаменует собой подспудный процесс вызревания качественно новой культурной эпохи, *Ино*-Культуры будущего. Могучей интуиции нашего друга открывается не только угроза гибели культуры, но и обратная сторона ленты Мёбиуса, в долгосрочной перспективе возвращающая человечество к подлинной Культуре и высокой духовности («пост-инодуховности») на новом уровне трансперсонального бытия-сознания. В этом ракурсе ПОСТ- предстает своего рода интеллектуально-пластическим переходом Культуры через ноль в некое иное измерение, где все *иное*: иные критерии, ценностные ориентиры, механизмы восприятия себя и мира, иные законы бытия в мире. «Откровение» св. Иоанна, замечает автор, дано в ярко обостренных образах-символах предельно парадоксального, абсурдного типа: это вербально зафиксированные а-визуальные визуальные образы. Не являет ли нам нечто подобное художественная культура XX в. от авангарда до ПОСТ-, возвещая не менее грандиозно-возвышенное и пугающее *иное*? Не в этом ли подлинная суть пророчеств художников Серебряного века, прозревавших сквозь столетия? И не лежит

ли путь к новой духовности через синтез традиций Востока и Запада, как это виделось еще Николаю Рериху? Воистину, открытая перед нами книга — «Книга вопрошаний». Творческий метод В.В. можно уподобить апофатическому пути в богословии, когда внешнее отрицание несет в себе внутреннее, глубинное утверждение, а истинный смысл многих формулировок, притч, поэтических образов, целых поэм, *пост*-адекватный скрыт под вуалью современного герметизма. Они еще ждут своего толкования и понимания, как правило, не формально-логического. Сильными токами космического эроса и таинственной мистики пронизана, например, «Песнь песней XX в.». Для проникновения в ее (как и многих других текстов этой Книги) эзотерические смыслы необходим герменевтический талант, близкий к таланту Григория Нисского, посвятившего в свое время большую книгу экзегезе библейской «Песни песней».

Размышления о путях развития духовного приводят В.В. к поискам его «следов» в русском нонконформистском искусстве. Посвященный последнему срезу текстов «Россия — разлетающаяся Вселенная» органически связан с проблематикой византийской эстетики, православия и неоправославия, иконописи, философско-эстетического наследия духовных учителей П.Флоренского и Ф.Лосева, являющейся одной из сквозных тем книги. Чувствуется, что автора волнует проблема отношения современного русского искусства к своему духовному центру. Под этим углом зрения обсуждается творчество лидеров отечественного андеграунда — как живущих ныне за рубежом, так и оставшихся на родине. Сочетая в себе достоинства эстетика и компетентного искусствоведа, В.В. дает тонкие, пронизательные и не лишённые легкой иронии творческие портреты О.Рабина, М.Шемакина, Э.Неизвестного, И.Кабакова, О.Целкова, В.Янкилевского. Н.Вечтомова, Н.Макарова, И.Захарова-Росса, И.Березовского, М.Шварцмана и других.

Особо следует сказать о *Лексиконе*, завершающем «Апокалипсис». Текст этот важен практически для любого читателя, в нем проясняются и вербализуются многие из тех мыслеобразов, которые постигаются только на иррациональных уровнях при чтении собственно текста «Апокалипсиса». Большинство статей в нем тоже несут отпечаток яркой творческой индиви-

дуальности автора. В академических энциклопедических статьях об основных направлениях, явлениях, именах в искусстве XX в. он высказывает свое личное, нередко расходящееся с общепринятым, суждение, высвечивающее какие-то новые, как правило, значимые аспекты в описываемом феномене.

В.В. представил необычайно многогранный, многоаспектный, богатый идеями проект. Многое в нем полемически заострено, презентовано в парадоксальной, порой провокативно-эпатажной форме. Явно ощущается, что автор — человек «угла», а не «овала»: «Острое на остром встает и остроНяется». Книга в целом написана на чрезвычайно высокой эмоциональной ноте:

*И не надо! Не надо!
Выводить меня из штопора.
Штопор — это жизнь!*

Дискуссионным духом проникнуты многие страницы, посвященные пагубному влиянию на Культуру техногенной цивилизации. Проблема эта ставится как в глобальном плане, так и применительно к художественной сфере. Вместе с тем авторский негативизм не абсолютен. Как справедливо подчеркивает наш собеседник, беда не в НТП, а в несоответствии ему нравственного (и художественно-эстетического, добавим мы) сознания, его катастрофическом отставании от стремительного развития интеллекта в сферах науки и техники. Сами же новейшие технологии обладают уже сегодня удивительными возможностями. Автор ссылается на Бердяева, высказавшего крайне интересные суждения по поводу начала эпохи «распыления» материи с наступлением технической «машинизации». Фактически это «распыление», полагает В.В., — предвестие перехода Культуры на иной уровень материальности — более тонкой — в сферу электронного бытия (на сегодня это компьютерно-сетевой мир www, виртуальные реальности и т.п.). В том числе и там следует, видимо, искать принципиально новые формы выражения духовного и *иные* формы и пути контакта с ним. Чем станет *иное* — хаосогенным дигитальным фантомом или Интернет-теургией — покажет будущее. Автор не исключает и второго варианта. Не случайно пространство его собственного текста по структуре своей во многом подобно киберпространствам Интернета.

Разворачивающийся перед нами огромный гипертекст нелинеен, неоднозначен, принципиально полисемичен. Автор далек от безапелляционности суждений, одномерности выводов и оценок. Как тонко чувствующему, склонному к саморефлексии человеку ему присущи сомнения, в том числе и в собственной абсолютной правоте. Православное сознание, замечает В.В., глубоко антиапокалиптично. Как носителя этого сознания, пессимистические выводы «Художественного Апокалипсиса Культуры» пугают, по его признанию, самого автора: «Прав ли я? Хорошо бы, чтобы глобально заблуждался». Его духовное возрастание, духовный поиск продолжаются, и где-то брезжит надежда на лучшее:

*Птица на березе
Над снежным простором.
Все впереди.*

Новый труд В.В. отличается редкой для современного учебного широтой научных интересов и свободой полета мысли, творческой фантазии, интуитивных прозрений. Она написана легко, смело, со знанием предмета, его истории, и при этом отличается блестящим, оригинальным литературным стилем, искрится остроумием. Проникнутая любовью к искусству, неумейной жадой творчества, книга погружает читателя в духовно-художественный космос XX столетия. Это не просто комментирование, подытоживание, архивирование, депонирование, каталогизация и систематизация эстетического опыта прошлого, как близкого, так и далекого. Перед нами, действительно, «Новый Лаокоон», свидетельствующий о том, сколь мощные результаты дает сочетание строгой научной аналитики, творческой интуиции, глобального видения прошлого, настоящего и будущего культуры. Работа отличается той ясностью суждений о самых сложных вещах, которая свойственна только мыслителям высокого полета. И вряд ли ироничные и самоироничные филиппики против «хилого разума» и «хилых интеллигентов» введут читателя в заблуждение — то, с чем он встретится, — «не хило!». А встреча эта, прежде всего, с самим автором, воплощающим собой классическую фигуру русского интеллигента. Эталонные черты философа — мудреца и эстетика — сочетаются в нем с виртуозным владением новоевропейской научной методологией.

Один из последних парадоксов «Художественного Апокалипсиса Культуры» состоит в том, что сам факт появления столь мощного, духовно, интеллектуально и эмоционально насыщенного текста находится во внутренней оппозиции к одному из главных концептов автора. Своим бытием он просто трубит о том, что пророчества о смерти Культуры преждевременны, хотя и внятно предупреждает, что процесс ее стагнации развивается стремительно и не поддается управлению. Как уникальный и яркий феномен современной духовности, книга В.В. свидетельствует о том, что подлинная Культура все-таки живет и развивается — единая, целостная и неделимая.

Сегодня, когда два огромных тома книги В.В., лежат на столе, возникает много новых вопросов к автору, и я надеюсь в ближайшее время провести с ним беседу за чашкой кофе, которую постараюсь записать и переслать Вам.

С дружескими чувствами Н.М.

Апокалиптизм современного искусства и культуры

Н.Маньковская — В. Бычков (25–26.02.08)

Н.М.: Наконец мы выкроили время спокойно поговорить с В.В. о его новой, уникальной книге. Виктор Васильевич, на стадии подготовки рукописи Вашей книги к печати я внимательно прочитала ее и взялась даже написать Предисловие к ней, которое показалось Вам отражающим ее суть. Однако сейчас, когда на столе лежит прекрасно изданная и оформленная огромная книга в двух томах, она предстает несколько в ином свете, чем рукопись, в каком-то другом качестве. И новое изучение ее снова вызывает поток вопросов, которые я хотела бы задать Вам и, может быть, вместе поразмышлять о тех проблемах, которые Вы во множестве затрагиваете и по-своему решаете в ней. Прежде всего, я, конечно, вижу, что книга написана в пост-модернистской парадигме, которой Вы прекрасно владеете. Это означает, в частности, что она в принципе-то не рассчитана на какие-либо вопросы к автору; сознательно ориентирует читателя на полисемию, т.е. не предполагает однозначных и пря-

мых ответов на многие возникающие вопросы, что она вся при предельной серьезности поднимаемых в ней проблем, пронизана иронией, иногда горьковатой, что в ней много парадоксального, абсурдного (как приема), эпатирующего и провокативного. И много всего иного, что предоставляет в арсенал современного писателя и мыслителя современность. И, тем не менее, мне хотелось бы задать некоторые вопросы с надеждой получить ответы, а не традиционный для постмодернистов поток «мимоговорения», который мы с Вами тоже иногда используем в «Триалог», но в умеренных дозах. Вы все-таки по натуре своей и по методологии не постмодернист, хотя владеете и этой методологией, а мыслитель академического склада, и я призываю Вас именно в этой парадигме поговорить о Вашем «непарадигматическом гиперпроекте».

Поэтому первый вопрос: зачем Вам понадобилось обратиться именно к этой, в общем-то, нетрадиционной для вас форме изложения, да еще и не имеющей практически аналогов в мировой литературе?

В.Б.: Я рад, что у Вас возникло желание поговорить о книге, которая по многим причинам дорога мне, и постараюсь, по мере возможности, предельно четко ответить на Ваши вопросы. Действительно, когда держишь ее в руках (а держать-то не очень легко — весит 3 кг!), она производит даже на автора совсем иное впечатление, чем в электронном варианте на экране компьютера, с которым я много лет имел дело. Правда, началась она, слава Богу, еще в мою докомпьютерную эру, и сохранилась одна прекрасная рукописная, притом в цвете, (часть «Адреса-телефоны культуры»), черно-белые фото некоторых страниц которой приведены и в данном издании. Эта тетрадка и сейчас радует меня своим видом, излучает какое-то внутреннее тепло тех давних лет, пробуждает ностальгию по ушедшей в прошлое Культуре.

Собственно, как это ни банально звучит, содержание определило и ее форму. Данный текст, как Вы знаете, не задумывался как книга. Он вообще никак не задумывался, а просто писался сам по себе и для себя. Поле моих научных интересов хорошо известно, и они действительно до поры до времени вполне адекватно выражались в академической форме научных статей

и монографий. В частности, именно в этом ключе я проанализировал всю историю эстетики православного ареала от ранних отцов Церкви, точнее даже от Филона Александрийского как предтечи, до русской теургической эстетики XX в. Краткий вариант этого исследования был опубликован в двухтомной монографии «2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*», второе издание которой вышло в свет совсем недавно. Однако когда я подошел к эстетике и искусству XX в., здесь все карты и научные координаты перепутались и перемешались...

Вот, уже не то и не так говорю. Что значит «подошел»? Искусством XX в., особенно авангардно-модернистским, я увлекся еще с юности, а Кандинского начал изучать, пожалуй, даже раньше, чем Флоренского и отцов Церкви. И на протяжении всей последующей жизни мой интерес к XX веку никогда не ослабевал, а по некоторым параметрам он был мне ближе и роднее (что вполне понятно), чем византийские отцы Церкви, которых я тоже и до сих пор очень люблю, почитаю и изучаю. Последние, однако, в большей мере обитают в ментальной сфере моего сознания, а XX век — в эстетической. Хотя все, конечно, значительно сложнее. Правильнее было бы сказать, что строго научные интересы мои долгое время находились в области богатой, уникальной, многогранной и практически совсем не изученной восточно-христианской эстетики и художественной культуры, а искусство XX в., как и вообще все искусство западного мира от Древнего Египта через Грецию, средневековую и ренессансную Европу до наших дней являлось и является могучим и богатейшим объектом моего эстетического опыта, не требовавшего до поры никакой вербализации.

До поры. А вот, когда я в своих систематических штудиях приблизился к русской религиозной эстетике XIX–XX вв., к Соловьеву, Флоренскому и другим известным Вам мыслителям, здесь в орбиту моего научного интереса вполне естественно втянулся весь Серебряный век с его символизмом и авангардом. И далее оставался один шаг до того, *а что потом...* Это *потом* я, конечно, давно и неплохо знал, особенно, начиная с 1988 г., когда стало возможным регулярно посещать западные музеи, библиотеки, выставки современного искусства. Здесь-то и началось что-то совсем иное... Знать-то я знал, а вот вербализа-

ция этого крайне интересного, но очень специфического эстетического опыта началась какая-то иная. Менялась не моя «оптика» в подходе к новейшим явлениям искусства, начавшимся с авангарда первых десятилетий прошлого века, как у многих современных искусствоведов и критиков искусства, а форма вербализации опыта. На смену рациональным дискурсам все чаще стали приходиться полупоэтические, иногда даже поэтические, верлибрные тексты, эссе, поток сознания и т.п., которым я позже дал, возможно, не очень удачное название *пост-адекватный*. В какой-то мере они тяготели к античному жанру экфрасиса произведений искусства, но имели отнюдь не нарративную форму, а часто какой-то вербализованный энергетический выброс.

При этом вначале я даже и не помышлял их публиковать. Они складывались как своего рода необходимое завершение процесса эстетического восприятия некоторых произведений современного искусства или своеобразного эйдетического облика творчества того или иного мастера, как завершение внутренней, сугубо личной и к себе обращенной герменевтики искусства, рецептивной (как я назвал ее недавно) герменевтики. После ознакомления некоторых моих друзей, и Вас в их числе, с отдельными *пост-адекватностями* мы пришли к убеждению, что они интересны не только мне, имеют некую объективную значимость, и я отважился опубликовать их в нашем совместном проекте «КорневиЩе». Уже тогда (в последние годы прошлого века) вызрел и проект более грандиозного сооружения — «Апокалипсиса», форма которого сложилась как-то сама собой из достаточно нетрадиционного, в разное время и по разному поводу возникавшего материала. Главный смысл ее — выразить на полухудожественном, т.е. недискурсивном (в традиционном понимании термина *дискурс*) уровне нечто грандиозное и грозное, если не катастрофическое, что открылось мне при более тесном, созерцательном контакте с современным искусством — о чем кричат (а они именно кричат) всеми своими разнообразными, но нетрадиционными языками авангардно-модернистско-постмодернистские арт-практики и близкие им интеллектуальные движения XX в. Надеюсь, что мне удалось адекватно передать это в своем тексте.

Н.М.: Спасибо. Мне во многом понятно название книги, даже многие ее подзаголовки, прописанные в «Развернутом титуле» на стр. 629–630 первой книги, но вот вопрос: Вы действительно считаете эту книгу «Последней Книгой Культуры» и вообще «Последней Книгой», как Вы неоднократно декларируете (см. с. 805 второй книги и др.)? Если это не рекламный трюк (ибо особенно активно Вы настаиваете на этом в Пресс-релизе, завершающем книгу) и не шутка, то как это понимать?

В.Б.: Если это и шутка, то с очень серьезным подтекстом (сказка — ложь, да в ней — намек...), который я попытаюсь объяснить. А вообще-то я не очень уверен, что из нашей беседы может получиться что-то путное. Предмет ее слишком запутанный, опутан такой паутиной трудноуловимых смыслов, что вербализовать многое вряд ли удастся. Если бы это можно было сделать, книга имела бы, вероятно, вид нормального академического трактата, подобного великому множеству уже изданных работ по современному искусству и культуре, а не такого гиперзакрученного, полижанрового монстра. Однако, в отличие от авторов этого множества традиционных искусствоведческих трудов, которые считают, что процесс развития искусства идет так же спокойно, гладко и почти равномерно или с небольшими скачками туда-сюда и в XX в., как в предшествующие столетия его существования, я увидел в нем и попытался показать в своей книге, что продвинутые арт-практики, особенно второй половины прошлого столетия, вольно или невольно отказавшиеся от *всех традиционных ценностей Культуры*, существовавшей многие тысячелетия и опиравшейся на эти ценности, жившей ими, в контексте всего XX в. — нечто *принципиально иное*, чем все до сих пор известное в истории культуры.

Я не стану, естественно, перечислять здесь все, от чего оказалось искусство XX в. — эти мои размышления Вы хорошо знаете, и они опубликованы во многих моих текстах в самой что ни на есть академической форме, их анализу и выявлению посвящен, наконец, практически весь «Апокалипсис». Однако сегодня мало еще кто до конца понимает, *что означает* этот процесс резкой смены всех художественных парадигм, средств и способов организация арт-объекта, *что* привело к его возникновению. А означает он, скорее — кричит, шокирует, вопит о

каком-то кардинальном космоантропном процессе (сломе, сдвиге, скачке, катастрофе), уже вершащемся в Универсуме. Этот лавинообразный процесс и уловило искусство XX в. как наиболее чуткий барометр или сейсмограф подобных феноменов и активно среагировало на него резким изменением всего своего существа. Ну, относительно космоантропного уровня займем мудрости у древних и будем считать, что то, что выше нас, нас не касается (хотя, конечно, касается именно нас, чело-веков, в первую очередь, ибо резко меняется сама природа человека и среда его обитания, по меньшей мере...). А вот на уровне нашей обычной культуры продвинутые арт-практики современного искусства самим фактом своего явления вещают в общем-то о простой вещи, что та самая многотысячелетняя Культура, питавшаяся Духом или, по крайней мере, верившая в бытие Великого Другого и всегда ориентировавшаяся на него, *завершилась*. А она, между тем, в последние тысячелетия была и культурой Книги. И вот, вместе с ней пришел конец и Книге, что, собственно, наряду со многим другим, и констатирует мой «Апокалипсис». Поэтому чисто типологически (не хронологически, ибо какое-то время, если человечество еще сохранится, будут печататься, конечно, и обычные книги) — это Последняя книга Культуры и вообще *Последняя Книга* как некий профетический *символ* уходящей Книги, книжной Культуры, да, возможно, и самого человека в его современной модификации, самого человечества.

Н.М.: Однако не кажется ли Вам парадоксальным, что Последняя Книга Культуры написана, сделана, оформлена уже совсем не в традициях этой Культуры?

В.Б.: Да, это парадокс, говорящий сам за себя. Последняя книга уже выполнена в иной, нетрадиционной парадигме и самой формой, структурой, организацией (при том, что я не стремился к этому сознательно — так написано, создано, явилось с моей помощью) показывает, по-моему, немало. Не все, конечно, можно объяснить, но сама «строматность» текста, его гипертекстуальность, полижанровость, свободное обращение с лексикой (много неологизмов), грамматикой, синтаксисом; смысловые перекрестные ссылки, спиралеобразные и циркулярные ходы, многочисленные «окна», полупоэтические, по-

луабсурдные, сюрреалистические и т.п. поэтические формы и образы наряду с классическим стихом, потоком сознания, дневниковыми записями, эссе, диалогами-конспектами, аналитическими и лексиконными текстами, антиномизмом многих утверждений в комплексе создает, на мой взгляд, во-первых, предельно напряженную энергетику текста, его почти невыносимую для читателя драматургию, свидетельствующую о конце Культуры и всех ее форм, дошедших здесь до своего логического предела. А во-вторых, самим фактом явления подобного текста (и письма, кстати), возможно, показывает нам, *что же идет на смену Культуре.*

Н.М.: И что же?

В.Б.: Полагаю, что виртуальная реальность дигитальных сетей, о которой мы с Вами кое-что знаем и немного даже писали об этом. И вот Последняя книга Культуры, кажется, сама тянется к принципиально новой форме, перенапряженной, предельно концентрированной виртуальности. Возможно, по форме это своеобразный проект одного из направлений сетевого искусства будущего (да в Сети кое-что подобное уже и можно обнаружить), но содержательно главный голос этой полифонии — голос Культуры. Это очевидно.

Н.М.: А виртуальная реальность уже не Культура? Ответ известен из «Апокалипсиса». Тогда что же?

В.Б.: Вероятно, просто-напросто фантом техногенной цивилизации новейшей электронной эры, которая требует от человека кардинального изменения всего его существа, чтобы быть когерентным, аутентичным ей. Такого кардинального, что возникнет уже совсем иной антропный вид, некий антропоид, которому Культура будет просто не нужна, т.е. будет уже не тот исторический человек, которого знает современная наука и которого пока представляем еще мы с Вами и наши редкие читатели как «последние из могикан». Уже сегодня немало голосов (не только азъ грешный) все настойчивее твердят о постчеловеке, о новом антропном типе и т.п. На наших глазах идет кардинальное изменение человека (по всем параметрам — физическому, психическому, ментальному), об этом и кричит (в панике и смятении, я думаю) современное искусство. Об этом и мой «Апокалипсис».

А книга... Уже сегодня невооруженным глазом видно, что новые поколения, особенно дети, утрачивают к ней какой-либо интерес. Обычных книг не читают. Им явился новый бог — компьютер и открылся новый мир — сетевая реальность. Поэтому моя книга и провозглашает конец Книги и всей выраженной в ней и ею Культуры, констатирует его. Она действительно — Последняя Книга. И то, что она издана еще сегодня, да так прекрасно, я рассматриваю как чудо. Обыкновенное чудо, имеющее великий символический смысл.

Н.М.: Да Вы, человек Культуры, кажется, радуетесь тому, что написали и издали последнюю книгу? Что, больше ни писать, ни читать не будете? А чем же займетесь, если не секрет, дальше?

В.Б.: Шутить изволите? Я отнюдь не рад тому, что открылось мне самому и зафиксировалось в моей книге. Однако это открылось! Такова сегодняшняя реальность, и мыслителю, конечно, приятно, что эта реальность явилась и ему тоже (понятно, что уже не единственному сегодня). Хотя «открытие» не из ряда приятных. Понятно, что Культура — моя стихия, и я хотел бы надеяться, что еще что-то смогу сделать в ее пространстве и не перестая читать нормальные книги, естественно. Чтение для нас с Вами — необходимая пища духовная. Уверен, что какое-то время будут появляться и вполне достойные Культуры работы, которые мы прочтем с пользой и удовольствием. Более того, я сам с некоторым удивлением и даже опаской листаю теперь свой «Апокалипсис». Он вообще-то не кажется мне сейчас лично моим творением, хотя там все слова мои и даже большая часть моей личной жизни, какие-то ее интимные стороны выражены на ее страницах, но в целом получилось что-то очень сверхличное и даже пугающее автора. В нем кипят и сталкиваются могучие энергетические потоки, вершится какая-то духовная драма, к которой я сам вроде бы и не имею никакого отношения... Однако не будем об этом. Признаюсь: далеко не все в этом «Апокалипсисе» доходит и до моего понимания.

Н.М.: Значит, не так уж несправедливо звучат первые оценки Вашей книги как «Библии конца времен», «Библии постмодернизма», «новой эзотерической книги», «пост-Заратустры» и т.п.?

В.Б.: Вы опять шутите? Думаю, однако, что если такие ее именования и всплывают у кого-то, то скорее в ироническом контексте современного постпостмодернистского (использую Ваш термин) сознания. Собственно, в буквальном-то переводе с греческого *библиа*, как Вы знаете, просто *книги*, и Первая Книга Культуры так и была названа в процессе исторического осознания ее духовного смысла — просто Библиа. Об упомянутых смыслах не мне сейчас судить, но понятно, если я осмелился, вполне сознавая свою ответственность, назвать ее «Апокалипсисом», и Последней книгой (*biblos eschate*, а «эсхатэ» сегодня тоже имеет многие и не только тривиальные смыслы...), то это (отпираться здесь бессмысленно) — высокая претензия (известная черта русского, в какой-то мере еще младенческого в исторической ретроспективе, художественно-интеллектуалистского сознания — мы все здесь амбициозны). Хочу надеяться, что ее *содержание* если и не оправдывает эту претензию, то хотя бы самой претенциозностью привлечет к себе внимание.

Более того, я не исключаю, что какой-нибудь талмудист будущего, когда смысл «Апокалипсиса» станет яснее, а мастерство талмудистов изощреннее (хотя куда уж более?), мог бы рассуждать примерно так. Первая Книга Культуры была явлена человечеству, когда оно осознало свою космоантропную связь с Богом, Великим Другим, получило от него Закон (Пятикнижие Моисея, Тору) и заключило с Ним Союз-Завет, Ветхий Завет, как бы присягая на верность этому Закону. Логическим развитием и продолжением-снятием его стал Новый Завет, Союз с Богом на основе «Нового Закона» — Благодати, принесенной человечеству Иисусом Христом и принятой в качестве руководства к действию христианами. Последняя Книга Культуры была написана обычным человеком, когда человечество в лице своей интеллектуальной верхушки отказалось от веры в Бога, Великого Другого, полностью утратило с Ним связь и решило строить свою жизнь по своим, чисто человеческим законам, принципам, установлениям.

Первая Книга была Священной Книгой, сакральной, духовно и энергетически креативной. Последняя — ничем этим не владеет. Это человеческая, слишком человеческая книга, в которой вообще «русский дух, в ней русью пахнет».

Первая Книга помимо самого Закона содержит огромную многовековую историю его драматического принятия-нарушения-отступничества, его дополнения и развития, историю контактов и взаимоотношений человечества с Богом. В Последней Книге тоже есть история — история одного жалкого столетия человечества, столетия кардинального и трагического отказа его от Бога, Великого Другого, выраженная в драматическом распаде, разрушении всех форм художественного выражения, т.е. последней и могучей формы коммуникации с Великим Другим и Универсумом. В Первой Книге драматизм чаще всего внешний (личностных или исторических конфликтов), в Последней — внутренний (распад духовной формы — хранителя и выразителя Ценностей). Внешне там все вроде бы благопристойно и даже как-то весело и легкомысленно — какие-то стишки, песенки, игра смыслами и ценностями Культуры, эссе, порхание по памятникам искусства, духовный гедонизм и наслаждение жизнью. Внутренне же за всем этим проступает, ярко выражено основательное смятение человечества перед непонятной неумолимой Катастрофой, уход человека от Великого Другого в Пустоту, Ничто и его лихорадочные попытки зацепиться за какой-нибудь обломок Культуры, чтобы хоть какое-то время оставаться на плаву. Страх, панический страх перед Бытием — один из смыслов Последней Книги.

Первая и Последняя книги — небо и земля во всем, и по существу, и по форме — различные феномены, антиподы. Да это и понятно: вся Культура пролегла и протекла между ними. Первая еще в какой-то мере *до*-Культурна (понятно, что и до нее были книги, и до нее знали Великое Другое, и до нее начала формироваться Культура, но *типологически*, символически она — Начало, Первая), Последняя уже — *пост*-Культурна (хотя и после нее еще были книги и нечто, подобное Culture, но *типологически*, символически она — Последняя, Конец). Вся Культура между ними. Они — границы, пределы. Объединяет их, пожалуй, одно. В центре и той и другой находятся наиболее высокие в художественном отношении части — «Песни Песней», выражающие мощное креативное начало Универсума — эрос. Это предельно разные по форме, по культурно-ментальному складу, да и по эстетическому качеству Песни, но напол-

ненные одной, поэтически выраженной энергетикой — *энергетикой Жизни*. О чем это свидетельствует, трудно сказать, но здесь есть какой-то глубинный, эзотерический смысл.

Однако мы с Вами, Н.Б., далеки от талмудистской мудрости, оставим ее на откуп потомкам. А вот то, что в Последней Книге отражено и выражено состояние культуры, движущейся в направлениях, провиденных столетие назад Мережковским и Бердяевым в их концепциях «грядущего хама» и «нового средневековья», т.е. концепциях усмотренной ими глобальной варваризации культуры (буфетной американизации по Розанову или засилья «харчевиков» по Малевичу), — это действительно факт современной жизни, свидетельствующий о чем-то весьма значительном — об этом кричит искусство *пост*-культуры и об этом мой «Апокалипсис».

Научно-технический прогресс, демократизация и высокий уровень капитализации (точнее — неумного, гипертрофированного потребительства, индустрия соблазна и т.п.) той части населения, которая и вершит судьбы культуры и цивилизации в современном глобализирующемся мире, ведут, как минимум, к выхолащиванию культуры, к ее обесмысливанию (какой-то уже варварский термин), омассовлению, шоуизации (еще хуже), т.е. к *варваризации* — высоко технизированной и цифровой, правда, варваризации, что ставит под угрозу не только культуру, но и самую жизнь человеческую. Это ощущали уже Бердяев и некоторые другие мыслители прошлого столетия при не столь еще высоком уровне техногенеза. Об этом и «Апокалипсис» в своих сущностных основаниях.

Однако в нем много и чисто эмпирического материала современного искусства и все еще духовной культуры. Его внешние уровни — это же просто глубоко прочувствованная история искусства и интеллектуальных движений всего XX в. в контексте мировой культуры.

Н.М.: Да, история, но данная при этом в очень своеобразной художественной форме. Отсюда ведь и в заглавие вошел термин «художественный»? Не так ли? Вот об этом я и хотела бы поговорить теперь. Я не случайно, не для рекламы и красного словца сопоставила Вашу книгу по масштабам с «Улиссом» Джойса. Книга действительно не имеет аналогов в мировой литерату-

ре. Вы и сами претендуете на своеобразную постмодернистскую художественность, назвав ее «романом» и прописав в Коде-Заключении некую драматургическую романную линию. И мне она представляется именно философским романом, написанным в добротной и самой современной стилистике. В форме некоего бесконечно запутанного интеллектуального лабиринта и гипертекста, попасть в который можно с каждой произвольно раскрытой страницы, а вот выбраться из него трудно. Бедная читательская головешка! Не могли бы Вы дать какие-то ариадновы нити для навигации по нему и, главное, показать, есть ли все-таки выход, т.е. свет в конце этого хитро закрученного туннеля?

В.Б.: Увы, увы! Я пытаюсь переключить Вас на нормальную историю искусства XX в., которая изложена в книге, а Вы опять стремитесь вернуть меня в какой-то эзотерический лабиринт.

Н.М.: Да не я. Вы сами его соорудили и заманили в него читателя, а теперь отрешиваетесь... И все-таки... Что и как?

В.Б.: Вот, Вы как читатель, притом весьма мудрый и искушенный в подобном чтении, и рассказали бы мне, что там и как. А что же могу я? Может быть, там и нет никакого романа? Я ведь не писал роман и не замышлял его. Как я уже сказал, я вообще ничего не замышлял. Если кто-то желает войти в книгу от замысла писателя или найти его там, то я его сразу же разочарую: замысла никакого не было. Все сложилось как-то само собой. А вот, когда как читатель я вчитался в нее, то и ощутил какую-то глубинную драматургию и целостность, о которых не помышлял изначально (не зря же сначала назвал ее просто и ясно — строматы — коллаж — лоскутное одеяло; таковой она и является), стали выявляться и возникать в сознании смыслы, которых не было там, пока книга (точнее фрагменты ее) писалась и составлялась. Восприятие ее оказалось существенно отличным от процедуры ее сборки и всех психо-ментальных процессов, ее сопровождавших. Целое наполнилось смыслами, которых не только нет в частях, но и которые не дает и их простая арифметическая сумма. Возникло новое качество, которое еще нуждается в осмыслении.

Тогда и возникло *краткое содержание*, прописанное в Пресс-релизе. И это не рекламный трюк. В книге действительно на каком-то трудно уловимом для реципиента (и меня само-

го) уровне развивается драма сознания, мечущегося между Культурой и *пост*-культурой в поисках альтернативы (или выхода из лабиринта, как Вы это обозначили), за которой (драмой) ощущается более глубинная борьба то ли «подпольного человека» Достоевского с внешне вполне уравновешенным и предельно рационализированным Я, то ли подсознательного и сверхсознательного в человеке, то ли каких-то внешних космических энергий, хтонических и уранических, управляющих всем и вся. Очевидно одно: книга эта — поле битвы каких-то трудно постигаемых сил и энергий и, одновременно, — результат этой битвы.

(Не хило закрутил! Самому понравилось.)

А материал для битвы-драматургии — все пространство искусства и, отчасти, близкой к нему интеллектуалистики XX в. Кроме того, Культура и *пост*-культура (ПОСТ-) выступают наряду с духовно ориентированным сознанием активными действующими лицами драмы. Да и само сознание действует часто во многих ипостасях (равно лирических героях), нередко занимающих противоположные позиции в оценке тех или иных явлений бытия и культуры. Книга принципиально полисемантическая и антиномична.

Н.М.: Да, весьма нетрадиционные «герои» для романного жанра, однако сегодня все возможно. А драматический накал в книге ощущается — это факт. Читается она с большим интересом, правда, одного из главных ее мотивов я, как написала и в конце Предисловия, принять не могу, хотя в книге он проведен виртуозно. Сам факт появления столь могучей книги опровергает его, свидетельствует о том, что Культура жива и получает новое дыхание в совершенно новых формах выражения, адекватных современности и понятных ей. Взять хотя бы «Песнь Песней XX в.», стоящую в центре книги и являющуюся, несомненно, ее духовно-эмоциональным центром и энергетическим стержнем. От этой лирико-мистической поэмы веет библейским символизмом и даже герметизмом, тонко переплетенным с глубоким лирико-романтическим чувством и постмодернистским иронизмом современной эросоматики. Она по-современному игриво откровенна, страстна, эмоциональна и в духе старой доброй древности герметична. Конечно,

это продукт Культуры, но в яркой современной упаковке. И что же в этом *пост*-культурного? Где тот *эсхатон*, о котором поет главный голос «Апокалипсиса»?

Развивая эту тему, я хотела бы спросить Вас вот о чем. У книги — «говорящая обложка». В правом верхнем углу впечатляющая визуализация Вашего юношеского псевдонима — «Борода», внизу игровая аббревиатура названия: «а-пока-худо». Что стоит за этим «пока»?

В.Б.: А про «худо» Вам и так все понятно? Аббревиатура — находка мудрого дизайнера книги Ильи Бернштейна. Он хорошо уловил главный смысл книги и гениально выразил в этом «аПОКАхудо». Ведь в книге нет однозначной оценки *пост*-культурных явлений. Понятно, что главный лирический герой ее почти драматически переживает конец Культуры, в лоне которой он воспитался, жил, творил, пытался внести свой вклад в ее изучение и развитие и вдруг «нечаянно прозрел ее конец». Согласитесь — неприятный момент для носителя Культуры. И в книге всесторонне разворачивается это «откровение», которое, собственно, сегодня для многих не является уже откровением. Все отчетливее слышны тревожные голоса интеллектуалов (и не только) во всем мире, прозревших это и даже более — ближайшую гибель человечества. Не далее как вчера принц Чарльз, выступая перед английским парламентом, говорил о катастрофическом приближении «Судного дня» и взывал к человечеству о принятии радикальных мер по улучшению экологической ситуации в мире. Хор подобных голосов все усиливается. Только вряд ли им под силу повлиять на мало приятную для человека Культуры логику развития космоантропного процесса.

И экология — только одна из бед, нависших над человечеством. Именно о критическом сгущении всех грядущих напастей и кричат, по-моему, уже почти целое столетие искусство и *пост*-культура. Это нужно уметь только услышать. *Пока* мало кто слышит. Между тем в моей книге есть и множество менее сильных голосов, высказывающих надежду, ибо она звучит и в самом продвинутом искусстве, хотя и в меньшей мере, чем гул глобальной катастрофы. Как писал наш постмодернист Дмитрий Александрович в мудром стихике: «Отчего же это люди // Чуть чего — за топоры? — // А потому что они — бляди, // Но до

времени-поры». Люди кардинально заблуждаются (блудят — по-древнерусски), но до поры, считал Пригов. Есть все-таки слабая надежда, что они успеют еще опомниться. Вот и в моем ПОКА, которое выудил из книги и ее названия искусный дизайнер, есть эта надежда.

Понятно, что это упование не на возврат ушедшей в прошлое Культуры. Возвратов в культуре не бывает. Надежда на творческое созидание чего-то принципиально нового, иного, но выполняющего на новом витке антропогенеза (если он вообще не завершится вскоре) функции Культуры. Без него человек вряд ли сможет сохраниться в своем облике (во всех смыслах) человека. А пока — до времени-поры...

Н.М.: Я все-таки не так пессимистично смотрю на мир и культуру, как Вы с Приговым. Между тем, в Вашей книге активно прослеживается софийный момент. При всем ее «апокалиптизме», она, на мой взгляд пронизана и софийной, т.е. жизне- и культуру-утверждающей, энергетикой. Она софийна в Вашем понимании этого термина, т.е. являет собой сплав мудрости, красоты и искусства. Весь раздел (или Срез, вспоминаю наш «корневищный» опыт и терминологию) «"Авангардные" лики Культуры» пронизан могучей духовной энергией, почти ликованием по поводу действительно выдающихся имен и явлений в искусстве первой половины XX в. О Кандинском, Шагале, Пикассо, Клее, Миро, Дали, Малевиче у Вас получились сильные и действительно «адекватные» философские поэмы, достойные войти в любую антологию современной мировой поэзии. Это и понятно, Вы любите этих художников и мощный творческий эрос Вашей «Песни Песней» оплодотворяет эти *пост*-адекватные поэмы. Однако не менее сильные в эмоционально-поэтическом плане (хотя и более краткие по объему) адекватации встречаются и в разделе «Иероглифы *пост*-культуры». О многих *пост*-культурных явлениях Вы пишете отнюдь не в негативной тональности, а со своеобразным пафосом и увлеченностью ими. Да и само слово «иероглифы» в названии раздела говорит о многом. Не так ли? И в чем заключается все-таки *арт-инаковость пост*-культуры?

В.Б.: Спасибо за высокую оценку моих текстов и самого духа книги. Что Вам сказать? Впрямую и легко, и трудно ответить на эти вопросы. Инаковость *пост*-культурных арт-объектов и -

проектов я неоднократно перечислял и пытался осмыслить и в моей «Эстетике», и в академических статьях, да и «Апокалипсис» весь посвящен этому. Назову кратко и здесь несколько позже. С точки зрения классической эстетики это все вроде бы негативные факторы, выводящие всю «продвинутую» продукцию за рамки искусства и эстетического опыта. Многие традиционалисты-искусствоведы и эстетики так и считают и не касаются вообще этих явлений, как не имеющих отношения к предмету их исследования. И азъ, грешный, вроде бы склонен с ними почти согласиться. Однако что-то влечет меня к *пост*-культуре и, пожалуй, не только как аналитика и скептика. И тянет на *пост*-адекватации, в которых, вероятно, есть нечто большее, чем примитивное неприятие этой арт-продукции. Ну, понятно, есть. Прежде всего, тот апокалиптический крик и вопль, который и породил «Апокалипсис». И не только он — крики и вопли быстро надоедают нормальному человеку. Радости-то от них никакой, а человек пришел в этот мир для радости и счастья.

Вот здесь и явилось когда-то в моем сознании словечко «иероглифы», понятно, не в древнегреческом смысле «священных писмен», но в современном — неких идеограмм или трудно постигаемого разумом (трудно читаемого) письма; в качестве некоего символа. Оно в какой-то мере относится одновременно и к моим *пост*-адекватациям, и к самим артефактам *пост*-культуры, и к ней в целом. Иероглиф для меня с детства (отец в моем раннем детстве приносил мне с работы почтовые марки, в том числе китайские и японские, с иероглифами, которые поражали мое детское воображение) был чем-то таинственным, всем своим видом заявлявшим о вещах, совершенно недоступных моему сознанию, но имеющих какое-то важное значение. Люди, общавшиеся с помощью иероглифов, представлялись мне существами не от мира сего. Я не мог себе представить, как можно запомнить сотни и тысячи иероглифов, да еще наделять сам характер их написания (рисования) дополнительным значением. Некое благоговение перед иероглифом и иероглифическим письмом сохранилось во мне и до сих пор.

Понятно, что ни свои (иногда полуабсурдные и сюрреалистские) тексты, ни новейшие арт-проекты я не приравниваю полностью к иероглифам и использовал слово как амбивалентный

символ, наделенный и глубоким смыслом, и легкой иронией. Тем не менее, какой-то, возможно, весьма примитивный, невербализуемый и не подлежащей рациональной расшифровке герметизм в них, несомненно, есть. И в арт-объектах это явно не эстетический герметизм. Нечто иное, активно привлекающее ищущее сознание. Ясно, что в море современной арт-продукции есть масса просто халтуры (ибо со снятием эстетического не осталось никаких критериев ее оценки). Речь не о ней, конечно, но о том немногом, что, собственно, и нашло свое отражение в «Апокалипсисе». Очевидно одно — это не халтура и не пустяк, от которого можно просто отмахнуться, а вот, *как* к этому подходить и о *чем оно* нам вещает, — большой вопрос, попытка ответа на который предпринимается в какой-то мере и на страницах «Апокалипсиса», но отнюдь не всегда на вербальном уровне.

Словами же легче описать, чего нет в современной арт-продукции и тем обрисовать ее *инаковость*. Вот Вам краткий ответ. За любым произведением искусства Культуры с древнейших времен до начала XX в. стояла конкретная *реальность*, часто метафизическая, а в последние столетия новой эры — в большей мере визуально воспринимаемая. Искусство Культуры сознательно *ориентировалось на человека*: его образ, чаяния, мечты, идеалы, объекты его веры, реальные перипетии, радости, горести, страдания, драмы и трагедии человеческой жизни всегда находились в центре высокого искусства. Ничего подобного практически нет в арт-практиках современного актуального искусства, хотя оно нередко использует фигуру, лицо человека, его действия (в фото-, видео-инсталляциях, иных объектах и перформансах), но сознательно выводит его самого из гуманно-нравственного контекста, приравнивает к остальным вещам предметного мира. В этом искусстве нет (или минимально) духовности, эстетического качества (равно художественности), ориентации на какие-либо традиционные ценности, нет изображения, выражения, символизации, даже обозначения чего бы то ни было, нет человека со всем сложнейшим духовно-эмоциональным миром, т.е. *нет практически ничего, что* было присуще искусству с древнейших времен до середины XX в.

Н.М.: А что же в нем есть-то, и есть ли?

В.Б.: Что-то в *пост*-культуре есть, несомненно. Но что конкретно? — пока не вербализуется. Поэтому — иероглифы, поэтому — *пост*-адекватности, поэтому, наконец, сам «Апокалипсис». При взгляде на объекты *пост*-искусства из Культуры духовно ориентированное сознание за большинством из них и в них ощущает, чаще всего, холодную, жутковатую пустоту. Дурное, акреативное ничто. Это — симулякры, нередко яркие, блестящие на солнце пустые кожухи, только имитирующие какую-то полноту.

Н.М.: В таком случае это что — гиперреальность, по Бодрийару?

В.Б.: Не думаю. Согласно Бодрийару, если я не ошибаюсь, гиперреальность образуется в нашем постиндустриальном мире путем технического репродуцирования имеющих бытие вещей, предметов, произведений искусства. Это — бесконечное море технических копий, муляжей и репродукций, в котором живет современный человек. Однако за ними всегда стоит реальность самих вещей или произведений искусства, и реципиент не забывает об этой реальности, пока все-таки тяготеет к ней. Современный же артефакт не отправляет реципиента ни к какой иной реальности кроме себя самого и не предполагает ее наличия за ним. Кипа войлока, придавленная толстым медным листом, — один из объектов Йозефа Бойса в Дармштадском музее, — это просто кипа войлока, придавленная медным листом и помещенная в контекст художественной экспозиции музея. Поэтому перед нами уже не войлок на складе стройматериалов, а арт-объект, который ни на что не претендует, кроме того, чтобы на него смотрели как на арт-объект именитого маэстро *пост*-культуры. И все. Конечно, досужие искусствоведы тут же вспомнят легенду о том, что молодого Бойса, летчика гитлеровских ВВС с подбитого самолета, татары согревали в крымской степи войлоком и растирали животным жиром — спасли ему жизнь. И вот, мол, в память об этом войлок является у Бойса сакральным символом витальности, жизнеспасительного тепла и т.п. Именно так они и пишут с подачи самого Бойса. Ну и что? Какое отношение все сие имеет к искусству? К художественному образу и символу? К эстетическим ценностям? Все и так знают, что войлок используется для утепления жилища, а

вода и хлеб для поддержания жизни человека. Так что же, это все тоже нести в художественный музей? И несут ведь современные арт-исты! Ну, что скажем? Не деградация ли и примитивизация духовно-эстетического сознания современного человека выражена в этом? Реально же — неосознаваемый страх перед техногенной катастрофой, грозящей человечеству, ощущаемой этими художниками и выражающейся в бегстве в древний фетишизм, магизм, шаманизм и т.п. Об этом и вещает «Апокалипсис».

Н.М.: А вот Ницше, с которого начинаются «Иероглифы» — он тоже для Вас иероглиф? В книге ощущается Ваше амбивалентное отношение к нему. С одной стороны, он — предтеча ПОСТ-, с другой — фигура, позитивно повлиявшая на Ваше становление как эстетика и мыслителя. Не могли бы Вы прояснить этот вопрос?

В.Б.: Да, Ницше — могучий, таинственный, даже мистический иероглиф. Почти в древнегреческом смысле. Великая фигура. В юности, т.е. на третьем курсе института (технического вуза, как Вы знаете), когда я с большим трудом получил разрешение пользоваться в Ленинке запрещенной в те времена философской литературой, я в первый же день выписал Ницше и с упоением начал читать «Заратустру» и «Рождение трагедии из духа музыки», а затем и все остальные работы. Не могу сказать, что я был увлечен его идеями и согласен со всеми из них. Многие вызывало полное неприятие и протест, но сама полупоэтическая форма его философствования, ЗА которой ощущалось еще нечто, невербализуемое и влекущее в какие-то глубины или на какие-то умонепостигаемые вершины, захватывала дух и сразу убеждала, что перед тобой гений, может быть, и злой. Но — гений! Уже тогда я понял, что философствовать можно не только *молотом*, чем отличалась так называемая марксистско-ленинская философия, «единственно верная», но и полухудожественными многосмысленными текстами. В этом плане Ницше, конечно, повлиял на меня, да и на всю русскую философию и культуру Серебряного века, которую я тогда неплохо знал и любил. Русский символизм, конечно, многим обязан Ницше, не говоря уже лично об Андрее Белом, для которого он был кумиром и мистагогом.

Думаю, что и сегодня мы далеко не полностью постигаем его. В этом плане я не могу не упомянуть здесь добрым словом издателей моего «Апокалипсиса» спонсора Владимира Миронова и главного редактора Игоря Эбаноидзе, которые много делают для издания новых переводов Ницше и его изучения. Ницше немало дает для понимания современной культуры и ее будущего.

Именно поэтому я начинаю «Иероглифы» беседой и полемикой с ним. Он одним из первых ощутил апокалиптизм наступающей эпохи, по-своему мощно выразил свои предчувствия в полупоэтической форме философствования и набросал свой проект выхода человечества из кризиса. В целом же философия Ницше — первый, предельно эпатажный для того времени крик о чем-то катастрофическом. «Современная Европа, — писал он в одном из писем 1887 г., — не имеет ни малейшего представления о том, вокруг каких ужасных решений делает круги моя мысль и все мое существо, к какому *колесу* проблем я привязан, и что со мной приближается *катастрофа*, имя которой я знаю, но не произнесу» (перевод И.Эбаноидзе). Это письмо из недавно опубликованного сборника писем, с которым я ознакомился только пару месяцев назад. Однако этим настроением пронизаны многие классические и давно известные тексты Ницше.

Культура XX в. (а точнее, и все человечество) двигалась по пути, провиденном им. Сегодня это очевидно. В этом смысле Ницше — мой ранний единомышленник. Или я — его. Для ментального пространства это не так важно.

Н.М.: Читателя интригует своеобразный алфавитный герметизм Содержания. Я имею в виду греческий алфавит как содержательный фактор «Адресов-телефонов культуры» и кириллический — Лексикона. Ну, второй понятен, хотя в комплексе с первым создает своеобразную игру в герметизм. А вот первый завораживает глаз — тем более что не имеет ведь прямого отношения к разворачивающемуся в этом разделе тексту. Действительно ли в нем есть какой-то скрытый смысл, помимо чисто формального, о котором Вы пишете в самом тексте?

В.Б.: На этот вопрос мне трудно ответить однозначно. Греческий алфавит, да и сама древнегреческая культура, конечно, помимо всего известного и явного таят в себе немало сокровищ.

венного, орфического, гностического, герметического, мистериального, таинственного. Греческий Новый Завет, Септуагинта, Филон Александрийский, Плотин и т.д. Много привлекающего человека Культуры. Сам последний этап нашей Культуры происходит оттуда и связан со всем греческим. Здесь есть что-то сокровенное. Это чувствовали и Ницше, и Вяч. Иванов, и Флоренский, и Лосев. И меня, Вы знаете, всю жизнь притягивают к себе и Древняя Греция, и Византия. Они уязвили мою душу с юности и навсегда.

Н.М.: Это хорошо видно из текста «Апокалипсиса», особенно данного раздела. Он носит ведь во многом характер интимного дневника, из которого вполне понятно, что главные «адреса» культуры для Вас — это Бог, Дух, Любовь, духовность, Красота, Искусство, Символ, по которым Вам нередко удается «дозвониться». Здесь, как и во всей книге, сильно личное авторское начало. А Вас не беспокоит, что Вы слишком открываете общественности свою душу, какие-то сокровенные мысли, переживания, непосредственные эмоциональные реакции, нелицеприятные оценки и т.п. — то, что большинство людей, и особенно в нашей среде, стремятся скрыть от постороннего взгляда за маской или имиджем? Не опасаетесь увеличить тем самым число своих недругов?

В.Б.: Во-первых, не забывайте, что это все-таки полухудожественное произведение, и далеко не все высказывания его героев — высказывания самого автора. Во-вторых, форма многих фрагментов подобного текста, открывая со-крывает, хотя, конечно, большая часть идей и событий там выражают какие-то аспекты моей души — это верно. Акцент на интимности здесь преднамеренный — таким способом хотелось бы достучаться до тех, кто в состоянии еще понять написанное в книге. Книги для того все-таки и пишутся, чтобы что-то существенное, продуманное и выстраданное в глубинах души донести до читателя. Даже Последняя Книга в этом плане не отличается ото всех остальных. А относительно недругов — открытых у меня, как Вы знаете, вроде бы нет. Я не конфликтный человек и всю жизнь стремился помогать всем, кому могу, и делать добро. А вот скрытых, вероятно, немало. Отдаю себе ясный отчет в этом. В давнее время заведующий нашим сектором Михаил Федотович

Овсянников, видя как я направо и налево с наивной радостью раздаю экземпляры моей вышедшей тогда второй книги (был 81-ый г.), как-то подошел ко мне и с хитроватым прищуром сказал: «Вот, я вижу, ты радостно раздаешь свою книгу, а ты посмотри в глаза тому, кому даришь ее, и много интересного там прочтешь. Во всяком случае, имей в виду — с публикацией каждой новой книги ты будешь приобретать все новых врагов. Увы, это проза нашей жизни». Я принял это неписаное правило научного сообщества и опубликовал с тех пор уже более 20 книг. Друзей у меня, между тем, тоже немало. И свой выбор я сделал давно и вполне осознанно: живу и работаю на науку, культуру, просветительство своего рода, а если это вызывает неприязнь и зависть у кого-то, это в первую очередь его проблема, хотя иногда имеющая последствия и для меня, конечно. Увы! Проза жизни.

Н.М.: Так что «Апокалипсис» — это и своего рода протест творческой личности против этого «правила» и «прозы»? И своеобразная исповедь?

В.Б.: Протест — возможно, но неосознаваемый. Столь обыденные мелочи жизни никогда не смущали меня и, слава Богу, пока не мешали работать. А вот исповедоваться я, пожалуй, еще не готов. Во всяком случае, перед людьми. «Исповедь» Августина — великое произведение, но это не мой жанр.

Н.М.: Интересно, что интимный дневник у Вас каким-то удивительным образом перетекает в книгу по новейшей эстетике, которую Вы совсем недавно обозначили как постнеклассическую. Если читать «Апокалипсис» под этим углом зрения, то там вырисовывается яркая картина становления современной эстетики. Даны ее структурные элементы, развиты, хотя и в краткой форме, многие основные положения. Те же «Адреса-телефоны» начинаются (первая запись на букву «Альфа») фразой из Дионисия Ареопагита «через чувственные образы», которая по-гречески (приведено там же) ласкает глаз эстетика: *di aisthetais eikosin*. И далее идет Ваш краткий эстетический манифест, начинающийся лозунгом: «Эстетика — философия, культурология, искусствознание, богословие, вообще — новая гуманитарная наука XXI в.». И в книге в той или иной форме (нередко в поэтической) разворачивается эта концепция, с ко-

торой многие сегодня могут и не согласиться. И вообще, для кого эта эстетика, если Ваш «Апокалипсис» кричит о гибели Культуры, искусства, самого человека?

В.Б.: Ну, не весь же «Апокалипсис» кричит об этом. Вы сами неоднократно настаиваете в нашей беседе, что там есть и надежда на Свет в конце... В «Апокалипсисе», как и в его авторе, как и почти в каждом человеке, звучит отнюдь не один голос. Там один, хотя и очень сильный голос ведет партию кризиса и катастрофы, а другие в то же время, образуя симфонию с ним, вещают о других аспектах «откровения» — начинают пропевать то, что может оказаться полезным людям, пережившим катастрофу, выжившим вопреки всему и желающим жить и далее и, более того, быть людьми, а не антропоидами какими-то. Им-то, да и нам с Вами, еще живущими, слава Богу, в Культуре, требуется нечто, позитивно *становящееся* в нашей сфере эстетического опыта, но адекватное сегодняшней ситуации, учитывающее ее наработки. Поэтому в «Апокалипсисе» действительно заложены некоторые основы новой эстетики, о которой мы с Вами размышляем постоянно, хотя и видим ее каждый в своем свете. Они встречаются во всех разделах в самых разных формах, а Лексикон, в который и Вы внесли свою лепту, практически весь ориентирован на это.

Н.М.: В не меньшей мере Ваша книга прочитывается и как своеобразная история искусства XX в. в основных ее направлениях от импрессионизма до современности, главных именах, феноменах, центральных музеях и выставках. Большая часть «Апокалипсиса» посвящена все-таки именно искусству XX в. Не так ли?

В.Б.: Да, Вы правы. Там развернута именно *своеобразная* история искусства, т.к. она излагается и выражается отнюдь не в традиционной научной форме, но в иных словесных конструкциях, которые направлены на более яркое и экспрессивное выявление и выражение сущности рассматриваемых арт-феноменов и артефактов. Особенно в первых двух разделах первой книги и первом разделе второй книги «Россия — разлетающаяся вселенная». И своеобразие этой истории состоит еще и в том, что в каком-то своем прочтении это одновременно история духовно-эстетической деградации искусства и человечества в прошедшем столетии. Увы! От «ликов», выражающих сущности, к

«иероглифам», непонятно что означающим, а далее — к симулякрам, за которыми — пустота. Символическим образом этого движения является Музей современного искусства во Франкфурте на Майне (ММК).

Н.М.: Которому Вы к его десятилетию пропели выразительный Реквием?

В.Б.: Увы!.. Не столько, правда, самому музею, сколько «актуальному» искусству, которое он продолжает собирать.

Н.М.: А вот Россия — разлетающаяся... Понятно, что разлетелись многие нонконформисты по всему миру и многим из них Вы посвятили интересные тексты. Однако только ли географический разлет имели Вы в виду под этим названием? И что же дал все-таки поиск «следов духовности» в русском актуальном искусстве, который Вы там предприняли?

В.Б.: Да, не только географический, естественно. «Разлет» у нас произошел от духовного центра Культуры и Искусства, который особо остро ощущали русские художники и интеллектуалы еще в самом начале прошлого столетия — в Серебряном веке. И поиск «следов», как я показал в этом разделе, дал не так уж много. Хотя на декларативном и манифестарном уровнях кое-кто у нас еще помнит и о красоте, и о духовности и пытается что-то сделать. Не очень получается уже. Оборвана нить традиции, да и время на дворе совсем не то. Не то...

Н.М.: Интересно. В Вашей истории искусства не очень соблюдается соответствие объемов текстов значимости того или иного художника. Это сознательный прием? И чем он мотивирован?

В.Б.: Ну, это не совсем так. В разделе об авангардных личностях я, по-моему, уделил все-таки главное внимание наиболее значительным в художественном плане фигурам: Кандинскому, Шагалу, Малевичу, Дали, Клее, Миро, Пикассо. Однако не потому, что я стремился, как в традиционных историях искусств, соблюдать какую-то пропорциональность объемов и значимости фигур. Просто любая встреча с этими мастерами для меня всегда большой эстетический праздник, и впечатления от этих встреч сами просились на бумагу. В сфере арт-истов *пост*-культуры совсем иной подход. Там практически не происходит событий эстетического опыта или они относительно низкого уровня. Работают другие механизмы восприятия:

аналитические размышления, интеллектуальная игра (иногда), восхищение технологическими находками и исполнением и т.п. Поэтому адекватные тексты здесь сами собой получались значительно короче или вообще не получались, а их заменяли обычные прозаические рассуждения, если я считал нужным как-то отреагировать на то или иное явление.

Более того, для так называемого актуального искусства второй половины столетия я не делал различия между фигурами, выдвинутыми арт-номенклатурой в первый эшелон, и теми, кого она почти не замечает. У нее критерий один — бизнес, и он сегодня господствует, к сожалению, во всей арт-индустрии и выставочной работе. У меня принципиально иной критерий — художественный. А по этому критерию практически все современные профессиональные художники равны, т.е. эстетическое качество их работ или сравнительно низкое, или его совсем нет. Поэтому в «Апокалипсисе» в одном ряду стоят и «мэтры», раскрученные арт-номенклатурой, чьи работы она продает за миллионы долларов, и мало известные мастера, в том числе и некоторые мои друзья. С точки зрения апокалиптического свидетельства они все равны и кричат в унисон об одном и том же. В этом плане мой друг Борис Михайлов со своими деревяшками ничуть не слабее какого-нибудь Энди Уорхола с его шелкографическими фотками или Ильи Кабакова с его кухонной посудой и идиотическими записочками соседей по коммуналке. Просто последних в нужный момент раскрутили, а его нет. Ну и производительность и степень проходимости у тех повыше. Вот и все. Поэтому Боре или Марице Прешич я уделил больше внимания, чем Уорхолу или Кабакову, хотя и их не обидел. Тоже апокалиптические ребята, но о них огромные монографии возами развозят по всему миру. Читай не хочу! Что же мне делать в этом могучем грохоте литавр?

Н.М.: А вот «Лента Мёбиуса», *déjà vu* — это что, символы надежды, возвращения к Культуре на новом уровне, новый миф для новейшей эры? И вообще, не тяготеет ли весь «Апокалипсис» к новой мифологеме в позитивном, естественно, смысле? Мне показалось, что в нем есть что-то мифогенное.

В.Б.: Ну, Вам со стороны виднее. Мифы, как Вы понимаете, сознательно не создаются. Они стихийно возникают в каких-то трудно постигаемых глубинах бытия и сознания (коллективно-

го, как правило) и в необходимый для них момент являют себя нам через посредство неких творцов. Вряд ли какого-то одного конкретно. Вот само искусство *пост*-культуры, т.е. весь комплекс продвинутых арт-практик от поп-арта до наших дней — это, несомненно, могучий миф совершенно *иного* формата и характера, чем все предшествующие большие креативные мифы Культуры. А мой «Апокалипсис» — попытка расшифровать, прочитать этот миф, выразить его вербально, что привело к новым абсурдно-абстрактно-сюрным формам *пост*-адекватаций. Здесь мне трудно сказать что-либо вразумительное. Другое дело, что в «Ленте Мёбиуса» есть определенная сознательная попытка с помощью подбора фрагментов дневниковых и путевых записей как-то соотнести наиболее значительные явления *пост*-культуры с феноменами Культуры и выявить некие тенденции развития и жизни арт-форм. Кроме того, в *ad marginem* явлены определенные скачки сознания в области восточной или тяготеющей к ней духовности, чтобы понять, не пытается ли как-то примкнуть к ней на каких-то глубинных уровнях современная арт-продукция и интеллектуалистика. Однако обо всем этом, как и многом другом уже не мне судить. Книга ушла от меня в плавание, и я смотрю на нее с некоторым отчуждением и даже опаской. Читать и изучать ее, может быть, буду значительно позже. Хвала издателям за мужество и риск. Опасаюсь, что такой талмуд не скоро найдет своих покупателей. Им тоже ведь надо иметь немалое мужество, чтобы приобрести его и принести домой.

Н.М.: Вот здесь я с Вами совершенно не могу согласиться. Книга действительно огромная, но и величественная по замыслу и его воплощению. Она захватывает интеллектуала на каждой странице и хочется читать ее все дальше и дальше, неоднократно возвращаясь и к уже прочитанному; она будит мысль в направлении самых серьезных проблем и тем современности и при этом многими своими частями доставляет истинное эстетическое наслаждение. Чего стоит хотя бы Ваша поэзия. Ведь в определенном смысле — это антология поэзии XX в., созданная одним автором. Если пройтись только по стихотворным текстам этой книги (а их там очень много), то открывается удивительный поэтический, предельно многообразный по формам и стилевым направлениям мир. Поэтический мир XX в. И здесь,

как мне кажется, не так уже важно, что породило к жизни те или иные поэмы, отдельные стихи, «поэзы» и *пост*-адекватности, как вы их называете. Шагал, Дали, Кандинский или кто-то из менее известных общественности Ваших друзей-художников. Поэтический мир книги живет помимо всего прочего самостоятельной, насыщенной жизнью. И современным ценителям поэзии он откроет много нового и неожиданного в чисто художественном, эстетическом плане. Я даже уверена, что всю поэзию этой книги можно было бы собрать в отдельный сборник, который будет иметь самостоятельное и важное значение в нашей культуре. Нет ли у Вас такого замысла?

В.Б.: Нет, такого замысла нет, хотя с поэзией я дружен всю жизнь. Много ее читаю, люблю и кое-что даже всегда писал в полупоэтической форме. Однако думаю, что Вы слишком уж серьезно относитесь к моей книге. Это просто *последняя книга Культуры*, и вообще *последняя книга* со всеми вытекающими отсюда последствиями. Сегодня это еще совершенно непонятно. Никому. Ни Вам, ни даже мне самому в полной мере. Я это знаю, но не очень понимаю. Поэтому и не стоит к ней *пока* относиться очень уж всерьез. Пусть будет и ждет своего времени. А вот лет через 15-20 уже всем будет ясно, что это *так*. Тогда и можно будет вернуться к ней на самом серьезном уровне и порассуждать. А пока слава Богу и хвала издателям, что она издана. Поставим ее на полку и будем знать, что она просто последняя — *to eschaton*.

Н.М.: Спасибо Вам за интересный разговор, за Книгу, а вот уж рассуждать о ней и сейчас Вы никому не запретите. Там есть, над чем задуматься. Уверена, что и к Вам будут еще вереницы вопросов, и не только у меня. И никуда Вы от них не уйдете. Спасибо.

Содержание

Метафизические основы философии искусства	3
Мэтью Барни — посткино или далее?	11
От кризиса Культуры к метафизике искусства	21
Блиц-переписка	28
Макс Бекман — О герметизме и духовном в искусстве	35
О новой книге по эстетике и ее авторе	50
Эстетическое как обретение духовного — Эстетический опыт и «расширение сознания»	58
Сквозь тернии избыточности и минимализма — к звездам постнонклассики	65
Вопросы об эстетическом наслаждении и эстетическом восприятии	82
Ответы об эстетическом и эротическом наслаждении — Четыре фазы эстетического восприятия	88
Религиозно-мистический опыт и эстетическое восприятие — Световая мистика и эстетика	111
Дискурс художника и восприятие его искусства	125
Три тенденции в современном искусстве — Герменевтика искусства	138
О герметизме и эзотерике в искусстве — Макс Бекман и классика	154
Апокалипсис — now!	173
Апокалиптизм современного искусства и культуры	185

Научное издание

Бычков Виктор Васильевич
Маньковская Надежда Борисовна
Иванов Владимир Владимирович

Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор: *А.А. Гусева*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 04.12.08.

Формат 60х84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Ньютон.

Усл. печ. л. 13,5. Уч.-изд. л. 11,02. Тираж 500 экз. Заказ № 003.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор авторов

Компьютерная верстка *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119991, Москва, Волхонка, 14

Информацию о наших изданиях см. на сайте Института философии:
iph.ras.ru

1. **Биоэтика и гуманитарная экспертиза: Пробл. геномики, психологии и виртуалистики. Вып. 2 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. Ф.Г.Майленова. — М.: ИФ РАН, 2008. — 230 с.; 20 см. — Библиогр. в примеч. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0113-6.**

Сборник представляет собой результаты работы сотрудников сектора, завершённой в 2007 г. В подготовленных статьях осуществлен философско-методологический анализ основных аспектов проблемы развития научных технологий модификации (исправления дефектов и совершенствования) природы человека, основанных на использовании новейших разработок в области гуманитарных наук (психологии и социологии), биомедицинских технологий и технологий, ориентированных на модификацию виртуальной реальности человека. Эти аспекты обсуждаются в плане развития принципов гуманитарной экспертизы, включающей в качестве элемента систему принципов современной биоэтики.

2. **Конструктивизм в теории познания [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. В.А. Лекторский. — М.: ИФРАН, 2008. — 171 с.; 20 см. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0124-2.**

Работа посвящена актуальным и активно обсуждаемым проблемам конструктивизма. Её основу составляют материалы конференции «Конструктивизм в эпистемологии и науках о человеке». Главное внимание уделено предложенным в рамках этого направления теоретическим подходам к знанию и познанию, выявлению новых возможностей осмысления реальности в конструктивистских концепциях и рассмотрению их с точки зрения взаимодействия с другими подходами в контексте современной эпистемологической ситуации и культуры в целом.

Особенность работы состоит в том, что это книга-дискуссия. В ней передана живая атмосфера конференции, что позволило полнее осветить поставленные проблемы.

3. **Куценко, Н.А. Профессиональная философия в России первой половины — середины XIX века: процесс становления и виднейшие представители [Текст] / Н.А. Куценко ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. — М.: ИФ РАН, 2008. — 229 с. ; 17 см. — Библиогр. в примеч.: с. 219—228. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0123-5.**

В монографии анализируются составляющие русской профессиональной философии и её связи с немецкой классической философией, сравниваются тематические блоки, общие для профессиональной философии и богословия. Показаны некоторые аспекты преподавания философских дисциплин в университетах, высших лицеях, духовных семинариях и академиях. Анализируется педагогическое и творческое наследие наиболее выдающихся представителей академической философии России и философствующих богословов, таких как Иннокентий (Борисов), Феофан Затворник (Говоров), П.Авсенов, И.Скворцов, П.Юркевич и других. Исследование построено на уникальных архивных материалах, часть из которых приводится в приложениях.

4. **Мистицизм: теория и история [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред.: Е.Г. Балагушкин, А.Р. Фокин. — М.: ИФРАН, 2008. — 203 с.; 20 см. — Библиогр. в примеч. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0127-3.**

Наблюдаемое расширение и усиление влияния мистицизма придает его исследованию несомненную актуальность и значимость. Авторы сборника статей раскрывают ряд сложных и неразработанных проблем теории мистицизма и анализируют малоизученные религиозно-мистические направления — западные (христианские) и восточные (суфизм и тибетская ваджраяна), изучают сегодняшние тенденции распространения мистицизма в Интернете.

Издание рассчитано как на специалистов — философов, культурологов и религиоведов, так и на широкий круг читателей, интересующихся проблематикой мистицизма, его проявлениями в религиозных традициях Востока и Запада.

5. **Многомерность истины [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Редакт.: А.А. Горелов, М.М. Новосёлов. — М.: ИФРАН, 2008. — 215 с.; 20 см. — Библиогр. в примеч. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0115-0.**

В книге представлены результаты исследований по фундаментальной проблеме эпистемологии — проблеме истины. Стандартные определения истины получают нестандартную интерпретацию в изменяющихся условиях научного и философского познания. Вводятся новые аспекты исследования и предлагаются оригинальные определения истины. Представляет интерес освещение проблемы истины с точки зрения эволюционного подхода. Проводится сравнительный анализ научной и вненаучных традиций познания. Значительное место заняли фоновые темы: истина и творчество, истина и интерпретация, истина и мистический опыт.

Книга предназначена для эпистемологов, методологов науки, а также всех, интересующихся проблемами истины, познания и творчества.

6. **Симуш, П.И. Поэтическая мудрость С.А.Есенина [Текст] /П.И. Симуш ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. — М.: ИФ РАН, 2008. — 231 с. ; 20 см. — Библиогр.: с. 227–228. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0116-7.**

Известный философ Петр Иосифович Симуш, автор большого числа трудов по теоретическому осмыслению, предлагает новую работу, посвященную философии гениального поэта и мыслителя. Она дает необычное истолкование судьбы и поэзии С.А. Есенина с философской точки зрения, которая укоренена в глубинах религиозного сознания. Принципиально новый взгляд в Есениниане является своего рода зеркалом современной эпохи, переживаемой многострадальной Россией. Книга доставляет разнообразный и свежий материал для думающего читателя.

7. **Спектр антропологических учений. Вып. 2 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. П.С. Гуревич. — М. : ИФРАН, 2008. — 206 с. ; 20 см. — Библиогр. в примеч. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0121-1.**

Монография представляет собой развернутое изложение философских исканий, направленных на постижения человека. В ней раскрыто содержание таких направлений, как синергизм, религиозная, постмодернистская, трансперсональная антропологии. Затронуты актуальные

и значимые проблемы — предмет философской антропологии, «смерть человека» как явление современного мышления, символ как ключ к разгадке человеческой природы, сущность человека. Рассмотрены новые интерпретации человеческой сущности, методология гуманитарного мышления, человек в мире социального познания. Книга дает широкую панораму философских проблем, связанных с толкованием человека.

8. **Спиридонова, В.И.** Эволюция идеи государства в западной и российской социально-философской мысли [Текст] / В.И. Спиридонова ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. — М.: ИФ РАН, 2008. — 186 с.; 17 см. — Библиогр. в примеч.: с. 176—184. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0118-1.

В работе проводится комплексный анализ особенностей развития идеи государства в западной и российской социально-философской мысли; анализируются ведущие доминанты российской государственности; определяется российская специфика эволюции в условиях модернизации; прослеживается динамика взаимодействия глобализации и национального государства. В монографии исследуется одна из важнейших составляющих консенсусного мышления — категория общего блага; изучаются новейшие западные теории солидарности в применении к современной российской ситуации.

9. **Старовойтов, В.В.** Современный психоанализ: грани развития [Текст] / В.В. Старовойтов ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. — М.: ИФ РАН, 2008. — 127 с. ; 17 см. — Библиогр.: с. 116—120. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0122-8.

Монография посвящена исследованию различных аспектов современного и классического психоанализа. Социальное направление в психоанализе изучено на примере творчества Эриха Фромма. Исследовано взаимоотношение психоанализа и религии, а также психоанализа и художественного творчества. Проведено сравнительное исследование проблемы Я в психоанализе и современной западной философии, показано, что позитивистский подход Фрейда ко всем этим проблемам оказался во многом неадекватным. Автор обнаруживает соответствие между школами современного психоанализа и различными философскими течениями: герменевтикой, феноменологией, философией диалога.