

В.В.Бычков

ЭСТЕТИКА



Допущено Научно-методическим советом Министерства образования Российской Федерации в качестве учебника для гуманитарных направлений и специальностей вузов России

Москва
ГАРДАРИКИ
2004

УДК 18(075.8) ББК 87.8 Б95

Рецензенты:

главный научный сотрудник Института философии РАН
доктор философских наук, профессор *Л.И. Новикова*;
старший научный сотрудник кафедры эстетики философского
факультета МГУ кандидат философских наук *С.А. Завадский*
Б95

Бычков В.В.

Эстетика: Учебник. — М.: Гардарики, 2004. — 556 с. ISBN 8-8297-0116-2 (в пер.)

Книга одного из главных отечественных специалистов в области эстетики, ученого с мировым именем проф. В.В. Бычкова является учебником нового поколения, основывающимся на последних достижениях современного гуманитарного знания и ориентированным на менталитет молодежи XXI в. Представляет собой полный курс эстетики.

В Разделе первом дается краткий очерк истории эстетической мысли и современное понимание основ, главных идей, проблем и категорий классической эстетики, фундаментально подкрепленное ярким историко-эстетическим материалом от античности до XX в.

Второй раздел содержит уникальный материал новейшей неклассической эстетики, возникшей на основе авангардно-модернистско-постмодернистского художественно-эстетического опыта XX в. и актуального философско-эстетического дискурса. В приложении представлены темы основных семинарских занятий по курсу и широкий спектр рекомендуемых тем рефератов, курсовых и дипломных работ с соответствующей библиографией.

Учебник снабжен именным и предметным указателями. Рассчитан на студентов, аспирантов и преподавателей гуманитарных дисциплин — философов, филологов, искусствоведов, культурологов, богословов; он будет полезен и всем желающим повысить свой эстетический вкус.

УДК 18(075.8) ББК 87.8

В оформлении переплета использован фрагмент картины Василия Кандинского «В голубом» (1925)

ISBN 8-8297-0116-2

© «Гардарики», 2004 © Бычков В.В., 2004

Введение	4
эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом	5
Раздел 1. КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА.....	6
Глава I. ЭСТЕТИКА В СВЕТЕ ИСТОРИИ.....	6
§ 1. Имплицитная эстетика.....	7
Античность	8
Патристика	9
Греко-православное направление	15
Икона — особый символ.	16
Россия Нового времени.	21
Западноевропейское направление.....	29
Средние века.	30
Позднесредневековый период.....	30
Францисканец <i>Бонавентура</i>	31
Новое время.	33
Иррационально-духовное направление.....	41
Эстетика романтизма.....	43
<i>Солипсистское</i> направление в символизме	47
§ 2. Эксплицитная эстетика	48
Западная Европа	48
Россия	56
Эстетика жизни.....	56
Владимир Соловьев	62
Ранний Лосев	76
Глава II. ОСНОВНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ	85
§ 1. Эстетическое	85
Место и функции эстетического в жизни и культуре.....	87

Реализация эстетического	91
Эстетический опыт	92
Феноменологический аспект эстетического опыта	92
Катарсис	93
§ 2. Вкус	94
§ 3. Прекрасное. Красота	100
Прекрасное в имплицитной эстетике	100
Прекрасное в эксплицитной эстетике	103
§ 4. Возвышенное	109
Возвышенное в имплицитной эстетике	110
Возвышенное в эксплицитной эстетике	110
§ 5. Безобразное	113
§ 6. Игра	117
§ 7. Трагическое. Комическое. Ирония	122
Трагическое	122
Комическое	126
Ирония	130
Глава III. ИСКУССТВО	134
§ 1. Искусство как эстетический феномен	134
Искусство в античном мире	134
Искусство в христианской культуре	136
Искусство в эпоху научно-технического прогресса	139
§ 2. Основные принципы искусства	144
Мимесис	144
Художественный образ	146
Художественный символ	149
Канон	153
Стиль	154
Форма-содержание	158
Раздел 2. НОНКЛАССИКА. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ В XX ВЕКЕ	162
Глава IV. ЭСТЕТИКА ПАРАДОКСА	162
§ 1. Глобальные метаморфозы культуры	163
Духовные приоритеты Культуры	163
Пост-культура	164
Ницше	169
Новые парадигмы сознания	189
Глава V. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИСКУССТВА: АВАНГАРД	197
§ 1. Общие принципы	197
Классификация	199
По отношению к НТП	199
В отношении духовности	199
По отношению к политическим движениям	200
§ 2. Основные направления авангарда	202
Экспрессионизм	202
Кубизм	204
Абстрактное искусство	207
Василий Кандинский	208
Супрематизм Казимира Малевича	214
Конструктивизм	219
Футуризм	221
Велимир Хлебников	225
Дадаизм	227
Реди-мейдс	229
Сюрреализм	230
Хуан Миро	232
Глава VI. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИСКУССТВА: МОДЕРНИЗМ. ПОСТМОДЕРНИЗМ	237
§ 1. Модернизм	238
Символ XX века	239
Конкретное искусство	241
Абстрактный экспрессионизм	241
Поп-арт	242
Энди Уорхол	244
Минимализм	246
Концептуализм	247
§ 2. Постмодернизм	249
Персонажи	252
Энвайронмент	254
Акционизм	256
Глава VII. ПАРАКАТЕГОРИИ НОНКЛАССИКИ	259
§ 1. Лабиринт	259
§ 2. Абсурд	260

§ 3. Жестокость	262
§ 4. Повседневность	264
«Образование не-художников»	266
§ 5. Телесность	266
§ 6. Вещь	269
§ 7. Симулякр	271
§ 8. Артефакт	272
§ 9. Объект	272
§ 10. Эkleктика	272
§ 11. Автоматизм	273
Психический автоматизм	273
Сверхразумный автоматизм	274
§ 12. Заумь	274
Декларация заумного слова	275
§ 13. Интертекст	277
§ 14. Гипертекст	278
§ 15. Деконструкция	279
§ 16. Итоги радикального эксперимента	282
Вместо Заключения. ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА	285
ПРИЛОЖЕНИЕ	295
I. Темы семинарских занятий¹	295
II. Темы студенческих рефератов и курсовых работ	295
III. Список дополнительной литературы	297
Источники	297
Исследования	298
История эстетики	298
Теорий ¹	298
Справочные издания	299
Именной указатель¹	299
Предметный указатель¹	303
Оглавление	305

Введение

Сегодня, в начале нового столетия, нового тысячелетия, а я убежден — и в начале принципиально новой (иной) эпохи в истории человечества (на этом еще будет время остановиться подробнее), достаточно трудно говорить о вещах традиционных и вроде бы уже давно устаревших. Во всяком случае вторая половина XX в. в культуре была обостренно ориентирована на глобальную переоценку ценностей, провозглашенную еще в конце XIX в., прежде всего Фридрихом Ницше, но реализованную только к концу прошлого (XX) столетия, особенно в сферах гуманитарной культуры, гуманитарных наук, в искусстве, этике, эстетике. На протяжении более чем 100 лет последовательно низвергались традиционные идеалы и принципы, маргинальное (для своего времени) занимало место магистрального, утверждались новые парадигмы мышления и арт-презентации, разрабатывались принципиально новые стратегии бытия-мышления. И все это имело и имеет под собой глубокие основания, которыми сегодня занимаются многие науки. Однако все сие воздвигает перед автором существенные трудности, ибо он, как один из немногих еще сохранившихся могикиан уходящей Культуры¹, ставит перед собой задачу передать некую живую частицу смысловой предметности этой Культуры вам, новым, устремленным в какие-то нам уже неведомые дали, ощущающим какие-то манящие принципиально иные горизонты, закрытые от нас, уходящих и почти ушедших, маревом цивилизационного смога.

Как показать вам, что в том, что многие из вас сегодня с пренебрежением попирают ногами как устаревшую рухлядь, есть нечто непреходящее, изначально генетически и онтологически присущее Человеку как homo sapiens, а не просто «твари, дрожащей» перед властями предрежающими или карман имеющими? Это трудно, ибо не знаю, на каком языке или сленге говорить с вами...

¹ На страницах этой книги постепенно будет разъяснен смысл употребляемой мною терминологии, в том числе и понятие, которое вкладывается в термин «Культура» с прописной буквы.

6

И тем не менее отваживаюсь, ибо убежден, что то, о чем собираюсь сказать, само скажет за себя и лучше, и убедительнее, чем я сейчас могу предположить.

Я желаю передать тебе, читатель, нечто от опыта, приобретенного мною за многие годы активного общения с Культурой, уже почти ушедшей от тебя в историю. Ты, взявший эту книгу, вероятно, все-таки желаешь что-то получить от нее, от меня, от тех многих, кто стоит за мною в истории культуры. Попробуем с доверием отнестись друг к другу: я — с благожелательной уверенностью, что ты доверяешь моему опыту и нуждаешься в знакомстве с ним; ты — с убеждением, что я не обману твоих ожиданий. Если эти наши упования хотя бы частично оправдаются, я буду рад, что не зря тратил время, силы и бумагу.

Что же я желаю сказать и почему убежден, что это необходимо сказать тебе, идущему где-то следом, но, понятно, не след в след, а на ином уровне бытия и почти в ином уже измерении?

Да в общем-то очень простые вещи. Напомнить тебе, что при всей твоей «продвинутости», объективной и субъективной, при всей твоей устремленности в неведомые дали и к таинственным горизонтам, при всей твоей суперсовременности ты в глубинах своей сущности остаешься таким же *человеком*, как и я, да что там я, — какими были и Хайдеггер, и Флоренский, и Кант, и Леонардо, и Аристотель, и Платон, и даже легендарный Гомер. Мы все есть и были и будем *людьми* прежде всего, а поэтому ничто человеческое ни мне, ни тебе, ни Сократу не было, не есть и не будет чуждо. Вот и все.

Одной из сфер, объединяющих человечество во всех исторических измерениях, является *сфера эстетического*. О ней здесь и речь, ибо к концу прошлого столетия стало как-то немодным писать и говорить о ней, хотя она от этого не потерпела никакого ущерба; даже в духовно-материальных мирах тех, кто вроде бы не знает ее, не желает знать или, зная, пытается отрицать как нечто устаревшее. Огорчу их. Есть *нечто* в космоантропном бытии, что не устаревает со временем, что не исчезает по желанию людей, что относится к их сущности, даже если они не признают вообще никаких сущностей. Есть некие универсалии взаимоотношений человека и Мира, сохраняющие свою значимость на протяжении практически всей истории человека как существа цивилизованного. Именно к таковым сущностным характеристикам космоантропного бытия и принадлежит *сфера эстетического*, проникновением в которую, изучением которой и занимается *наука эстетика*. Понятно, что на каждом этапе истории культуры конкретные формы бытия, реализации,

7

актуализации этой сферы свои, отличные от форм, характерных для других культурно-исторических этапов, и соответственно — иные формы их изучения и описания. Сегодня мы как раз находимся в стадии активного и глобального перехода от одной формы цивилизационного процесса к другой, т.е. — в ситуации, когда претерпевают, радикальное преобразование многие универсалии культуры и, как следствие, формы и способы их изучения и описания. Эстетика и феномены, изучаемые ею, не являются здесь исключением. Однако это отнюдь не означает, что они утрачивают свою значимость для человека; показ этого и составляет одну из главных задач данной книги, что предполагает достаточно полное введение читателя во все поле этой науки.

Собственно эстетика — это фактически и в строгом смысле слова даже не наука, не совсем и не только наука, ибо ее предмет в принципе не поддается полному рациональному осмыслению и вербальному описанию. Здесь иной уровень, нежели узко научный, даже при самой широкой семантике понятия «наука», и уровень этот более высокий. В сущностно-метафизическом смысле *эстетика* — это особая форма *бытия-сознания*; некое специфическое духовное поле, в котором человек обретает одну из высших форм бытия, ощущение и переживание полной и всецелой причастности к бытию. Наука эстетика — только малая и самая упрощенная область этого поля, помогающая, однако, человеку, точнее, пытающаяся помочь осознать значимость духовной материи в его жизни и в структуре Универсума в целом. Более существенной частью духовного поля является *искусство* как деятельность и результат деятельности сознания, относящегося к сфере эстетики; один из главных конкретных результатов эстетического опыта. И оно поэтому также является одним из основных объектов исследования науки эстетики.

Если же сказать кратко для любителя дефиниций, то:

эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом.

Просто и ясно. И здесь не будет схоластических рассуждений о том, что такое *человек*, что такое *Универсум*, даже что такое *гармония*. Эти три понятия принимаются а priori в качестве знания, присущего каждому человеку, хотя и трудно дефинируемого. И не столь важно, как мы субъективно понимаем и представляем себе их. Для нас значимо другое. Каждый мыслящий человек сознает, что и человек, и Универсум — это нечто реальное и существенное, что человек — часть Универсума, зависящая от него и влияющая на него, что взаимодействие этих феноменов

отнодь не маловажная вещь, что от этого взаимодействия зависят они оба и что возможны их позитивные и негативные (по крайней мере для человека) кон-

8

такты. Так вот *позитивный контакт* между ними, оптимально благоприятный для бытия того и другого, мы и обозначаем здесь как *гармонию*, или *эстетический опыт*. Им собственно с древности и занималась мыслительная деятельность внутри различных наук, которая в XVIII в. получила название *эстетики* и которая до сих пор находится в стадии активного становления, и значимость ее в эпоху глобального конфликта (и дисгармонии) человека с Универсумом возрастает с каждым мгновением. Сегодня уже хорошо ощущается: если человек не найдет путей к оптимальному контакту с Универсумом, не сбалансирует гармоническое и дисгармоническое в своих отношениях с ним, то прежде всего он сам окажется перед реальной угрозой уничтожения, исчезновения из структуры Универсума.

Вот, собственно, об этих простых, но значимых для человека вещах предлагаемая тебе, читатель, книга. Здесь нет рецептов и ответов на роковой для русской культуры вопрос: что делать? Однако дана достаточно полная картина состояния проблемы *эстетического опыта*, форм его бытия в истории культуры и на современном этапе, принципов и способов его теоретического осмысления и описания; наконец, исподволь предпринимается попытка выявления возможных путей трансформации и самого опыта, и способов его словесного выражения.

В книге использованы некоторые идеи и материалы, опубликованные мной в свое время совместно с Л. С. Бычковой и О. В. Бычковым в «Новой философской энциклопедии», в «Лексиконе нон-классики», в проекте «КорневиЩе. Неклассическая эстетика». Мои коллеги, постоянные помощники и близкие родственники, любезно согласились на публикацию своих материалов здесь без конкретного указания в каждом случае на их личный вклад, за что я приношу им сердечную благодарность, как и за постоянные советы и консультации.

Раздел 1. КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Глава I. ЭСТЕТИКА В СВЕТЕ ИСТОРИИ

Эстетика как наука цикла самоопределилась сравнительно недавно, хотя собственно эстетическое сознание, эстетический опыт, эстетическая деятельность, далеко не всегда осознаваемые как таковые, присущи культуре изначально, а история эстетической мысли, как мы увидим, уходит своими корнями в глубокую древность. Однако впервые сам термин «эстетика» (от греч. *aisthetikos* — чувственный) ввел в употребление немецкий философ Баумгартен в своей двухтомной работе «*Aesthetica*», опубликованной в 1750—1758 г. У него этим термином обозначена наука о низшем уровне познания — чувственном познании, в отличие от высшего — логики. Если логические суждения в его понимании покоятся на ясных отчетливых представлениях, то чувственные (эстетические) — на смутных. Первые — это суждения разума; вторые — суждения вкуса. Эстетические суждения предшествуют логическим: их предмет — *прекрасное*, а предмет логических суждений — истина. Отсюда к эстетике Баумгартен отнес и всю философию искусства, предметом которого он также считал прекрасное. Эти идеи по-своему развивали затем Кант, Гегель и множество других философов, мыслителей, ученых-эстетиков, доведя в конце концов представления о предмете эстетики до идей, фактически отрицающих концепцию Баумгартена, или развивающих ее до степени, преодолевающей основные исходные положения немецкого философа. Тем не менее именно ему принадлежит честь открытия и легитимации науки эстетики.

Сегодня, после нескольких столетий напряженного изучения мыслителями самых разных ориентаций сферы эстетического опыта и бурного развития искусства как главного феномена эстетического сознания, эстетику как науку можно с некоторой долей условности, характерной вообще для любых дефиниций, определить следующим образом. Это *наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности, изучающая специфический опыт ее освоения (глубинного контакта с ней), в процессе (и в результате) которого человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях духовно-чувственной эйфории, восторга, неопишуемой радости, катарсиса, духовного наслаждения и т.п. полную гармонию своего Я с Универсумом, свою органическую причастность к Универсуму в единстве его духовно-материальных основ, свою сущностную нераздельность с ним, а часто и конкретнее — с его духовной Первопричиной, для верующих — с Богом*.

Термин «эстетика» употребляется в современной научной литературе и в обыденной практике и в ином смысле — для обозначения эстетической составляющей Культуры и ее эстетических компонентов. В этом смысле говорят об эстетике поведения, той или иной деятельности, спорта, церковного обряда, воинского ритуала, какого-либо объекта и т.п.

К основным категориям эстетики относят: *эстетическое, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, искусство, игру*.

Наука эстетика, как и любая наука, не учит человека чему-то (например, правильному восприятию искусства или красоты в мире, — этим занимается, в частности, *эстетическое воспитание*, особыми методами развивая в человеке эстетический вкус,

12

эстетическое чувство). Она только всесторонне исследует свой предмет и тем самым показывает место, роль и значимость эстетического опыта в жизни человека и общества, а косвенно указывает и *путь*, на котором

человек может хотя бы временно вырываться из сферы глобальной социально-утилитарной зависимости, детерминированной конкретными жизненными условиями, и ощущать свою сущностную причастность к высшей космоантропной реальности, к духовным сферам бытия; пережить состояния личной свободы, гармонии и абсолютной полноты жизни.

Эстетический опыт, как совокупность *неутилитарных* Отношений с действительностью, с глубокой древности присущ человеку (является сущностным качеством его природы) и получил свое первоначальное выражение в протоэстетической практике архаического человека — в первых попытках создания тех феноменов, которые сегодня мы относим к сфере искусства или художественного, в стремлении украсить свою жизнь, предметы утилитарного употребления и т.п. В первобытной пластике и настенных росписях в неолитических пещерах древние люди стремились выразить в некой обобщенной визуальной форме свой духовно-практический опыт, сохранить его для последующих поколений; в музыкальных ритмах, пении, сакральных плясках — отыскать некие пути контакта с природой и мирами наполняющих ее таинственных существ, духов и т.п. Первобытный протоэстетический опыт чаще всего был неразделим с проторелигиозным сакральным опытом. И тот и другой плохо осознавались древним человеком, но активно переживались, возбуждая эмоциональную сферу психики. Древнейшие палеолитические и неолитические памятники «искусства», как правило, относятся исследователями к культово-магической деятельности древнего человека, к попыткам материализовать какие-то наиболее значимые для него моменты мифологического сознания, даже сегодня не поддающиеся вербализации.

В дальнейшем эстетический опыт и эстетическое сознание, развиваясь вместе с духовно-эмоциональным развитием человека, наиболее полно воплощались в искусстве, культовых практиках, обыденной жизни. И уже в Древней Индии, Древнем Китае, Древней Греции стали появляться специальные трактаты по искусству и философские тексты, где эстетические проблемы поднимались до уровня теоретического осмысления. Концепции возникновения *космоса* (по др.-греч. *kosmos* означает помимо мироздания украшение, красоту, упорядоченность) из хаоса, попытки осмысления и описания красоты, гармонии, порядка, ритма, подражания (*мимесис* у древних греков) в искусстве фактически стали первым этапом рефлексии эстетического сознания, первыми шагами к возникновению эстетики.

Вполне закономерно, что эстетика как наука возводит начало своей истории именно к этим опытам древней мысли по постановке проблем, вошедших в Новое время в поле ее зрения. Основная терминология и главные понятия эстетики в европейско-средиземноморском ареале сложились в Древней Греции и затем в той или иной форме развивались до появления собственно дисциплины эстетики. К ним относятся такие термины и понятия, как *красота, прекрасное, возвышенное, трагедия, комедия, катарсис, гармония, порядок, искусство, ритм, поэтика, красноречие, музыка* (как теоретическая дисциплина), *калокагатия, канон, мимесис, символ, образ, знак, свет, цвет* и некоторые другие. Не все из них в древности имели тот смысл, в котором их употребляет современная эстетика, однако культурно-исторический процесс включил к XX в. большую часть из них в смысловое поле эстетики, а их этимология дает возможность более рельефно выявить их современное значение в семействе родственных семантических обертонов.

Исторически в центре эстетики всегда стояли две главные проблемы: собственно *эстетического*, которое чаще всего осмысливалось в терминах красоты, прекрасного, возвышенного, и *искусства*, понимавшегося в древности в более широком смысле, чем новоевропейская категория искусства (= *beaux arts, schöne Künste, изящные искусства* — с XVIII в.). Эстетика как философия искусства и прекрасного — традиционное клише классической эстетики, восходящее к античности и выражающее сущностный

13

аспект этой дисциплины. Из текстов древнегреческих философов (пифагорейцев, Платона, Аристотеля, стоиков, Плотина) и теоретиков различных искусств (красноречия, музыки, архитектуры) следует, что проблема *красоты* (в ее структурных принципах гармонии, порядка, меры, ритма, симметрии и др.) решалась, как правило, в онтологической сфере и напрямую восходила к космологии. В теориях искусств на первое место выдвинулось понятие *мимесиса* (подражания) во всех его модификациях — от иллюзионистского копирования форм видимой действительности (особенно в живописи — художники Зевксид, Апеллес, Эвфранор) до «подражания» идеям и эйдосам нозтического (духовного) мира. Художественная практика имплицитно выработала принцип антропной пластичности в качестве основы эстетического сознания, распространяющийся на весь Универсум. Античные космос и мир идей — пластичны, что открывало возможность конкретно-чувственного *выражения*, т.е. сугубо эстетического опыта.

Можно выделить два основных способа исторического бытия эстетики: *имплицитный* и *эксплицитный*¹. Ко второму относится собственно философская дисциплина эстетики, самоопределившаяся только к середине XVIII в. в относительно самостоятельную часть философии.

§ 1. Имплицитная эстетика

Она уходит корнями в глубокую древность и представляет собой полутеоретическое свободное осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (в философии, риторике, филологии, богословии, экфрасисе — древних описаниях произведений искусства и т.п.). Имплицитная эстетика существовала на протяжении всей истории эстетики и существует ныне. Условно в ней можно выделить три основных периода: *протонаучный* (до середины XVIII в.), *классический*, совпадающий с развитием классической философской эстетики (середина XVIII—XIX в.) и *постклассический* (условно с Ф. Ницше и до настоящего времени).

В европейском ареале протонаучная эстетика дала наиболее значимые результаты в греко-римской античности, в Средние века, в Возрождении, внутри таких художественно-эстетических направлений, как классицизм и барокко. В классический период имплицитная эстетика особенно плодотворно развивалась в направлениях романтизма, реализма и символизма. Начавшийся с Ницше постклассический период, основу которого составила переоценка всех ценностей

культуры, отодвинул собственно теоретическую эстетику (эксплицитную) на задний план, на уровень школьной дисциплины. Эстетическое знание в XX в. наиболее активно развивалось внутри других наук (философии,

¹ От лат. терминов *implicite* (неявно, в скрытом виде) и *explicite* (в развернутом, явном виде).

14

филологии, лингвистики, психологии, социологии, искусствоведения и т.д.), т.е. опять приобрело имплицитный характер.

Античность

С первыми следами значимого осознания эстетического опыта мы встречаемся у *пифагорейцев* — учеников и последователей Пифагора. Осмысливая структуру Универсума и место в нем человека с математических позиций, которые тогда тесно переплетались с *музыкой* как математической дисциплиной, изучавшей ритмические закономерности, пифагорейцы пришли к удивительному выводу о том, что космос организован по принципу музыкальной гармонии, ввели понятие «музыки небесных сфер». Точнее, по их представлениям, космос (движение планет, расстояния между ними, периоды их обращения, скорости и т.п.) организован на основе таких математических принципов, которые затем легли в основу человеческой музыки, т.е. исполняемая музыка подражает на микроуровне «музыке небесных сфер» и этим доставляет людям радость и наслаждение. По убеждению пифагорейцев, душа человека представляет собой тоже некую гармонически организованную числовую структуру. Музыка, резонируя с душой, вводит ее в некий глобальный резонанс (гармонию) с космосом, чем и доставляет человеку радость. Таким способом душа постигает законы космоса, ибо согласно древней традиции «подобное познается подобным». Эти идеи активно вошли в античную эстетику.

Платон уже много и сознательно рассуждает о красоте, искусствах и о доставляемом ими удовольствии. При этом он с большой настороженностью относится ко всему тому, что сегодня составляет предмет эстетики. Во многих искусствах он видит «подражание» видимому миру, который сам является лишь подражанием миру идей. Поэтому с точки зрения гносеологии (т.е. с познавательной точки зрения, главной для философии) искусства практически бесполезны. Доставляемое ими удовольствие тоже, согласно Платону, как правило, уводит человека от поисков истины и от жизненной пользы в сферу чувственных наслаждений, которые в целом бесполезны для человека. Отсюда и красота настораживает его своей амбивалентностью. С одной стороны, она — источник чувственных вожделений, явно бесполезных для гражданина идеального полиса. С другой — возбудитель любви, страстного стремления не только к чувственному возлюбленному, но и к духовной сфере, к интеллектуальной деятельности философа, к истине. Платон впервые выводит понятие *to kalon* (прекрасное как в физическом, так и в нравственном смысле) на уровень некоего

15

абстрактного начала, указывающего вместе с тем путь к моральному и духовному совершенствованию человека, посредствующего между субъектом и «высшим благом». К нему восходит концепция иерархии красоты, на вершине которой находится идея красоты, восхождение к которой только и оправдывает в конечном счете всю эстетическую сферу, ибо приобщение к этой «идее» свидетельствует о приобщении к божественному миру идей, к бессмертию.

Для *стоиков* (Зенон и др.) *to kalon*, будучи высшим этическим идеалом, имеет и сильную эстетическую окраску, на которой делается особый акцент при доказательстве существования богов (Клеанф), при обосновании естественных оснований морали (Панэций). *Аристотель* в своем не полностью сохранившемся трактате «Об искусстве поэзии» (360—355 до н.э.) рассматривал сущностные аспекты поэтического искусства. Развивая античную традицию, он видел смысл искусства в *мимесисе*, однако в отличие от Платона, порицавшего именно за это искусство как «подражание подражанию», Аристотель считал, что поэтический мимесис ориентирован не столько на бездумное копирование действительности, сколько на ее «правдоподобное» изображение в вероятностном модусе. Кроме того, смысл художественного мимесиса он видел в самом *akte искусного подражания*, в мастерстве художника: «...на что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов»¹. Этой неосторожной фразой, сам того не желая, Аристотель заложил основы позднейшей эстетики и эстетизации *безобразного*, получившей свое мощное воплощение в некоторых направлениях искусства XX в. (см. Раздел второй данной книги). Главное назначение миметического искусства (трагедии, в частности) Аристотель усматривал в

катарсисе («очищении от аффектов») — своеобразной психотерапевтической функции искусства, реализация которой сопровождается *удовольствием*.

Аристотель вообще уделил много внимания анализу удовольствия, его роли в человеческой жизни, в том числе и в связи с искусством. В «Никомаховой этике» он различал удовольствия «чистые», высокие, достойные свободнорожденных — «удовольствия от прекрасных вещей» и удовольствия низкие, телесные, порочные, возбуждаемые постыдными вещами и присущие людям низким по происхождению и социальному положению. К первому роду он относил удовольствия от позитивных, созидательных видов деятельности, среди которых существенное место занимают искусства (жи-

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 48—49.

16

вопись, скульптура, ораторское искусство, трагедия, музыка), философия, а также любая *совершенная* в своем роде и ориентированная на конкретное чувство деятельность: «... в каждом случае лучшей является деятельность [чувства], устроенного наилучшим образом для восприятия самого лучшего из подлежащего восприятию этим чувством. Эта деятельность и будет совершеннейшей и доставляющей наивысшее удовольствие». При этом удовольствие не только свидетельствует о совершенстве воспринимаемой вещи или осуществляемой деятельности, но и «делает всякую вещь совершенной», т.е. стимулирует совершенство¹.

Аристотель одним из первых в истории эстетической мысли последовательно связал сферу эстетического (прекрасного, совершенного, искусства) с удовольствием, чистым, высоким наслаждением, которое в эксплицитной эстетике будет названо *эстетическим наслаждением* и без и вне которого не мыслится вообще сфера эстетического опыта. Более того, он стремился показать, что такое удовольствие, в отличие от сугубо телесного и порочного, является союзником высокого благородства и разума и свидетельствует о полноте реализации человека в жизни. «Удовольствие же придает совершенство и полноту деятельности, — писал он, — а значит, и самой жизни, к которой все стремятся. Поэтому понятно, что тянутся и к удовольствию, для каждого оно делает жизнь полной, а это и достойно избрания»². Особенно высоко Аристотель ценил наслаждения, доставляемые искусствами, полагая, что они только тогда и достигают своей цели, когда несут удовольствие, которое он почитал как «разумное наслаждение». Наиболее высокие степени такого наслаждения люди получают от музыки и изобразительных искусств (скульптуры, живописи). И их он ценил очень высоко, обозначая как «божественное наслаждение», ибо оно не требует никаких внешних движений, изменений, но предполагает только спокойное созерцание, адекватное искусству мыслительной деятельности, или философии. Аристотель, таким образом, явился первым в европейском ареале мыслителем, который уделил много внимания важнейшим эстетическим проблемам — искусству в целом и его различным видам (об этом еще речь впереди), механизму их воздействия на человека, месту в социуме и Универсуме, вопросам мимесиса и катарсиса, как важнейшим для понимания искусства, показал связь эстетической сферы (искусства и прекрасной, совершенной деятельности, вообще

¹ Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 272—275.

² Там же. С. 275.

17

прекрасного) с высокими формами удовольствия. Этим фактически был определен основной круг проблем, которые до сих пор входят в предметно-смысловое поле эстетики как науки.

В античных трактатах, посвященных музыке, много внимания уделялось музыкальному «этосу» — направленному воздействию тех или иных музыкальных ладов на психику слушателей; «Риторика» разрабатывали правила соответствующего словесного воздействия. Среди этих текстов особое место занимает трактат «О возвышенном» (I в.), в котором анализируется возвышенный тип ораторской речи и впервые вводится понятие *возвышенного* (to hypsos) фактически в качестве эстетической категории. Плотин, опираясь на Платона, на основе своей эманационной теории Универсума разработал четкую иерархическую систему уровней красоты от трансцендентной (Единого) через ноуменальную до материальной и видел в выражении прекрасного (всех уровней) одну из главных задач искусства. При подробном рассмотрении основных категорий и проблем эстетики мы будем еще иметь возможность обращаться к их истокам, в том числе и к античным (см. гл. II и III).

Патристика

С появлением *христианства* начался новый этап имплицитной эстетики, продолжавшийся

фактически до середины XX в. Его первые теоретики, защитники и пропагандисты — ранние отцы Церкви (апологеты II—III вв.), опираясь на новый религиозный опыт, Св. Писание (и прежде всего — на только что обретенные тексты Нового Завета), а также на весь культурно-духовный опыт античности, предприняли критический анализ многих сторон предшествующей культуры с позиций новой религиозной идеологии. Построение христианской культуры они начали фактически с создания своего рода несистематизированной критической культурологии, в рамках которой значительное место заняли проблемы, определяемые современной наукой как эстетические. На основе Св. Писания апологеты заложили такие фундаментальные предпосылки новой художественно-эстетической культуры и нового эстетического сознания, как вера в воплощение Логоса, христианское понимание человека в единстве его души и тела; концепция любви; идея Творения мира из ничего; антиномизм на дискурсивном уровне мышления и осознание сверхразумного опыта в качестве более высокой формы сознания; концепция сотворения человека «по образу и подобию» Бога; глобальный символизм. Естественно, что основные богословско-мировоззренческие проблемы христианства были лишь частично поставлены апологетами.

18

До их окончательной разработки и канонизации было еще далеко. Только в IV в. отцы Церкви займутся их подробным и всесторонним осмыслением. Однако пафос первооткрывателей истины, характерный для ранней патристики, как и вера в абсолютность этой истины, побуждали апологетов смело высказываться по всем вопросам культуры, приводили их нередко к глубоким интуитивным прозрениям, в том числе и в эстетической сфере. Именно апологеты (Климент Александрийский, Тертуллиан, Ориген, Киприан, Лактанций и др.) выдвинули многие из тех эстетических идей (касающихся понятий *образа, символа, аллегории, знака*, их места в культуре; *прекрасного, искусства*), которые затем более основательно будут разработаны их последователями по *aesthetica patrum*, и в частности Блаженным Августином.

Первые отцы Церкви уделили большое внимание вопросам *творчества* и отношения к художнику в новой культуре в связи с библейской идеей Творения мира из ничего. Понимание мира как высшего художественного произведения, созданного Богом по законам меры, порядка и красоты, подняло на новую высоту и проблему человеческого творчества, в частности художественного. Художника начинают отличать от ремесленника. По-новому понимается в этот период и прекрасное в мире и в искусстве. Природная *естественная красота*, и особенно красота человека как произведения божественного Художника, ценится многими апологетами значительно выше красоты искусства. Отсюда борьба с роскошью, косметикой, украшениями. При этом раннехристианские мыслители руководствовались, естественно, не только и не столько эстетическими мотивами. Борьба с богатством как источником зла, насилия и несправедливости в мире играла здесь не меньшую роль. Особенно это характерно для II — начала III в.

Апологетам принадлежит приоритет во введении в обиход христианской культуры такой важной категории, как *символический образ* в трех его главных модификациях: *подражательный* (миметический), *символично-аллегорический* и *знаковый*¹.

Существенный вклад в развитие патристической эстетики внес крупнейший представитель западных (латинских) отцов Церкви *Аврелий Августин*. Им фактически была создана сложная эстетическая система, единая и достаточно стабильная в целом, хотя и не лишенная противоречий и определенных моментов развития в частности. Не изложенная систематически, эта своего рода «несистематическая

¹ Подробнее об эстетике апологетов см.: *Бычков В.В. Aesthetica patrum. Эстетика отцов Церкви. Т. 1. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995.*

19

система» тем не менее, без сомнения, является наиболее полной и развитой эстетической системой античности в целом, хотя Августин жил уже в самом ее конце и на равных основаниях считается как последним мыслителем античности, так и одним из первых — Средневековья.

Ряд объективных и субъективных факторов способствовал появлению этой системы. Среди них можно указать хотя бы на следующие. В духовной культуре поздней античности ко времени Августина преобладали внерациональные формы и движения. Истину искали не в естественно-научных знаниях или в философии, но на путях религиозного, мистического, сверхразумного опыта. В этой атмосфере эмоционально-эстетический подход к миру приобретал особое значение. Августин был от природы одарен обостренной эстетической восприимчивостью. Кроме того, он хорошо знал, хотя и не всегда из первых рук, основные эстетические концепции античности как

западной (латинской), так и восточной (греческой). Все это побуждало его постоянно обращаться к эстетической проблематике, притом в самых ответственных местах его общей философско-богословской теории. Это и привело латинского отца Церкви к созданию собственной эстетической системы, хотя, естественно, такой задачи перед собой он не ставил и вряд ли сознавал, что она вообще возможна.

Эстетическая система Августина *теоцентрична* и составляет важную часть его общемировоззренческой системы. Центром ее — абсолютной Красотой, но также и абсолютным Благom и абсолютной Истиной является Бог. Весь материальный и духовный мир предстает в этой системе произведением Бога, высшего Художника, сотворившего его по *законам красоты*. Поэтому все в мире носит на себе ее следы. В онтологической иерархии прекрасное выступает одним из главных показателей бытийственности. Безобразное свидетельствует об отсутствии красоты и, соответственно, бытия. Понятно, что духовная красота занимает в этой системе верхние иерархические ступени. Все сказанное относится в одинаковой мере как к Универсуму, так и к социуму и к отдельному человеку.

В реальном человеческом обществе, представлявшемся Августину сложным конфликтным переплетением двух градов — града земного и Града Божия, восхождение по ступеням красоты является одним из главных путей духовного совершенствования человека, ведущим его к достижению вечной блаженной жизни. Само *блаженство* предстает в изображении Августина, по сути дела, высшей ступенью эстетического наслаждения — это некое состояние бесконечно длящейся неописуемой радости, беспредельного ликования духа, высшее духовно-эмоциональное наслаждение: это абсолютно

20

бескорыстное, лишенное малейшего элемента утилитарности удовольствие. И оно, согласно Августину, является главной целью устремлений человека, пределом его мечтаний. Блаженство, по Августину, — не только высшая (будущего века) ступень бытия, но и желанный итог познавательной деятельности человека — это состояние высшего, бесконечного абсолютного познания Истины. И хотя Августин оставался даже в облачении епископа последовательным приверженцем *ratio*, безраздельно верившим в его безграничные возможности, высшая ступень познания — *жизнь блаженная* представлялась ему состоянием *сверхразумным*. Отсюда и удивительно высокое место *любви* в его системе (как, собственно, и во всей патристике) в качестве главнейшего экзистенциального и гносеологического фактора. *Любят же люди только прекрасное*. Уже древность хорошо сознавала, что любовь и красота, эрос и прекрасное теснейшим образом связаны; что красота (и не только чувственная) является побудителем эроса (и не только плотского), влекущего субъект к обладанию объектом любви, носителем красоты и, в конечном счете, к слиянию с ним, безостаточному единению сущностей субъекта и объекта в море неописуемого блаженства и наслаждения. Космический эрос был хорошо известен античности, не говоря уже о чувственном. Об этом, в частности, Платон подробно размышляет в «Пире». И Августин хорошо осведомлен о связи красоты и эроса как на теоретическом уровне, так и на практическом, посвятив годы юности не только риторской практике и духовным исканиям, но и эротическим похождениям.

Мир, однако, как ясно видит Августин, наполнен отнюдь не только прекрасными и добрыми вещами и явлениями. И это приводит его к осознанию глобальной *упорядоченности* в мире (ведь он — прекрасное творение Бога!) всех позитивных и негативных явлений, т.е. в определенном смысле к одному из первых в истории философии осмыслений диалектической взаимосвязанности всех природных и социальных явлений. Для эстетики существенным оказывается возведенный Августином в норму *закон контраста*, или *оппозиции*, на котором и держится *гармония* мира.

Основные структурные закономерности бытия у Августина почти полностью сводятся к собственно эстетическим законам. Это прежде всего *целостность* и *единство*, затем *число* (или *ритм*), которое определяет все *формы* бытия, далее — *равенство*, *подобие*, *соответствие*, *соразмерность*, *симметрия*, *гармония*. Все они лежат и в основе *искусства*. Как Бог сотворил мир по законам красоты, так и человек-художник стремится строить на них свою деятельность. Содержащееся в его духе искусство и есть комплекс всех законов красоты, по которым он должен создавать конкретные произведе-

21

ния. Главным содержанием искусства является красота, и ценность произведения искусства определяется степенью выраженности в нем этой красоты. Понятно, что большей ценностью обладают искусства, выражающие более высокую ступень красоты, т.е. прежде всего красоту

духовную. Августин не отрицает этим миметическую функцию искусства, просто выше он ценит «подражание» духовной красоте, чем красоте конкретно-чувственной. Поэтому музыка и искусство слова стоят в его системе на более высокой ступени, чем изобразительные или зрелищные искусства.

Все искусства, по Августину, должны способствовать или непосредственному постижению той или иной ступени красоты, или приобщению человека к духовным, в частности философско-религиозным, ценностям. Выполнить это свое назначение они могут одним из двух способов: или путем прямого эмоционально-эстетического воздействия на субъект восприятия (например, как *юбиляция*¹ в музыке), или с помощью своей знаково-символической функции. Изучение этих способов эмоционально-эстетического воздействия приводит Августина, с одной стороны, к детальной разработке *знаковой теории*, а с другой — к исследованиям в области *эстетического восприятия*, т.е. к созданию двух наиболее оригинальных концепций в его эстетической системе.

Кратко классификация знаков у Августина может быть представлена в следующем виде. Знаки делятся на *естественные* и *условные*. Условные, в свою очередь, подразделяются на знаки *предметные*, *визуальные* и *вербальные*. Каждая из последних двух групп имеет в своем составе знаки *буквальные* и *переносные*. К буквальным визуальным знакам относятся все миметические изображения, а к переносным — аллегорические изображения, различные мистические видения, визуально воспринимаемые чудеса и знамения. Буквальные вербальные знаки включают в себя язык, а переносные вербальные подразделяются на *религиозные* (пророчества, знамения) и на *художественные* (загадки, притчи, аллегии, всевозможные тропы и фигуры речи).

Знак у позднего Августина становится важной всеобъемлющей категорией, позволяющей понять и осмыслить весь мир материальных и духовных вещей и явлений в качестве пути к «предметам вечным», доставляющим истинное непреходящее наслаждение. Искусства занимают важное место на этом пути, и их знаковая функ-

¹ *Юбиляция* (от лат. *jubilatio* — ликование) — в церковной музыке продолжительное, ликующего характера мелодическое распевание отдельных слогов (особенно гласных звуков) слов *alleluia* («хвалите Господа»), *amen* и некоторых др. У Августина речь идет о распеве «аллилуйи».

22

ция понимается Августином в двух аспектах. Во-первых, искусства ведут человека от внешних форм вещей и слов к содержащимся в их глубинах духовным истинам и, во-вторых, они создают материализованные произведения — знаки этих истин. Даже удовольствие, доставляемое произведениями искусства, понимается теперь Августином и последующей средневековой традицией как *знак* высшего духовного наслаждения (блаженства). Знаково-символический характер искусства станет отныне главной доминантой эстетического мышления Средних веков.

Наряду со знаковой теорией существенным вкладом Августина стала досконально разработанная им в раннем трактате «О музыке» ритмико-числовая теория искусства и Универсума в целом, внутри которой он дал и свое понимание проблем художественного творчества и восприятия. С определенной степенью условности числовая система Августина, опирающаяся на идеи пифагорейцев, древних математиков и платоновское понимание числа, может быть представлена следующим образом. Высшее место среди созданных Богом «чисел» (или «ритмов» — *numerus*) занимают вечные неизменяющиеся числа: разумные и духовные числа небесных чинов и пространственные и временные космические числа — источник всякого пространства и времени. Далее идут преходящие числа, а также числа материального мира, включающие верхние слои неба, воздух, воду и землю, и числа человека, состоящие из телесных чисел и чисел души.

Среди последних высшее место занимают числа разума, который берет начало от самого Бога. Эти числа имеют два названия: «судящие» — для процесса восприятия и «разумные» — для творчества. Разум является изобретателем искусств. Числа искусств делятся на теоретические и практические (телесные). Теоретические — это правила, или законы, искусства, в соответствии с которыми и творит художник. Прежде всего это *духовные числа*, данные художнику от Бога и хранящиеся в глубинах памяти. Воздействуя на разум, они вызывают у художника особое творческое «настроение», «переживание» (*affectio*), которое и составляет основу творческого процесса. Это, так сказать, аффективный, внесознательный компонент творческого процесса, берущий начало непосредственно от Бога. Далее идут «рациональные» (или разумные) числа — правила искусства, диктуемые разумом. Однако, как показывает Августин, они входят и в теорию искусства, хотя участвуют в творческом процессе не непосредственно, а через «чувственные» числа (числа эстетической способности суждения — *sensuales*). Кроме того, в теорию искусства входят и преходящие, исторически меняющиеся законы искусства и миметические числа, ибо

Августином прежде всего как подражательное. При этом одни искусства больше «подражают» числам материального мира (живопись, скульптура), другие — космическим числам (поэзия и музыка). Практические числа искусства — это те телесные (*corporeales*) числа, которые звучат в стихах, метрах, ритмах и т.п.

Процесс творчества заключается в том, что все числа, отнесенные к теории искусства, воздействуют на *производительные* числа, которые руководят телесными числами, т.е. определенными движениями рук, голоса художника, в результате чего и возникает произведение искусства. Процесс восприятия красоты и искусства прост и в конечном счете основывается на чувстве (числах) удовольствия/неудовольствия (этим предвосхищалось, как мы увидим, одно из сущностных положений эстетики Канта).

Блаженный Августин, пожалуй, впервые в истории эстетической мысли, оказался невольным создателем целостной, хотя и имплицитной, эстетической системы, включающей в себя все ее основные компоненты: *эстетический объект* (природа и искусство), *эстетическое содержание* (красота), *эстетический субъект*, процесс *эстетического восприятия* (и суждения) и *творчества*. И компоненты эти представлены в его системе не механически (тогда, собственно, и нельзя было бы говорить о системе), но в их реальной взаимосвязи и сложных переплетениях. Эстетическая система Августина включает в себя почти все основные достижения эстетической мысли античности. Наряду с этим в ней много и новых, собственно августиновских находок. Историки эстетики по праву видят в нем последнего античного и первого средневекового эстетика¹ и почитают его, наряду с Псевдо-Дионисием Ареопагитом, родоначальником тысячелетней эпохи средневековой эстетики. К этому можно, пожалуй, добавить только следующее.

Еще при жизни Августина Рим пал и непрерывная линия развития эстетики надолго прервалась на Западе. Следы эстетики, «не только античной, но и новой эстетики Августина», стали быстро стираться². Поэтому Августин не имел прямых последователей и продолжателей. Только эстетика зрелого западного Средневековья активно восприняла и развила дальше многие из его идей. Однако в Средние века не нашлось мыслителя, который смог бы построить более полную эстетическую систему, чем августиновская. Эстетика Августина явилась нормой и образцом для средневековой эстетики, а многие ее положения оказались созвучными и художественному

¹ См.: *Tatarkiewicz W. Estetyka sredniowieczna. Wroclaw; Warszawa; Krakow, 1962. S. 69.*

² См.: Там же. S. 71.

мышлению Средневековья. Более того, некоторые идеи Августина (к примеру, отдельные положения его знаковой теории, его учения о механизме эстетического восприятия и суждения, его рассуждения о структурных закономерностях красоты и искусства, в частности, закон контраста и т.п.) сохранили свою актуальность и до наших дней.

В греческой патристике наиболее весомый вклад в эстетику сделал анонимный автор «Ареопагитик» (V или нач. VI в.) *Псевдо-Дионисий*. Весь Универсум (включая и социум) он рассматривал в качестве иерархической системы восхождения (возведения) человека к Богу и передачи высшего знания от Бога к человеку по ступеням этой иерархии (небесных и церковных чинов). В обоих процессах эстетические компоненты играют у Псевдо-Дионисия значительную роль. «Возведение» (*anagoria*) осуществляется путем антиномического «уподобления» (*homoiosis*), «подражания» (*mimesis*) Богу, а передача «знания» сверху вниз реализуется в форме световых «озарений», поступенчатого «светодаяния» (*photodosia*). Одной из форм передачи человеку *духовного света* выступают чувственно воспринимаемые символы, образы, знаки, изображения, в том числе и практически вся сфера искусств и священных текстов.

Псевдо-Дионисий наиболее полно для своего времени разработал теорию *символизма*. Его трактат «Символическое богословие» не сохранился до нашего времени, но и в других сочинениях и письмах он достаточно подробно излагает ее. Символы, как естественные, так и рукотворные, служат одновременно сокрытию (от непосвященных) и выражению истины. Людям необходимо учиться «видению» символа, его правильной расшифровке. Псевдо-Дионисий различал два основных класса символов: «подобные», имеющие черты сходства с архетипом, и «несходные», «неподобные подобия». Последние он ценил значительно выше, ибо с их помощью легче осуществляется восхождение к духовным сущностям, — дух воспринимающего их не останавливается на их внешней форме, как явно не имеющей ничего общего с обозначаемым

предметом, а устремляется на поиски истинного архетипа. Их главное назначение: самим «несходством изображения» возбудить душу и направить ее на восприятие чего-то достаточно далекого от изображения — на высшие духовные ценности. Многие чувственные и даже безобразные и непристойные явления и предметы, считал Псевдо-Дионисий, развивая идеи своих предшественников аллегористов-экзегетов Филона Александрийского, Оригена, Григория Нисского, могут служить символами высокой духовности. По природе своей символы многозначны. Полное постижение символа приводит к неопишимо-

25

му наслаждению. Прекрасное в материальном мире понимается автором «Ареопагитик» как символ абсолютной трансцендентной Красоты, которая, в свою очередь, является «причиной гармоничности и блеска во всем сущем». Взгляды Псевдо-Дионисия оказали существенное влияние на всю средневековую эстетику как на христианском Востоке, так и на Западе. В эстетике XX в. они приобретают новое звучание в связи с усилением внимания к проблемам символа, знака, герменевтики самых различных текстов культуры.

Итак, у отцов Церкви начали складываться основы новой христианской эстетики. Последнее для нас имеет не только чисто академический интерес. Искусство, как и художественная культура в целом, является концентрированным носителем практически непреходящих в достаточно больших временных и этногеографических пространствах ценностей. Во всяком случае, духовные ценности, нашедшие выражение в художественной культуре, оказываются, как свидетельствует исторический опыт, значительно более долговечными, чем ценности научные, философские и даже религиозные. Вспомним хотя бы об эстетической значимости многих наскальных росписей неолита, древнеегипетского, шумерского или вавилонского искусства. Да и Древняя Греция актуальна для нас сегодня вовсе не своей религией, и даже не аристотелевской философией (хотя вся последующая западноевропейская философия и базируется на ней), а своим искусством — изобразительным, словесным, драматическим, прикладным, архитектурой. Аристотель интересен сегодня только историкам философии, а поэмы Гомера, античная трагедия или греческая пластика классического периода являются мощным источником духовной пищи для нашего современника, обладающего, естественно, достаточно развитым эстетическим *вкусом* и эстетическим сознанием.

Эстетическое сознание — наиболее древняя и универсальная форма духовного мира человека, при этом — высокоразвитая и ориентированная на глубинные, сущностные основы бытия. Именно поэтому эстетические ценности как универсальная квинтэссенция духовного потенциала Культуры оказываются менее всего подверженными коррозии временем и менее всего зависят от языковых, этнических, религиозных и тому подобных границ, существенно влияющих на другие ценности и формы сознания. Отсюда особая значимость изучения эстетического сознания других народов, других периодов истории культуры и прежде всего — древних.

Это относится и к патристике. И хотя отцы Церкви специально не занимались эстетической сферой и даже не подозревали о ее существовании, объективно они были «полноценными» и «добро-

26

совестными» носителями эстетического сознания своего времени, которое в их период, пожалуй, наиболее полно и адекватно воплотилось (хотя и в крайне диффузном виде) в их бесчисленных текстах, посвященных самой разнообразной богословской проблематике. Несколько позже оно (в Византии и Древней Руси) найдет и более адекватные формы в художественной культуре. Однако в период перехода от античной культуры к христианско-средневековой (и особенно — православной) новое эстетическое сознание и формировалось, и выражалось, и сохранялось наиболее полно в святоотеческой письменности. И, может быть, для будущих поколений именно этот пласт патристики — эстетический — окажется наиболее значимым и актуальным.

С разгромом Рима войсками Алариха в 410 г. и смертью Августина в 430 г. латинская христианская культура надолго впадает в летаргию. Патристика продолжает развиваться только в грековосточной части бывшей Римской империи — в Византии. Фактически с этого времени можно говорить о зарождении двух самобытных ветвей в ранней христианской культуре: *греко-православной* (восточной) и *латинско-католической* (или западной), хотя окончательное разделение церквей (схизма) официально было оформлено только в 1054 г. В художественно-эстетической сфере наибольшей самобытности и расцвета обе ветви достигли в Средние века — в Византии и Древней Руси, с одной стороны, и в католических странах Запада, располагавшихся на территориях современной Франции, Германии, Италии, — с другой.

Греко-православное направление

Византия. Очередной подъем греческой патристической эстетики наблюдается в период иконоборчества (VIII—IX вв.), когда была детально разработана теория *образа* в изобразительном искусстве (теория *иконы*), а в ее русле был затронут и ряд других проблем искусства. Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, патриарх константинопольский Никифор, отцы VII Вселенского собора разработали целый ряд главных функций иконы, которые стали основой православной эстетики, существовавшей до середины XX в. С IX в. икона заняла место одного из сущностных феноменов православной культуры в целом и русской в частности; стала одной из центральных категорий православного религиозно-эстетического сознания.

В качестве культового изобразительного образа икона начала формироваться в раннехристианский и ранневизантийский периоды (IV—VI вв.) и приобрела свои классические формы в Византии

27

IX—XI вв. после окончательной победы иконопочитания, а затем — в Древней Руси в XIV—XV вв. О высокой значимости иконы для православного сознания свидетельствует установление специального церковного праздника в честь победы иконопочитания, который именуется как «Торжество Православия» и празднуется Церковью с 843 г. в первое воскресенье Великого Поста. В основе эстетики и богословия иконы лежат идеи византийских отцов Церкви. Они достаточно активно усваивались и толковались (нередко в противоположных смыслах) в Древней Руси Иосифом Волоцким, Максимом Греком, Зиновием Отенским, игуменом Артемием, участниками церковных соборов 1551 г. (Стоглав) и 1554 г., дьяком Иваном Висковатым, Евфимием Чудовским, протопопом Аввакумом, Симоном Ушаковым, Иосифом Владимировым, Симеоном Полоцким и другие мыслителями и иконописцами. Итог многовековой разработки богословия, метафизики, эстетики иконы в православном ареале был подведен русскими религиозными философами первой трети XX в. Е. Трубецким, П. Флоренским, С. Булгаковым. В целом на сегодня мы имеем достаточно сложную многоаспектную теорию иконы, отражающую суть этого трудноописуемого феномена православной культуры.

Икона для православного сознания — это прежде всего *рассказ* о событиях Священной истории или житие святого в картинах (по выражению Василия Великого, ставшему своего рода богословской формулой, — «книга для неграмотных»), т.е. практически — реалистическое изображение, *иллюстрация*. Здесь на первый план выдвигается ее экспрессивно-психологическая функция — не просто рассказать о событиях давних времен, но и возбудить в зрителе целую гамму чувств — сопереживания, жалости, сострадания, умиления, восхищения и т.п., а соответственно — и стремление к подражанию изображенным персонажам.

Икона — это и *прекрасный живописный образ*, своей яркой красочностью служащий украшением храма и доставляющий духовную радость созерцающим ее. «Цвет живописи, — писал Иоанн Дамаскин о церковном искусстве, — влечет меня к созерцанию и, как луг услаждая зрение, вливает в душу славу Божию»¹.

Икона — это визуальный *рассказ*, но не о повседневных событиях, а об уникальных, *чудесных*, в том или ином смысле значимых для всего человечества. Поэтому в ней не место ничему случайному, мелочному, преходящему; это обобщенный, лаконичный образ.

¹ Цит. по: *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 169.

28

Более того, это вневременной *эйдос* свершившегося в истории события или конкретного исторического лица — его непреходящий *лик* — тот визуальный облик, в котором он был замыслен Творцом, утраченный в результате грехопадения и вновь обретенный по воскресении из мертвых; некоторым же выдающимся подвижникам удавалось осуществить это и при жизни, преобразив свое психофизическое естество в процессе подвижничества (см. далее).

Указывая на духовные и неизобразимые феномены горнего мира, икона возводит ум и дух человека, созерцающего ее, в этот мир, объединяет с ним, приобщает к бесконечному наслаждению духовных существ, обступающих престол Господа. Отсюда контемплативно-анагогическая (созерцательно-возводительная) функция иконы. Она — предмет длительного и углубленного созерцания, стимулятор духовной концентрации созерцающего, путь к духовному восхождению. В иконе изображается прошлое, настоящее и будущее православного мира. Она принципиально вневременна и внепространственна. Верующий обретает в ней вечный духовный космос, приобщение к которому составляет цель жизни православного человека. В иконе реально осуществляется единение земного и небесного. Икона — символ и воплощение *соборности* как антиномического единства личностного сознания верующего (в том числе и иконописца) со всем

сонмом воцерковленных людей и духовных существ христианского универсума.

Икона — особый символ.

Икона — особый символ. Возводя дух верующего в духовные сферы, она не только обозначает и выражает их, но и *реально являет* изображаемое в земном преходящем мире. Это сакральный, или *литургический, символ*, наделенный силой, энергией, святостью изображенного на иконе персонажа или священного события. Благодатная сила иконы обусловлена самим *подобием, сходством* образа с архетипом (отсюда тенденция иконописи к иллюзионизму) и *именованием, именем* иконы (отсюда, напротив, условность и символизм образа). Икона в. сущности своей, как и ее главный божественный Архетип, антиномична: это — *выражение невыразимого и изображение неизобразимого*. Древние антитетические архетипы зеркала, как реально являющего прообраз (эллинская традиция), и имени, как носителя сущности именуемого (ближневосточная традиция), обрели в иконе антиномическое единство¹.

Ко второй половине IX в. завершается процесс активного формирования *патристического* направления, ставшего своего рода

¹ Подробнее о богословии и эстетике иконы см. в моей книге «Духовно-эстетические основы русской иконы» (М., 1995).

29

нормой для византийской и шире — всей православной культуры (включая и русскую религиозную эстетику). В последующий период (X—XIV вв.) дальнейшее развитие получает лишь концепция *света* (у Симеона Нового Богослова, Григория Паламы) как модификация красоты. Обсуждение проблемы «Фаворского света» (осиявшего Христа на горе Фавор — Мф. 17:2, Лк. 9:29) привело Григория Паламу и его сторонников к утверждению возможности в определенной ситуации чувственного восприятия нетварного божественного света.

Существенное место в византийской эстетике занимала *эстетика аскетизма* — интериорная (от лат. interior — внутренний) ригористическая эстетика, сложившаяся в среде византийского монашества на основе «эстетики отрицания» ранних христиан и оказавшая влияние на развитие многих сторон византийской культуры и церковного искусства. Полный отказ от чувственных наслаждений в пользу духовных, идеал нестяжательной (нищенской) жизни, система особых духовно-психофизических упражнений в сочетании с молитвой («умного делания»), приводящих к созерцанию разнообразных видений, светового характера, прежде всего, и к состоянию высшего духовного наслаждения — основные темы этой эстетики, имеющей эстетический объект, как правило, во внутреннем мире самого эстетического субъекта. Основные теоретики и практики этой эстетики — монахи Макарий Египетский, Нил Анкирский, Иоанн Лествичник, Исаак Сирий, Симеон Новый Богослов. Эстетика аскетизма имела ярко выраженную этическую ориентацию, с одной стороны, и мистическую — с другой.

В процессе формирования и осмысления церковного богослужения в Византии сложилась достаточно развитая *литургическая эстетика*, ориентированная в первую очередь на осмысление культового церковного действия как мистической целостности, объединяющей верующих с Богом и с духовными чинами в процессе богослужения. При этом большое внимание уделялось разработке и осмыслению *символики богослужения*, включая и все художественные элементы церковных искусств. В этом контексте символ (или литургический образ) осмысливался поздними отцами Церкви (особенно последовательно архиепископом Солунским Симеоном — XV в.) как «реальный» (в смысле сакральный) носитель божественной энергии, духовной силы прообраза. Он был осознан не только как семиотическая единица, но и как сакрально-онтологический феномен, *реально* «являющий» членам богослужения духовный архетип.

Особое место в византийской эстетике занимают многочисленные описания произведений искусства — *экфрасис*, — авторы которых

30

(Евсевий-Памфил, Прокопий Кесарийский, Роман Сладкопевец, Астерий Амасийский, Хорикий Газский, Николай Месарит и др.) дали развернутую концепцию средневекового понимания искусства, заложив тем самым основы европейского искусствознания. Наиболее распространенным в этом направлении было миметическое понимание изобразительного искусства — как натуралистически-иллюзорной копии оригинала, оказывающей именно своим *подобием* действительности сильное впечатление на зрителя (здесь византийцы продолжили античные традиции понимания искусства). И только на втором месте стояло у них образно-символическое осмысление искусства (изобразительного, архитектуры).

Видное место в Византии занимало антикизирующее (ориентирующееся на античную Грецию)

направление в культуре, сохранявшее на протяжении всей ее истории традиции и основные понятия эллинистически-римской эстетики с ее особым вкусом к роскоши, художественному артистизму, повышенному декоративизму, иллюзионизму, ярко выраженной чувственности. Особой поддержкой это направление пользовалось при императорском дворе и со второй половины IX в. находило опору у византийских историков, философов, филологов, авторов романов и в светской поэзии. Главные представители: патриарх Фотий, начавший во второй половине IX в. систематическое собирание и комментирование античных текстов, Симеон Метафраст, Михаил Пселл, Феодор Продром, Феодор Метохит. Этому направлению европейская культура обязана сохранением многих античных текстов и их первичной текстологически-филологической обработкой.

Высокого художественно-эстетического уровня достигло византийское искусство. Его своеобразие во многом определялось тем, что основные его виды (архитектура, живопись, певческо-поэтическое, декоративное, ораторское искусства) формировались с учетом их функционирования в структуре целостного религиозно-эстетического действия — своеобразного культового синтеза искусств. Условность, лаконизм выразительных средств, символизм, каноничность, глубокое проникновение в духовные сферы, медитативность — отличительные черты этого искусства. В архитектуре основное внимание уделялось построению и организации внутреннего пространства, которое наделялось сложной символической значимостью в духе литургического символизма. В соответствии с этим строилась и система росписей храма. К основным, эстетически значимым особенностям художественного языка византийской живописи относится *плоскостность* изображений, *фронтальность* и *статичность* главных фигур, рельефно выделенных золотыми или цветными фонами, особое внимание к лицам главных персонажей, помещаемых

31

обычно в композиционных центрах изображений, использование *ограниченного* набора *стереотипных* иконографических элементов (фигур, поз, жестов, деталей архитектуры и пейзажа), применение эстетически значимых *деформаций* изображенных предметов (изменение реальных пропорций человеческого тела, условное изображение архитектурных кулис, гор, деревьев), *совмещение* в одном изображении разновременных и разнопространственных событий и явлений, создание особого *многомерного* художественного пространства путем изображения предметов в обратной (чаще всего), параллельной, прямой перспективах, повышенная *декоративность*, использование золота и ярких светонесущих локальных цветов, наделенных глубокой символикой, особое внимание к принципу *контраста* при организации композиций.

Вся эта сложная система изобразительно-выразительных средств возникла в результате многовекового опыта проникновения художественного гения византийских мастеров (многие из которых были монахами) в глубины духовного бытия Универсума, запечатления в форме, цвете, линии принципиально невербализуемых духовных феноменов, открывавшихся соборному сознанию христианских подвижников в мистических актах богослужения или молитвенного подвижничества. Византийская эстетика и византийское искусство оказали сильное влияние на формирование средневековой эстетики южных славян, христианизированных народов Закавказья, Древней Руси, Западной Европы.

В XX в. к опыту византийского искусства и эстетического сознания обращались (сознательно или внесознательно) русские религиозные мыслители, теоретики и практики символизма, мастера некоторых направлений авангарда и модернизма. Активное сознательное подражание парадигмам византийской эстетики, создание симулякров византийско-древнерусского искусства и попытки более или менее добросовестного освоения византийского опыта наблюдаются у определенной части художественной интеллигенции православных славянских стран 80—90-х гг. XX в., в русском постмодернизме, в художественном ширпотребе, сформировавшемся в последние десятилетия вокруг православной Церкви.

Древняя Русь. Традиции византийской эстетики и художественной культуры были активно продолжены средневековой, или Древней, как ее обычно называют в науке, Русью после принятия ею в конце X в. христианства в качестве официальной религии. В истории древнерусской эстетики условно можно выделить два основных периода: собственно средневековый (XI—XVI в.) и переходный от Средних веков к Новому времени (XVII в.).

32

Для первого периода характерен предельно имплицитный тип эстетического сознания — когда оно находило наиболее адекватные формы выражения в искусстве, церковном культовом действе,

религиозной жизни человека (в частности, в монастырской жизни). Однако и на вербальном уровне в структуре самых разных по содержанию текстов (летописях, житиях святых, религиозно-полюемических сочинениях, постановлениях церковных соборов и т.п.) можно обнаружить достаточно рельефную совокупность эстетических представлений средневековых русичей.

Древнерусская эстетика имела два основных источника: художественную культуру и мифологическое сознание восточных славян (дохристианского периода) и византийскую эстетику, регулярно проникавшую на Русь с конца X в., нередко в южнославянской редакции («Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского, и другие тексты). Для восточнославянского (глубинного, архетипического) пласта древнерусского эстетического сознания характерны тенденции к *конкретности*, *материальности*, *пластической осязательности* (телесности) духовных феноменов, к *сакрализации* природных явлений, к *иллюзорности* и «документальной» *определенности* потустороннего мира, к ощущению *магической* взаимосвязанности всех вещей и явлений. Византийско-православная культура и эстетика, пришедшие на Русь с христианизацией восточных славян, уже накладывались на этот по-своему богатый, целостный и самодостаточный пласт сознания и переформировывали его, подвергаясь одновременно активному обратному воздействию. В письменных источниках XI — первой половины XIV в. хорошо отразился этот процесс становления христианизированных эстетических представлений. В «Слове о полку Игореве», «Повести временных лет», в произведениях Илариона, Кирилла Туровского, игумена Даниила и других книжников хорошо отражаются новые представления древних русичей о красоте (природной, духовной, художественной), об искусстве, возвышенном, героическом, сочетающие в себе элементы языческого и христианского миропониманий.

Особым почитанием на Руси в этот период окружены *книги* как главные носители духовных ценностей. Наряду с ними и все относящееся к духовной сфере воспринималось прежде всего эстетически, как несущее *духовное наслаждение, радость* и обозначалось как *прекрасное*. Для древних русичей зрелого Средневековья характерны: особое внимание к чувственно воспринимаемым реализациям духовной красоты; наделение прекрасного осязательной предметностью (вещностью); осмысление красоты как выражения истинного и сущностного; особая чуткость к красоте искусной деятельности; повышенная эмоциональность и мажорность; восприятие *света* (ви-

33

димого, прежде всего) в качестве важной модификации прекрасного. В искусствах (архитектуре, живописи, прикладных) ценится искусная *сделанность* их произведений, величие, красочность, светоносность, яркость, наличие драгоценных материалов. Храм воспринимается прежде всего как огромное роскошное произведение ювелирного искусства. На смену сакральному восприятию природы восточными славянами приходит понимание ее как прекрасного произведения высшего Художника. В ней усматривается теперь прекрасный *порядок* — «строй», радующий душу человека. В качестве основных характеристик природной красоты выступают величина, высота, округлость, «искусная сделанность», особая выделенность в пространстве.

К середине XIV в. в эстетическом сознании русичей видное место занимает *нравственная красота*. В литературе складываются идеальные образы героя (князя, ведущего народ на захватчиков — период татаро-монгольского нашествия на Русь) и духовного пастыря (священника). Первый образ строится на единстве внешней красоты, благородства, мужества и христианского благочестия; у второго преобладает нравственно-духовная красота, которая теперь ценится в человеке не меньше мужества и отваги.

Конец XIV—XVI в. — время расцвета русского средневекового искусства (литературы, архитектуры, иконописи, церковно-певческого искусства). Для эстетического сознания этого периода характерен ряд принципов, которые нашли свое воплощение в искусстве, но были лишь частично осмыслены средневековыми русичами. На уровень вербального оформления они вышли значительно позже — в русской религиозной эстетике XIX—XX вв. Речь идет о таких принципах, как *соборность* эстетического сознания, *софийность*¹ искусства и творческой деятельности в целом, *системность* (или своеобразный *синтезм*) церковного искусства, его повышенный художественный *символизм*, высокая *духовность*, *каноничность* и некоторые другие, в комплексе составляющие самобытность православного эстетического сознания и, соответственно, русского средневекового искусства.

Под *соборностью* имеется в виду принципиально внеличностный (надындивидуальный) и в достаточно широких временных рамках — вневременной характер эстетического сознания. Это *сознание собора* родственных по духу людей, достигших в процессе совместной литургической

жизни духовного единства как друг с другом, так и с более высокими духовными уровнями, в идеале — с Богом; при этом полностью сохраняется и даже усиливается неповторимое личностное сознание каждого из индивидов, образующих собор. Соборное сознание в православном понимании — это результат

34

коллективного «духовного делания» членов Церкви, получающих, по их убеждению, в таинстве богослужения благодатную помощь свыше. Отсюда — принципиальная *анонимность* средневекового русского искусства, всего духовного творчества. Древнерусский книжник, иконописец или зодчий считал лично себя не автором или творцом создаваемого им произведения, но лишь добровольным исполнителем высшей воли, действующей через него, посредником в творчестве. Средневековый художник осознавал себя особым инструментом, направляемым соборным сознанием Церкви, частицей которой он являлся, и наделенным при этом даром творчества. Соборное сознание не только вдохновляло средневековых мастеров на художественное творчество и инициировало его, но и бережно хранило выработанные в процессе этого творчества в течение многих поколений формы, схемы, приемы как наиболее емкие и адекватные носители и выразители православного духа.

Отсюда *каноничность* как главный принцип средневекового творческого метода. В *художественном каноне* нашли отражение и воплощение духовный и эстетический идеалы эпохи, закреплялась наиболее адекватная этим идеалам система изобразительно-выразительных приемов. В частности, в иконографическом каноне древнерусского искусства, восходящем к византийскому прототипу, закреплены те идеальные визуальные структуры, в которых дано предельное для православного Средневековья выражение сущности изображаемого феномена (персонажа, события Св. истории).

Средневековые русичи были убеждены, что в создании произведений культового искусства через посредство художника участвует сама София Премудрость Божия, и именно поэтому произведения этого искусства воспринимались ими как носители некоего высшего единства мудрости, красоты и искусства. Уже в XX в. эта характеристика древнерусского искусства была обозначена в православной культуре как *софийность*. Отсюда и высокая *духовность* этого искусства, ибо ничто преходящее, материальное или низменное не могло проникнуть в сферу софийности. Направленность же искусства на выражение высших духовных ценностей культуры, ориентированных прежде всего на умонепостигаемого Бога, привело к повышению уровня абстрагирования его художественного языка, повышению *степени условности* его выразительных средств, т.е. — к *художественному символизму*.

Высшего совершенства и полноты выражения система этих принципов достигла в искусстве крупнейшего живописца Древней Руси Андрея Рублева (рубеж XIV—XV вв.). Наиболее одаренный агиограф этой эпохи .Епифаний Премудрый и его коллеги по перу, опираясь на опыт южнославянских книжников, разрабатывают и

35

реализуют на практике принципы высоко эстетизированного литературного стиля, который был назван ими как «плетение словес» и заключался в бесконечном нанизывании на одну мысль образных выражений, метафор, изысканных и усложненных эпитетов. Они были убеждены, что только искусно сплетенная (как декоративный орнамент) речь может донести до сердца читателя (или слушателя) глубинную сущность описываемого.

В древнерусском певческом искусстве тенденция к повышенной эстетизации мелодии выразилась в использовании так называемых аненаек, хабув, хомонии. Суть этих приемов заключалась во внесении в распеваемый канонический текст дополнительных (бессмысленных с вербальной точки зрения — зауменных — ср. «заумь» футуристов) звуков, слогов, слоговых периодов внутрь слов, мелизматическое распевание которых усложняло и украшало мелодическую линию песнопения, но существенно затрудняло понимание текста.

Активизацией вербального выражения эстетических представлений русского Средневековья характеризуется период конца XV—XVI вв. Лидер «нестяжателей», монашеского сообщества, порицавшего излишнее владение собственностью монастырями, Нил Сорский разрабатывает русский вариант «эстетики аскетизма», а внимание его оппонента по организации монастырской жизни преподобного Иосифа Волоцкого привлечено к осмыслению литургической (богослужебной) эстетики. Он же впервые на Руси достаточно подробно излагает православную теорию *иконы* и сюжетно-иконографическую программу для иконописцев. В XVI в. определенный вклад в утверждение средневековых эстетических представлений вносят такие мыслители, как Максим

Грек, Вассиан Патрикеев, Зиновий Отенский, старец Артемий, князь Андрей Курбский, а также церковные соборы 1551 г. («Стоглав») и 1554 г. Эстетическая сфера, и прежде всего литература и церковное искусство, активно переплетаются в этот период с политической, внутрицерковной и идеологической борьбой различных церковно-государственных группировок. Слово книжника осознается как важное оружие в борьбе за социальную справедливость («правду»). Труд художника расценивается почти как нравственно-духовный подвиг и почитается наряду с монашеским подвижничеством. Каноничность и традиционализм осознаются в качестве важнейших принципов искусства, в то время как художественная практика начинает постепенно отходить от них, что предвещает начало кризиса средневекового типа художественного мышления, достигшего своего пика к концу XVII — началу XVIII в. Разворачивается острая полемика по поводу сложных религиозных аллегорических изображений, появившихся в церковной иконописи. В результате символическое богословие Псевдо-Дионисия Ареопа-

36

гита и особенно его теория «неподобных подобий» впервые в православной эстетике осмысливаются в качестве теоретического фундамента живописи.

Для второго, переходного от Средних веков к Новому времени периода древнерусской эстетики характерны дух острой полемики по основным эстетическим проблемам между традиционалистами и новаторами и постепенный отход от средневековой стилистики в искусстве под влиянием западноевропейского искусства XVI—XVII вв., образцы которого достаточно регулярно стали попадать в Россию через Польшу и Украину. В XVII в. на русском языке появляются учебники по грамматике, риторике, арифметике, пишутся специальные трактаты по музыке и живописи, нормативные руководства («чиновники») по церемониальной эстетике («Чиновник архиерейского служения», «Чин освящения воды», «Чин поставления на царство», «Свадебный чин», «Урядник сокольничья пути» и др.), в которых эстетическая проблематика, точнее процессуальная эстетика, занимала видное место. Характерной тенденцией специальных трактатов по искусству этого времени, написанных, как правило, сторонниками новых, отличных от средневековых, методов и стилистики в культовом искусстве, является стремление доказать, что эти методы не противоречат средневековой (и даже патристической) традиции, но более глубоко реализуют ее, чем прежние.

Так, крупнейший придворный поэт, драматург и теоретик искусства второй половины XVII в. Симеон Полоцкий берет на себя труд заменить традиционный прозаический славянский перевод *Книги псалмов* свободным стихотворным переложением-толкованием и обосновывает это тем, что и древнееврейский оригинал был поэтическим; а главное, — что поэтический текст позволяет более лаконично выражать мысли, одновременно усиливая и истолковывая их глубинный смысл; поэтическая форма (метрика и рифма), по его убеждению, доставляет читателю духовное наслаждение и тем самым способствует проникновению в духовные глубины содержания.

В изданном в 1679 г. в Москве первом трактате о музыке — «Мусикийской грамматике» — его авторы Николай Дилецкий и Иван Коренев, отстаивая преимущества нового полифонического церковного пения (партезного) перед старым унисонным (знаменным — от «знамени» — особого типа древнерусской нотации), считают его не отрицающим средневековую традицию, но продолжающим на новом, более высоком уровне. Подобная тенденция проявилась и в трактатах по живописи, написанных во второй половине XVII в. в основном сторонниками нового, ориентированного на западные образцы церковного искусства. Особой полнотой

37

и глубиной отличается трактат «нового» иконописца и «живописца» Иосифа Владимирова. Последовательно отстаивая преимущества новой «живоподобной» (т.е. стремящейся к иллюзорно-натуралистическому изображению человеческого лица, прежде всего) живописи перед старыми иконами, он опирается на аргументы византийских иконопочитателей в защиту миметических изображений (которые существовали только в ранней Византии), в частности, на предание о «Нерукотворном» образе Христа (т.е. образе — отпечатке идеального лика Христа на матерчатом платке, осуществленном самим Христом). В XVII в. подобные «Нерукотворные» образы с большим техническим мастерством писал друг Владимирова Симон Ушаков. Их сегодня можно увидеть в Третьяковской галерее и в других экспозициях древнерусской живописи.

Традиционалисты (прежде всего старообрядцы, но не только они) XVII—XVIII вв. яростно боролись со всеми этими западническими (еретическими, в их понимании) нововведениями в церковном искусстве и в его теории, но главные тенденции времени были не на их стороне. Художественная культура России неумолимо уходила от средневекового миропонимания,

средневекового художественного языка во всех видах искусства и требовала своего теоретического осмысления и обоснования, которые по мере своих сил и способностей стремились дать сами создатели этого искусства — иконописцы, живописцы, музыканты.

Россия Нового времени.

Россия Нового времени. С петровских времен традиции религиозной эстетики в России ушли на задний план, религиозное искусство превратилось в сугубо ремесленное производство предметов церковного обихода, не лишенных, конечно, и некоторого внешнего художественного блеска. Эстетическое сознание светского общества активно осваивает идеи и стереотипы западноевропейской эстетики того времени, в университетах преподается западная философия, начинают читаться курсы эстетики, перелагающие азы европейской эстетической мысли. В сфере имплицитной эстетики только с первой трети XIX в. возрождаются идеи и концепции собственно *русской религиозной эстетики* и практически одновременно с ними в кругах светской секуляризованной или демократически ориентированной интеллигенции (писателей, художественных критиков, художников) начинают складываться идеи *демократически ориентированной эстетики реализма, «эстетики жизни»*.

В истории русской религиозной эстетики Нового времени можно выделить два периода: 1) период пассивного *сохранения* традиций древнерусской эстетики (XVIII—XIX вв.) и 2) русский «религиозный ренессанс» (перв. треть XX в.).

38

Среди наиболее одаренных представителей интеллигенции XIX в., сознательно обратившихся к религиозной эстетике, необходимо назвать имена Н.В. Гоголя, А.С. Хомякова, И.В. Киреевского, А.М. Бухарева, Ф.М. Достоевского, К.Н. Леонтьева, Л.Н. Толстого¹. Для некоторых из них (особенно для Гоголя, Бухарева, Леонтьева) это «обращение» в относительно безрелигиозной интеллектуальной атмосфере своего времени имело драматические последствия. Гоголь сжег второй том «Мертвых душ» и фактически отказался от писательского творчества, Бухарев вынужден был снять с себя сан священника, уйти в мир, Леонтьев, напротив, не сумев разрешить проблемы «религиозное — эстетическое», ушел в монастырь.

Начав как приверженец чистого эстетизма в искусстве и особенно в жизни *К.Н. Леонтьев*, после неожиданного духовно-религиозного прозрения пришел, как и его старший датский современник Сёрен Кьеркегор, начавший с аналогичного увлечения жизнью эстетической, практически к полному отрицанию эстетизма секуляризованной культуры как «изыщной безнравственности» и противопоставил ему «поэзию православной религии со всей ее обрядностью и со всем «коррективом ее духа». Драматизм этой позиции усиливался тем, что его «эстетизм» никогда не был поверхностным эстетством. «Эстетику жизни» (созидание жизни по эстетическим законам) он ставил выше «эстетики искусства», полагая при этом, что первая чаще всего находится в полном антагонизме с моралью и религиозностью. Трагическое разведение эстетического с религией привело его к пессимистическому заключению о том, что более или менее удачная повсеместная проповедь христианства может привести к угасанию эстетики жизни на земле, т.е. к угасанию самой жизни². При этом свою жизненную позицию он сознательно связал с православным христианством, приняв в конце жизни монашеский постриг.

Новый этап в русской религиозной эстетике начинается с философа *В.С. Соловьева* и достигает своего апогея в период «русского религиозного ренессанса» — в частности, у его последователей философа Николая Бердяева и особенно у теоретиков неоправославия о. Павла Флоренского, о. Сергия Булгакова и у некоторых других религиозных мыслителей первой половины XX в.

Эстетика самого Соловьева, опиравшегося и на неоплатонизм, и на немецкую классическую эстетику (прежде всего на Шеллинга), и

¹ Подробнее об их эстетических взглядах см.: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. СПб., 1999. С. 239—272.

² Подробнее об эстетической позиции К. Леонтьева см.: гл. II. § 1; также: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. С. 257—262.

39

на многие идеи русской эстетики XIX в., значительно шире собственно религиозной и тем более православной эстетики (на ней подробнее мы остановимся ниже). Однако разработанная им философская теория всеединства, понимание искусства в духе мистической «свободной теургии», преображающей мир на путях к его духовному совершенству, когда не только религиозная идея будет владеть художником, но он сам будет владеть ею и «сознательно управлять ее земными воплощениями», концепция символа и мистическое узрение Софии как космического и художественного творческого принципа (его *софиология*) легли в основу эстетических исканий

начала XX в. — в частности, существенно повлияли на теоретиков *русского символизма* и неоправославную эстетику.

В своем учении о всеединстве Соловьев фактически развил и довел до определенного завершения идею *соборности*, составлявшей наряду с софийностью сущностные национальные основы не только русской эстетики, но русской художественной культуры в целом. В статье «Первый шаг к положительной эстетике» (1894) Соловьев дает такое определение: «Я называю истинным, или положительным, всеединством такое, в котором единое существует не на счет всех или в ущерб им, а в пользу всех. Ложное, отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, *пустотой*; истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь в них как *полнота* бытия»¹. Под философской категорией «положительного всеединства» здесь выведен имплицитный для русской религиозной культуры феномен соборности, которой предполагает такое сущностное единство на литургическом уровне всего сонма верующих и духовных сил, включая и самого Бога, при котором не нивелируются, но, напротив, усиливаются все позитивные качества каждой входящей в это единство личности за счет присущего всем соборного сознания. Дух этого сознания и оплодотворяет творчество каждой творческой личности, каждого художника, входящего в тело Церкви, в лоно христианской культуры. Уже в 1930—1950 гг. крупнейший русский религиозный философ *Н.О. Лосский* в своем курсе «Христианская эстетика» (опубликован в виде книги «Мир как осуществление красоты» только в 1998 г.) поставит последнюю точку в осмыслении понятия соборности в ее эстетическом смысле: «Соборность творчества состоит не в том, что все деятели творят однообразно одно и то же, а, наоборот, в том, что каждый деятель вносит от себя нечто единственное, своеобразное, неповторимое и незаменимое другими тварными деятелями, т.е. индивидуальное, но каждый такой

¹ *Соловьев В.С. Собр. соч. Т. 7. Брюссель, 1966. С. 74.*

40

вклад гармонически соотносен с деятельностью других членов Царства Божия, и потому результат их творчества есть совершенное органическое целое, бесконечно богатое содержанием»¹.

П.А. Флоренский в течение всей жизни уделял особое и пристальное внимание эстетике и искусству, написал ряд специальных сочинений, посвященных искусству, иконе, обратной перспективе, синтезу искусств в храмовом действе, создал цикл лекций по пространственно-временным закономерностям искусства. Много эстетических идей встречается и в его философско-богословских сочинениях. Продолжая патристическую традицию, он утверждает: «Бог и есть Высшая Красота, чрез причастие к Которой все делается прекрасным»². Отсюда *эстетическое*, по его определению, не является какой-либо локальной частью бытия или сознания, но есть сила, или энергия, пронизывающая все слои бытия. Красота и свет (духовный, божественный) предстают в его системе важными онтологическими и гносеологическими факторами. Он убежден, что «сила красоты существует не меньше, нежели сила магнита или сила тяжести». Именно в красоте и в ее модификации — свете и через их посредство человек в мистических актах богослужения, монашеского подвига или созерцания иконы познает триипостасную Истину, переполняясь при этом неописуемой духовной радостью.

Однако в чистом виде высшая Красота открывается только редким духовным подвижникам, поэтому реальными проводниками ее в мире являются символы в культовом действе и в искусстве (в наиболее чистом виде — в иконе). При этом символ понимается Флоренским не только как семиотическая единица, но и как сакрально-онтологическая сущность. Он не только обозначает нечто иное, но и *реально являет* его, обладает его энергией, предстает «живым взаимопроникновением двух бытий». Символ — это «явление вовне сокровенной сущности», обнаружение самого существа, его «воплощение во внешней среде». О. Павел распространил здесь на символ вообще древнееврейское понимание имени как реального носителя сущности именуемого (являясь в данном случае одним из активных теоретиков имяславия) и византийскую концепцию литургического символа, которую поздние отцы Церкви относили только к культовым (литургическим) символам³.

¹ *Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 25.*

² *Флоренский П. Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 585.*

³ Поздние византийские толкователи Литургии понимали значимые элементы богослужения в качестве реальной презентации во времени обозначаемых феноменов духовного вневременного уровня.

41

У Флоренского к таким символам прежде всего относится икона, которую он считал высшим достижением изобразительного искусства. Икона, как и любой символ, в его понимании предельно онтологична. Иконописец поэтому не просто пишет изображение, как мирской художник, но своей кистью открывает окно, через которое вы видим сам оригинал. Отсюда сакральный «реализм» иконы — православному сознанию она представляется «некоторым фактом Божественной действительности», суть которого не поддается рациональному пониманию и вербальному описанию. Являющая себя в иконе метафизическая сущность требует, чтобы в изображении не было ни одного случайного элемента. Суть идеальной иконы — в «незамутненности соборно передаваемой истины». Гарантами этой «незамутненности» выступают духовный опыт иконописцев или, чаще всего, руководящих их работой духовных подвижников и иконописный **канон**.

Ему Флоренский уделяет много внимания как основе творческого метода иконописцев, носителю соборно обретенного духовного опыта. Канон, убежден он, не стесняет художника и не ограничивает его, но напротив подкрепляет и многократно усиливает его личный творческий опыт достижениями предшествующих поколений. В каноне «всечеловеческая» истина воплощена наиболее полно, естественно и предельно просто. Художнику, усвоившему его, «в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле, движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое»¹.

Интересуясь всеми аспектами иконописания, Флоренский разработал настоящую философию и эстетику иконы. Большое внимание, в частности, он уделил так называемой обратной перспективе, т.е. системе особых приемов организации изображения в иконе. При этом он показал, во-**первых**, что такая система (или обратная перспектива) наиболее полно отвечает духовной сущности иконописи и, во-**вторых**, она вообще наиболее органичный, глубокий и универсальный способ композиционного решения в изобразительном искусстве и с точки зрения целей этого искусства, и в смысле естественности его восприятия зрителем. Напротив, «прямая перспектива», наиболее активно вводимая в искусство со времен Возрождения («возрожденским искусством» в терминологии Флоренского), — свидетельство утраты живописью своих глубинных

¹ Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 118.

духовных оснований, ее погони за внешним подражанием видимым формам предметов, т.е. свидетельство кризиса искусства.

Создавая иллюзию пустого евклидова пространства, эта перспектива уводит зрителя от самих «вещей» (на которых делался главный акцент как на предметах-символах в средневековом искусстве) в пустоту, т.е. способствует нигилистическому отношению к миру, она создает «однородное пространство», «враждебное цельности и самозамкнутости художественного произведения и живых органических форм». Вообще к «возрожденскому искусству» (и шире — к «возрожденскому» типу культуры) Флоренский относится резко отрицательно, усматривая в его секуляризме, рационализме, поверхностном иллюзионизме, духовной вялости и индивидуализме тенденции «к обездушению мира, механизации и детерминизму»; а Новое время в целом предстает в его восприятии постепенным процессом «разъедания бытия пустотой, хаосом, смертью». Резкой противоположностью этому была, в его понимании, культура Средневековья (соборная, вневременная, духовно активная, целостная, органично выросшая из естественных потребностей человечества), особенно православного с его культовым высоко духовным каноническим искусством, функционировавшим в «храмовом синтезе» в процессе богослужения. Этот синтез объединял в художественное целое архитектуру, стенопись, иконостас, хореографию священнослужителей, церковное пение, зрительно-обонятельную атмосферу (с ее благовониями, дымкой от свечей, лампад, воскурений фимиама и разноцветным колеблющимся светом).

В советский период, когда стало невозможно говорить о духовном содержании искусства и культуры, Флоренский сосредоточил свое внимание на пространственно-временной организации искусства, существенно продвинув вперед теорию искусства в целом. В частности, под этим углом зрения он усмотрел, что культура «может быть истолкована как деятельность организации пространства», а цель искусства состоит в «преобразовании действительности» на путях «переорганизации пространства». Именно в этом он видит теперь собственно художественную суть предмета искусства и разрабатывает новую методику классификации искусств на основе их «работы» с пространством. Так, для графики характерно активное «двигательное пространство», а для живописи, напротив, — пассивное «осознательное». В живописи главное место занимают

«вещи», а в графике — пространство.

Анализ сложной структуры произведения искусства приводит его к уточнению формулировок ряда значимых искусствоведческих понятий. В частности, он четко разводит термины «композиция» и «конструкция» в искусстве, которыми в это время особенно инте-

43

ресовались во ВХУТЕМАСе¹. Под *композицией* он имеет в виду «план организации пространства», т.е. совокупность изобразительно-выразительных средств, включающую цвет, форму, линию, точку и т.п., а под *конструкцией* — смысловое единство предмета изображения. Другими словами, конструкция определяется изображаемой действительностью (материальной или отвлеченной, духовной), а композиция — художником. В произведении искусства они находятся в антиномическом единстве. «Формула Совершенного Символа (Троицы, Христа. — В.Б.) — «неслиянно и нераздельно» — распространяется и на всякий относительный символ, — на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и искусства». «Уравновешенности» композиционного и конструктивного начал добились в истории культуры, согласно Флоренскому, только эллинское искусство и иконопись.

Особого напряжения антиномизм между ними достигает в *орнаменте*, поэтому Флоренский считал его наиболее философичным из всех видов изобразительных искусств, ибо «он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*»². Оказавшись в одном из центров русского авангардного искусства среди известных художников-авангардистов (во ВХУТЕМАСе в 1920—1921 гг. вел занятия основоположник абстрактного искусства В. Кандинский, преподавали известные конструктивисты А. Родченко и В. Татлин), Флоренский в своей теории не мог игнорировать и опыт современного ему авангардного искусства, и теории авангардистов. В теоретическом плане ему во многом близок Кандинский (особенно в понимании духовности в искусстве), однако их многое и разделяло в осмыслении конкретных элементов живописи (цвета, линии, точки), их значимости в структуре конкретного произведения.

Основу богословских исканий другого крупного представителя неоправославия о. *Сергия Булгакова* составляет *софиология* — принципиально антиномическое учение о Софии, которая представляется ему «невозможным» для разума, алогичным личностным посредником между Богом и миром, «круглым квадратом», «корнем из минус единицы» и одновременно, — первоначальной совокупностью всех идей творения (неоправославное переосмысление платоновско-неоплатонической концепции предвечных идей) и творчес-

¹ ВХУТЕМАС — Высшие государственные художественно-технические мастерские — организованы в Москве в 1920 г.

² Флоренский П. Собр. соч.: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 160.

44

ким принципом бытия и искусства. Отсюда его софиология фактически является *неоправославной эстетикой*.

В центре ее, как и у Флоренского, стоит учение об иконе, в которой Булгаков видит принципиально антиномический феномен. «Эта видимость невидимого, изобразимость неизобразимого и есть икона»¹. При этом термин «икона» он употребляет в двух смыслах: в узко культовом и в более широком — эстетическом. В сфере художественного творчества, продолжая идеи неоплатонико-патристической эстетики, он видит три «инстанции» бытия: идеальный прообраз вещи, самую материальную вещь и «икону вещи», т.е. художественный образ, который стремится наиболее точно выразить сам прообраз, «инобытие идеи, как бы отделившейся от своей реальности». Наиболее полно эта задача в истории культуры была реализована в иконе как элементе церковного культа, особенно в православной иконе. В ней непостижимым образом открывается то знание о Боге и духовном мире, которое не передается никаким другим способом, — знание того, что принципиально недоступно иным способам познания, ибо «в основе иконы лежит способность умного видения».

Развивая идеи Флоренского, Булгаков считал, что достижением столь высокого уровня духовного проникновения икона обязана своей каноничности. То, что в богословии обозначается как «церковное предание», сохраняющее духовный опыт Церкви, в церковном искусстве называется «иконным каноном», который осмысливается им как «сокровищница живой памяти Церкви» о духовных «видениях и видениях», «соборное ее вдохновение». Канон — не внешний закон или сумма правил для иконописца, но «внутренняя норма», органично присущая его духовному миру, хранитель иконописного символизма. Отсюда икона представляется о. Сергию «более чем

искусством» — «она есть Боговидение и Боговедение, дающие художественное свидетельство о себе», а иконописец в идеале понимается им не просто как художник, но еще и «религиозным созерцателем-богословом». Там, где такое единение осуществляется, полагает Булгаков, «достижения и откровения иконописи превосходят по силе своей и умозрительное богословие, и внерелигиозное искусство». Икона является, по Булгакову, идеальным воплощением *софийности* творения².

Под софийностью он понимал выраженность в материальном мире его изначальной идеальности. Главным критерием и показателем уров-

¹ Булгаков С. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. М., 1996. С. 48.

² См.: Там же. С. 83—96.

45

ня софийности вещи или произведения искусства является красота, которая выступает «откровением Св. Духа» в материи, «безгрешной, святой чувственностью, ощутимостью идеи», «духовной, святой телесностью». Булгаков акцентирует особое внимание на категории *телесности* в ее идеальном понимании, или «*духотелесности*», которая лежит в основе искусства. Художник «прозревает красоту как осуществленную святую телесность» и стремится выразить ее в своем творчестве. Это идеально удалось, по его мнению, лишь древним грекам в их идеализированных обнаженных фигурах и средневековым православным художникам в иконе. Отсюда произведение искусства определяется им как «эротическая встреча материи и формы, их влюбленное слияние, почувствованная идея, ставшая красотой: это есть сияние софийного луча в нашем мире»¹.

При этом Булгаков не делает принципиального различия между *красотой* в искусстве и в природе. Последняя осознается им как «великий и дивный художник», а *искусство*, как и во всей православной традиции, понимается расширительно. И его главным произведением становится человек во всей его «духотелесности». «Искусство, не как совокупность технически-виртуозных приемов, а как жизнь в красоте, несравненно шире нашего человеческого искусства, весь мир есть постоянно осуществляемое произведение искусства, которое в человеке, в силу его центрального положения в мире, достигает завершенности, ибо лишь в нем, как царе творения, завершается космос»².

Однако жизнь в красоте — трудная и соблазнительная вещь для человека, ибо здесь, напоминает он Достоевского, поле битвы дьявола с Богом. «Земная красота загадочна и зловеща, как улыбка Джоконды.... Томление по красоте, мука красотой есть вопль всего мироздания»³. Преодоление этой трагичности красоты в мире возможно (эта мысль характерна для всей неоправославной эстетики) с помощью *теургической* функции искусства, выходящего уже за рамки собственно своих произведений и реально преобразующего мир и человека на пути эсхатологического софийно-эстетического преображения, возведения тварного мира к его предвечной Красоте — Софии. Остро ощущая высокую значимость феномена красоты в христианском миропонимании и одновременно его принципиальную противоречивость, Булгаков пытался ее снять, включая красоту в систему семантически близких понятий: *софийность* — *телесность* — *красота* — *искусство*, которые, не являясь синонимами,

¹ Булгаков С. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917. С. 254.

² Там же.

³ Там же. С. 268.

46

образуют некое достаточно однородное семантическое поле, внутри которого и пребывает смысловое ядро софиологии.

Один из крупнейших представителей символизма, религиозный поэт и мыслитель Вячеслав Иванов считал, что *символизм* находится в определенном взаимоотношении с религиозным творчеством, — ибо цель символического искусства теургична. Оно призвано не просто обозначать нечто, но «прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей». Художник должен своим чутким духом уловить сущность вещи или явления и помочь ей прорваться сквозь кору вещества. В этом случае он становится «носителем божественного откровения». В своей эстетике Иванов развивал идеи христианского платонизма, которые наиболее лаконично и строго изложил в одной из последних своих работ в статье «Forma formans e forma formata» (1947). Под *forma formans* («формой зиждущей») он и понимал сущность или идею вещи, «действенный прообраз творения в мысли Творца», некий «канон или эфирную модель» будущего произведения, которое он здесь именует как *forma formata* («форма созижденная»). *Forma formans* — это некая энергия,

проникающая сквозь все границы и действующая, в частности, и в художнике как творческая энергия. Чем ближе *forma formata* к *forma formans*, тем совершеннее произведение искусства, тем оно выше поднимает воспринимающего его к сущностным первоосновам¹.

Известный русский религиозный философ *Николай Бердяев* в своих эстетических взглядах, вытекавших из его персоналистской философии, придерживался мистико-романтической ориентации. Одной из главных (если не самой главной) тем его философии стала концепция творчества, в которой он фактически довел до логического завершения витавшие в русской эстетике со времен Гоголя идеи *теургии* (в искусстве, культуре, жизни и бытии в целом). Смысл человеческой жизни Бердяев видел в творчестве, ибо только здесь человек может поистине уподобиться Богу-Творцу, высшему Художнику и достичь с Его помощью прорыва из земной «уродливой» жизни в высшую космическую «жизнь в красоте». До настоящего времени творчество наиболее полно реализовывало себя в искусстве. Однако его трагизм состоит в том, что оно не смогло решить своей главной задачи — теургической, застряло в земной реальности вместо того, чтобы выйти на уровень космического бытия.

Бердяев различал искусство языческое и христианское. Языческое (имеется в виду греко-римское) достигло классической завершенности форм в этом земном имманентном мире. Оно не знает

¹ Подробнее об эстетических взглядах Иванова см. с. 133—137.

47

никакого иного высшего мира и не стремится к нему. Напротив, христианское искусство — это искусство «трансцендентной тоски» по иному миру, «трансцендентного прорыва» в этот мир. Поэтому оно принципиально незавершенно в высшем смысле, ибо не достигает этого мира реально, но только указывает на него в своих символах. Оно символично в своей основе. Это искусство «может быть искуплением греха», в нем «повторяется Голгофская жертва», но в нем и им «творческий акт задерживается в мире искупления и поэтому становится трагическим», т.е. не достигает уровня космической теургии.

Огромным творческим потенциалом, по Бердяеву, располагала культура Возрождения, однако она не смогла реализовать его. Трагизм этой культуры заключался в том, что она попыталась совместить несовместимое — классическую античность и мистическое христианство, искусство, полностью и идеально реализовавшее себя на земле, и искусство, устремленное к небу, тоскующее по нему, но не нашедшее адекватных выходов на космический уровень. «Тайна Возрождения, — констатирует Бердяев, — в том, что оно не удалось»¹; ни возрождение античности, ни возрождение церковного христианского искусства. Вообще, убежден Бердяев, в искусстве невозможно никакое возвращение назад к уже пройденным этапам творчества.

Бердяев выделял два основных типа художественного творчества — *реализм* и *символизм*. В реализме он видел крайнюю форму приспособления искусства к «миру сему», уродливому в своей основе. Поэтому реализм — это «наименее творческая форма искусства», а его крайность — натурализм уже вообще выходит за пределы творчества; так же как и академизм, омертвляющий когда-то бывшие живыми классические формы искусства. Настоящему творческому искусству всегда присущ символизм. Оно всегда в той или иной мере символично. Особенно искусство христианское (в широком смысле — искусство христианского ареала в целом), ибо оно творит символы мира иного. Поэтому высшего своего уровня искусство достигает в символизме как направлении искусства второй половины XIX — начала XX в. Однако здесь же оно подходит и к пределу своих возможностей, к своему кризису. Символизм особо остро выявляет трагизм художественного творчества.

Символ — это «мост, переброшенный от творческого акта к сокровенной, последней реальности». Однако на путях искусства

¹ *Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Собр. соч. Т. 2. Париж, 1985. С. 270.*

48

нельзя достичь этой высшей «реальности». В символизме художественное творчество перерастает себя и выходит за пределы искусства в традиционном смысле. Творчество покидает сферу культуры и перетекает в само бытие, оно становится теургией, созидающей новое бытие. Бердяев дает, наконец, четкое определение *теургии*, к которой эстетическое сознание православного мира тяготело практически на протяжении всей его истории. «Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия сверхкультурна. Теургия — искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую... Теургия есть действие человека совместно с Богом, — богодействие,

богочеловеческое творчество»¹. При этом проблему искусства как теургии Бердяев считает преимущественно русской проблемой и именно с теургией связывает грядущее «славянско-русское возрождение».

Романтически-христианскую позицию в эстетике занимал известный религиозный мыслитель *И.Л. Ильин*, вынужденный в 1922 г. покинуть Россию, до прихода к власти нацистов живший в Германии, а затем в Швейцарии. Его культуролого-эстетическая позиция во многом продолжила линию, намеченную в XIX в. А.М. Бухаревым. В своих работах «Основы христианской культуры» (1937), «Основы художества» (1937), «Сущность и своеобразие русской культуры» (1942) и др. он разрабатывал общую теорию христианской культуры, уделяя особое внимание месту искусства и художника в ней. Под *культурой* он понимал организацию человеческого бытия на основе внутренних, глубинных, органических принципов этого бытия, «на путях живой, таинственной целесообразности», постигаемой углубленной в созерцание творческой душой. «Культура творится изнутри, она есть создание души и духа». Он отличал ее от цивилизации как чисто внешней, поверхностной организации жизни, основанной на бездуховной науке и технике. Отсюда «христианская культура» — это культура, основанная на «духе христианства», который Ильин определяет как «дух овнутрения, дух любви; дух молитвенного созерцания, дух живого органического содержания; дух искренней насыщенной формы; дух совершенствования и предметного служения делу Божьему на земле», и на «принятии мира»².

Задача создания христианской культуры была поставлена почти две тысячи лет назад, но до сих пор не решена, и ее решение —

¹ Бердяев Н. Смысл творчества. С. 283.

² Ильин И.А. Одиноким художник. Статьи. Речи. Лекции. М., 1993. С. 308—312.

49

цель будущих поколений христиан. Культура творится людьми, воспринявшими от Духа Христа «дух творческой силы». Искусство занимает в христианской культуре, как и в культуре вообще (Ильин признает существование и нехристианских культур — буддийской, мусульманской и др.), одно из видных мест наряду с «наукой, государством и хозяйством». В процессе «художественного созерцания», «художественной медитации» художник проникает в главные тайны бытия, постигает «природу Бога, мира и людей» и воплощает свой духовный опыт в новой реальности — произведении искусства. Художник — медиум, посредник между зрителем и сокровенными тайнами бытия, которые он обретает в глубине своей души. Через художника «прорекает себя Богом созданная сущность мира и человека», «мировая тайна». Искусство поэтому — «художественное тайноведение». Особый акцент Ильин делает на *художественности* искусства, понимая под ней единство созерцательной способности и художественного таланта. Порожнь они не дают настоящего произведения искусства. Большую роль в искусстве играет «закон экономии», суть которого сводится к предельной точности (он использует здесь любимый термин Пушкина, в котором видел художника в полном смысле слова и посвятил анализу его творчества ряд работ) выражения художественными средствами медитативного опыта.

Настоящее «искусство есть *служение и радость*», ибо истинный художник всегда ощущает себя призванным на великое вдохновенное служение, предстоящим перед Богом и великой Тайной. Его творчество свободно и руководствуется только «художественной необходимостью». И когда его душа «дострадается» «до одоления и озарения», он испытывает огромную радость творчества.

В 1936 г. на французском языке, а в 1937 г. — на русском в Париже была опубликована книга известного русского искусствоведа *Владимира Вейдле*, покинувшего Россию в 1922 г., «Умирание искусства», в которой сформулирована позиция православного мыслителя, профессионально знавшего и любившего искусство, но в целом негативно относившегося к эстетике и эстетическому. Для Вейдле *эстетическое* — это «непозволительно поверхностное» отношение, а *эстетика* — наука, получившая свое имя «в ознаменование смерти последнего стиля» в искусстве, не имеющая никаких законов.

Собственно концепция его книги, высказанная и в ряде других работ, сводится к тому, что он (как и многие другие мыслители начала века) ощутил глубокий кризис (и даже не просто кризис, а *умирание*!) искусства, процветавшего как минимум со времен греческой античности. Начало этого кризиса он усматривает еще в конце

50

XVIII — начале XIX в., прежде всего у романтиков, а его завершающую стадию — в искусстве и литературе первой трети XX в., в многочисленных авангардистских направлениях и у большинства крупных писателей типа Джойса, Пруста, Кафки и др. Суть кризиса сводится к тому,

что со времени Просвещения в культуре стали нарастать научно-технические, рассудочно-рационалистические тенденции, вытеснявшие постепенно веру и религиозное сознание из нее и душ человеческих, а соответственно и из искусства. Началось постепенное разрушение самой сердцевины художественного творчества — «разлад смысла и форм, души и тела в искусстве, разлад личности и таланта в жизни, в судьбе художника»¹. Искусство, начиная с романтизма, стало утрачивать *стиль* — свою сущность и основу, в понимании Вейдле.

Стиль в искусстве осмысливается им как некое внешнее выражение глубинной сущности художественного творчества, его души. Он надличен, но имманентно присущ внутреннему миру каждого художника той или иной эпохи, это глубинное «предопределение» его творчества. «Стиль есть такое общее, которым частное и личное никогда не бывает умалено. Его не создает отдельный человек, но не создается он и в результате хотя бы очень большого числа направленных к общей цели усилий; он — лишь внешнее обнаружение внутренней согласованности душ, сверхразумного духовного их единства; он — воплощенная в искусстве *соборность* творчества. Когда потухает соборность, гаснет стиль, и не разжечь его вновь никакою жаждой, никаким закланием»². Соборность же, как мы уже видели, непосредственно проистекает из религиозного сознания, составляет одну из сущностных характеристик искусства. И Вейдле именно в этом смысле употребляет понятие соборности.

Утрата искусством стиля и его кризис и умирание в век научно-технического прогресса, господства рационализма, механицизма, разрыва человека с природой (все это Вейдле обозначает термином «цивилизация», противопоставляя «культуре») вызваны утратой в конечном счете религиозной веры, религиозного миропонимания и мироощущения. «Рассудок убивает искусство, вытесняя высший разум, издревле свойственный художнику». Настоящее полноценное искусство, по его глубокому убеждению, внутренне всегда неотделимо от религии и религиозно в своей основе, «потому что художественный опыт есть в самой своей глубине опыт религиозный, потому что изъяснения веры не может не заключать в себе

¹ Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 86.

² Там же. С. 87.

51

каждый творческий акт, потому что мир, где живет искусство, до конца прозрачен только для религии»¹.

Даже основные понятия для глубинного истолкования искусства, убежден русский искусствовед, коренятся в религиозной мысли. Среди них на первых местах он упоминает *преображение, воплощение, таинство, антиномическую целостность, чудо*. Описываемые ими феномены присущи как религии, так и искусству, хотя, как правило, они не тождественны. Искусство и религия «соприродны» в своей основе, «логика искусства есть логика религии», но они не подменяют в культуре друг друга, а дополняют и укрепляют.

В Новое время далеко не все гениальные художники были религиозны в узко церковном понимании, но они творили все еще в мире, пронизанном «тайной религией», «подлинно человеческом, управляемом совестью». «Художник, пусть и неверующий, в своем искусстве все же творил таинство, последнее оправдание которого религиозно. Совершению таинства помогало чувство стиля, чувство связи с миром и людьми. Таинство может совершаться и грешными руками; современное искусство разлагается не потому, что художник грешен, а потому, что, сознательно или нет, он *отказывается совершать таинство*»². Отсюда рассудочность, отказ от художественного вымысла, замена жизненности механицизмом, утрата ощущения чуда в процессе творчества, потеря дара видеть вещи и явления в их первозданной целостности, в их глубинной таинственности, формализм в современном искусстве. Все это и является в глазах православного ученого главными признаками *умирания искусства*.

Русская религиозная эстетика, находившаяся вроде бы на периферии культурных движений XIX—XX вв., четко и ясно выразила многие сущностные проблемы духовной культуры своего времени, да и культуры в целом. Обобщая кратко представленные здесь материалы, можно выделить наиболее рельефные идеи этой эстетики, имплицитной по своему существу и, может быть, именно поэтому более чутко ощущавшей нерв эстетического сознания и художественного мышления вообще.

1. Ощущение или даже ясное понимание глубинного родства искусства и религии; искусства и внеземной духовной сферы; усмотрение сути искусства в выражении (явлении, презентации) объективно существующего духовного мира; констатация реальности кон-

¹ Вейдле В.В. Указ. соч. С. 158.

² Там же. 160.

52

такта художника с этим миром в процессе художественного творчества.

2. Осознание драматического разлада между эстетическим и этическим, эстетическим и религиозным сознанием и мучительные попытки преодолеть его на теоретическом или на творчески-практическом уровнях. Особо остро его чувствовали практики — писатели и художники, ибо интуитивно ощущали, что цели и задачи у этики, эстетики и религии близки и лежат в одной плоскости: *этика* призвана привести личность в согласие с обществом, социумом; *эстетика* указывала пути гармонизации человека с самим собой и с Универсумом в целом; *религия* устанавливала мосты между человеком и Первопричиной бытия — Богом.

3. Напряженные поиски духовного, преображающего начала в культуре и искусстве — как на теоретическом, так и на художественном уровнях.

4. Теургия как выведение художественного творчества за пределы собственно искусства в жизнь, преобразование самой жизни по эстетическим и духовным законам творчества, опирающегося на божественную помощь.

5. Были, наконец, сформулированы сущностные характеристики важнейшего феномена православной культуры и главной категории эстетического сознания — *иконы*. В результате стало окончательно ясно, что расцвета, характеризующегося предельной высотой и целостностью духовно-художественного синтеза, этот феномен достиг в средневековой Византии и Древней Руси, а с XVII в. началось его последовательное угасание, ибо стали разрушаться такие сущностные характеристики иконы, как *каноничность* и *художественность*. К началу XX в. иконопись как жанр духовно-эстетического творчества фактически прекратила свое существование, сохранив за собой только функцию создания исключительно культовых (церковно-сакральных) предметов. Религиозная эстетика оказала сильное влияние на эстетическое сознание в России первой трети XX в. и на взгляды многих художников, писателей, мыслителей того времени. На нее наряду с другими духовными источниками опирался основоположник и теоретик абстрактного искусства В. Кандинский в своем главном теоретическом трактате «О духовном в искусстве» и в своем глубоко мистическом творчестве. Далекий в целом от традиционной религиозности основатель супрематизма К. Малевич видел в своем «Черном квадрате» новую икону XX в. А. Блок в мистико-христианском свете воспринял русскую революцию 1917 г. Под влиянием религиозного эстетического сознания находились многие русские символисты начала XX в. Творчество известного писателя Д. Мережковского раз-

53

вивалось в основном в этом русле. Образ распятого Христа занимает видное место в искусстве российско-французского художника хасидистской религиозной ориентации М. Шагала. Сильные отзвуки религиозной эстетики находим мы и в эстетической системе крупнейшего русского эстетика XX в., филолога и философа, одного из последователей Вл. Соловьева, принявшего тайный монашеский постриг уже в советское время, А.Ф. Лосева. В изданной в 1927 г. книге «Диалектика художественной формы» он в характерной для него жесткой диалектической форме строит систему эстетических категорий, опираясь на неоплатонизм, феноменологию и православную эстетику. Эта система однако уже далеко выходит за рамки собственно религиозной эстетики, и на его идеях мы еще остановимся в данной книге.

Судьба последних представителей религиозной эстетики, как и большей части русской интеллигенции начала XX в., трагична. После установления тоталитарного коммунистического режима многие из них были высланы за пределы России или сами были вынуждены эмигрировать, оставшиеся в России подверглись репрессиям (как Флоренский, расстрелянный в сталинских лагерях) или вынуждены были изменить род своей деятельности (как Лосев, посвятивший себя после отбытия срока в лагере в основном античным штудиям).

Западноевропейское направление

Имплицитная эстетика в Западной Европе, пожалуй, только в Средние века сохраняла достаточно определенную религиозную ориентацию, да и то далеко не в полном объеме, а в более поздние периоды, оставаясь в русле христианской культуры, была в определенной мере, начиная с итальянского Возрождения, индифферентна к религиозному духу, а на многих этапах и у многих личностей — даже и чисто секулярна, т.е. принципиально и вполне осознанно отделена от какой-либо церковности и религиозности. В этом одно из принципиальных отличий западного

направления от греко-православного. Сначала фольклорно-языческий живой и жизненный фундамент христианизируемых народов Западной Европы, а позже реконструированные пласты римской античности оказывали сильное деформирующее воздействие на христианское мировосприятие, насаждавшееся в этом ареале часто достаточно жесткими методами (инквизиция и тому подобные меры устрашения и «воспитания» западного населения в церковном духе).

Средние века.

Средние века. В западной средневековой эстетике можно выделить два главных хронологических периода — раннесредневековый

54

(V—X вв.) и позднесредневековый (XI—XIV вв.) и два основных направления — философско-богословское и искусствоведческое. У ее истоков стоит крупнейший отец латинской Церкви Блаженный Августин, хотя его эстетическая система далеко не полностью была воспринята в Средние века, но только отдельные ее части. Многие из сформулированных Августином эстетических положений сохраняли свою актуальность на протяжении всего Средневековья. Для первого периода средневековой эстетики характерна охранительная позиция по отношению к античному наследию. Боэций, Кассиодор, Исидор Севильский ввели в средневековое духовное поле основные представления античности о красоте (неопифагорейские и неоплатонические идеи) и об искусстве. Боэций сохранил для Средневековья античную теорию музыки, Кассиодор — классификацию искусств (теоретические, практические и созидательные), Исидор много занимался терминологическими вопросами. Во времена Каролингов (середина VIII — начало X в.) в эстетике наблюдается процесс активного взаимодействия античных и христианских эстетических идей. Иоанн Скот Эриугена (середина IX в.) переводит на латинский язык сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита, и их идеи оказывают сильнейшее влияние на всю средневековую эстетику. Главное место в эстетических представлениях этого времени занимает божественная красота, воплощающаяся в «зримых образах» — в *единстве, целостности, порядке, форме*. Видимая красота осмысливается как *символ* невидимой. Эриугена определяет *прекрасное* как «нечто незримое, становящееся зримым» и этим доставляющее воспринявшему ее «невыразимое наслаждение», т.е. начинают осознаваться как объективные, так и субъективные аспекты прекрасного. К широко распространенным античным представлениям об искусстве как о специфической искусной духовной и практической деятельности добавляются идеи о месте и функциях искусства в религиозной жизни человека. Особое внимание уделяется религиозному содержанию изобразительных искусств, по-новому осмысливается аллегоризм. Художник понимается как посредник между Логосом и людьми, и искусство слова ценится выше живописи. Утверждаются три основные функции изобразительных искусств: 1) «книга для неграмотных»; 2) увековечение исторических событий; 3) украшение интерьеров храмов. Последней функции уделяется особое внимание. Феномен иконы не играл на Западе столь существенной роли, как в Византии или в Древней Руси, хотя иконы нередко встречались в католических храмах. Красоту архитектуры усматривали не в архитектурно-конструктивных решениях и элементах, а в украшении храма (инкрустации, росписи, витражи, декоративно-прикладные искусства).

55

Позднесредневековый период

Позднесредневековый период характеризуется появлением специальных эстетических трактатов в составе больших философско-религиозных сводов («Сумм»), повышением теоретического интереса к эстетическим вопросам, что особенно характерно для мыслителей XII—XIII вв. — *схоластов*. Монастырскую эстетику простоты и идеи углубленности в созерцание внутренней красоты развивает Бернард Клервоский (XII в.). Гуго Сен-Викторский и его последователи, опираясь на эстетику Августина, много внимания уделяют видимой красоте и искусству. Гуго делит искусства на семь свободных и семь «механических». В число последних он вводит и «театрику» — искусство развлечений. Искусства, по его мнению, изобретены для удовлетворения тех многообразных потребностей человека, которые не может удовлетворить природа. Среди них есть и потребность в особом наслаждении; его удовлетворению и служит «театрика». Ришар Сен-Викторский (ум. 1173) интересовался психологией созерцания, в том числе и созерцания красоты. Крупнейшие схоласты XIII в. Гильом Овернский, Альберт Великий, Ульрих Страсбургский, Фома Аквинский, опираясь на эстетику Августина, Псевдо-Дионисия Ареопагита и своих средневековых предшественников, используя аристотелевский метод философской дефиниции, завершили систематизацию средневековых эстетических представлений. Прекрасное было окончательно определено через субъект-объектное отношение: прекрасно то, что «нравится само

по себе» (Гильом Овернский), доставляет наслаждение в процессе неутилитарного созерцания вещи; т.е. в определении прекрасного был закреплён восходящий ещё к Августину и Василию Великому момент релятивности. Доставляют же наслаждение при созерцании только вещи, обладающие определенными объективными свойствами. Среди них, прежде всего, называются «должная пропорция и блеск» (формула, заимствованная у Псевдо-Дионисия), а также — соответствие частей целому, а целого — назначению вещи, выраженность во внешней форме сущности вещи, гармоничность, упорядоченность, соразмерность, доброцветность, соответствующая величина. Красота осмысливается как *сияние* (и просвечивание) «формы» (идеи) вещи в ее материальном облике (Альберт Великий). Много внимания Уделяется математическим (числовым и геометрическим) аспектам прекрасного и, с другой стороны, вопросам эстетического переживания, наслаждения. *Безобразное* также определяется через субъект-объектное отношение — это то, что вызывает отвращение.

Францисканец Бонавентура

Францисканец *Бонавентура*, исходя из высказывания Августина о «красоте/форме Христа» (*species Christi*), создает целую «христологическую эстетику» (в XX в. доработанную Г. Урс фон Бальтазаром). Согласно Бонавентуре, «красота» (= «форма») Христа

56

является посредником между трансцендентным Богом и человеком через воплощенного Сына, в котором сконцентрированы принципы «образа и подобия», напрямую относящиеся к понятию «формы». Эстетически воспринимая действительность, в которой разлита божественная красота, мы можем приблизиться к постижению понятия красоты-формы-подобия вообще и таким образом к сущности Сына, а через него и Отца.

Некоторый итог схоластических эстетических представлений мы находим в эстетике *Фомы Аквинского*. В своем понимании прекрасного и искусства он суммировал многие взгляды неоплатоников, Августина, Псевдо-Дионисия Ареопагита и представителей ранней схоластики, в результате чего получилась достаточно целостная эстетическая система на основе аристотелевской философской методологии. Правда, вычитывать эту «систему», как и в случае с Августином, приходится из всего достаточно обширного корпуса богословских текстов, которые уже самим Фомой объединены в достаточно строгую систему — «Сумму теологии». В отличие от византийской и западной раннесредневековой эстетик, Фома перенес акцент с духовной красоты на чувственно воспринимаемую природную красоту, оценив ее саму по себе, а не только как символ божественной красоты. Вещь является прекрасной лишь тогда, когда в ее внешнем виде предельно выражается ее природа, ее сущность, или ее «форма» (Аквинат употребляет этот термин в его аристотелевском значении *идеи вещи*).

Фома определял прекрасное через совокупность его объективных и субъективных характеристик. К первым он относил «должную (или хорошую) пропорцию, или созвучие (согласие)», «ясность» и «цельность (полноту), или совершенство», понимая все эти термины достаточно широко. Под пропорцией он имел в виду не только определенное количественное соотношение, но и качественные отношения — духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и формы, ее выражающей. Под «ясностью» понималось и видимое сияние, блеск (цвета, например) вещи, и «сияние» внутреннее, духовное; «цельность» означала отсутствие изъянов, любого несовершенства.

Субъективные аспекты прекрасного Фома усматривал в соотносении его с познавательной способностью, которая реализуется в акте созерцания вещи, сопровождающемся духовным наслаждением. «Прекрасное относится к познавательной способности, ведь прекрасными называются вещи, которые нравятся при созерцании. Вот почему прекрасное заключается в должной пропорции, ибо ощущение наслаждается вещами, обладающими должной пропорцией, как ему подобными»; «прекрасным называется то, само вос-

57

приятие чего доставляет наслаждение», — писал Аквинат¹. Он различал *чувственные наслаждения* (от вещи, половой связи), *эстетические* (зрительские и слуховые) и *чувственно-эстетические* (например, от женских украшений, духов). Прекрасное, по Фоме, отличается от благого (доброе) тем, что оно — объект наслаждения, а благое — цель и смысл человеческой жизни.

Под *искусством* (*ars*) Фома вслед за античной эстетикой понимал всякую искусную деятельность и ее результат. Искусство подражает природе, по его мнению, в том смысле, что оно, как и природа, имеет своей целью определенный конечный результат; оно не создает принципиально

новых форм, но лишь воспроизводит или преобразует уже имеющиеся. « Создает же или воспроизводит не для чего иного, как для прекрасного», т.е. искусства связаны с прекрасным; их произведения служат для пользы и удовольствия, как, например, искусства слова, живописи и ваяния, которые Аквинат называл «воспроизводящими». Такие же искусства, как театр, инструментальная музыка, отчасти поэзия, служат лишь для удовольствия. Фома, в отличие от раннехристианских мыслителей, признает их право на существование, если они органично включаются в общую «гармонию жизни».

Начало искусства — в художнике, в его замысле, который затем реализуется в материи. В искусстве значим лишь конечный результат — произведение искусства, а не поступки (нравственный облик, в частности) создающего его мастера. Фома подчеркивает идеализаторскую функцию искусства, перефразируя известную идею Аристотеля и в корне меняя ее смысл: «образ называется прекрасным, если он представляет совершенной вещь, которая в действительности безобразна». Он пытается отличать искусство от науки и морали. Наука только познает вещи, а искусство их еще и созидает; мораль дает цель и направление всей жизни человека, а искусство имеет каждый раз конкретную цель для каждого произведения.

В XIII в. ученый Витело в своем сочинении «Перспектива» ввел в обиход средневековой эстетики идеи арабского ученого Альхазена — подробную теорию зрительного восприятия, вопросы геометрической и физической оптики. Идеи Альхазена—Витело привлекли особое внимание теоретиков и практиков искусства Возрождения.

Искусствоведческое направление средневековой эстетики характеризуется появлением специальных трактатов по поэтике («Поэ-

¹ Эстетические фрагменты из «Суммы теологии» Фомы цитируются здесь по изданию: *Tatorkiewicz W. Estetyka średniowieczna. Wrocław; Warszawa, 1962. S. 297—304*, где они приведены по-латыни и в польском переводе.

58

трии») и по музыке. Их авторы опирались не на современную им практику искусства, а в основном на античные теории с усилением акцента на собственно эстетической стороне искусства. Главным в поэзии считалось содержание, однако авторы «Поэтрий» уделяли больше внимания вопросам формы, различая при этом форму внешнюю и внутреннюю. В центре многих «Поэтрий» стояла новая категория *изящество* (*elegantia*). Цели поэзии — учить, давать уроки нравственности и доставлять наслаждение слуху и уму. Теория музыки находилась под сильным влиянием идей Августина и Боэция. Принципиально новой явилась лишь теория *контрапункта*, обосновавшая принцип полифонии в музыкальной практике. В живописи теоретики ценили красоту, содержательность, аллегоризм; в скульптуре — жизнеподобие; в архитектуре — величину, соразмерность, блеск, светоносность, драгоценные украшения. Геометрия и математика рассматривались как важнейшие основы архитектуры и отчасти живописи.

Крупнейший поэт позднего Средневековья *Данте Алигьери*, пожалуй, впервые сознательно применяет к *художественному произведению*, на примере своей «Божественной комедии», патристический, восходящий к Клименту Александрийскому и другим отцам александрийско-каппадокийского направления, принцип многоуровневого (полисемантического) толкования (понимания) текстов Св. Писания. В подробном письме к Кан Гранде делла Скала он дает некоторые разъяснения понимания своей «Божественной комедии». В частности, он пишет: «Чтобы понять излагаемое ниже, необходимо знать, что смысл этого произведения не прост; более того, оно может быть названо многосмысленным, то есть имеющим несколько смыслов, ибо одно дело — смысл, который несет буква, другое — смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным, второй — аллегорическим или моральным»¹. Далее он уточняет, что в произведении существует по меньшей мере три небуквальных смысла: аллегорический, моральный и анагогический (возводительный). Подробнее эти идеи он развил и в книге «Пир», четко указав, что художественные произведения (здесь на примере своих канцон) так же, как и священные тексты, должны пониматься в четырех смыслах. *Буквальный* не простирается дальше буквального значения «басен поэтов»; *аллегорический* «таится под покровом этих басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью»; *моральный* — «это тот смысл, который читатели должны отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам»; и нако-

¹ *Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968. С. 387.*

59

нец, «четвертый смысл называется анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается [истинным] так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе»¹.

В XX в. идеи средневековой эстетики составили фундамент эстетики неомизма, оказали влияние на многих теоретиков культуры и искусства нематериалистической ориентации, дали творческие импульсы не одному крупному художнику. Вольно или невольно в их русле нередко оказывались такие личности, как Кандинский, Клее, Мондриан, Дали, Штокхаузен и др. И сегодня нельзя с уверенностью сказать, что средневековая эстетика — это только реликт далекого прошлого:

Новое время.

Новое время. Начавшийся в позднем Средневековье с XIV— XV вв. период последовательной, хотя поначалу и очень осторожной секуляризации (обмирщения, отделения от Церкви и религии) культуры, названный в Италии Ренессансом (Возрождением), свидетельствовал о начале какого-то глобального космоантропного процесса, выразившегося прежде всего в кризисе религиозного сознания. За многие столетия Средневековья христианству так и не удалось окончательно воплотить в жизнь главные заповеди Христа, основные принципы христианской нравственности и духовности, хотя и была создана достаточно целостная христианская культура, охватившая собой практически все народы Европы и все сферы человеческой деятельности. Однако начавшийся с итальянского Возрождения процесс своеобразной реставрации культуры римской античности и сопряжения ее с христианской культурой, объективно развивавший секулярные тенденции, активизации научно-рационального мышления и расцвета гуманитарных наук и искусств, ориентированных в большей мере на по-новому осмысленную античность, чем на узко понятое христианство, все энергичнее направлял эстетическое сознание на удаляющиеся от религии сферы. Активное стремление множества ренессансных *гуманистов* (так в культурологии называют мыслителей того времени за их удивительное непреодолимое стремление к некоему универсальному знанию, основывающемуся на достижениях всех известных им наук, в том числе и далеко расходящихся с официальной церковной идеологией позднего Средневековья²) к развитию христианского мировоззрения и

¹ Данте Алигьери. Указ. соч. С. 135—136.

² Лат. слово *humanitas* с античности имело в западноевропейской культуре несколько значений: 1) человеческая природа, все относящееся к человеку; 2) человечность, гуманность, человеколюбие; 3) высокая образованность, интеллект-

христианской культуры на основе активного использования античных наук, философии, искусства, а также новейших научных достижений позволяет характеризовать этот период как переходный от Средних веков к Новому времени. Ренессансные мыслители жили в христианской культуре, практически ничего не отрицали из средневекового наследия, но научно-духовное видение их было устремлено в будущее, которое представлялось им принципиально иным, чем прошлое. Пафос этой свободной футурологической направленности существенно отличал дух Возрождения от осознанно традиционалистского духа Средневековья, ориентированного на предельное сохранение веками выработанных устоев, правил, канонов, представлений во всем.

Если для античной эстетики в целом был характерен *космоантропный* принцип, а для средневековой — *теоантропный*, то с эпохи Возрождения в имплицитной эстетике начинают преобладать тенденции *антропоцентризма*. Эпоха религиозного смирения и молитвенного самоуглубления сменяется временем смелых поисков, дерзаний, активного творчества. Вера в безграничные возможности человека становится знаменем гуманистов ренессансной культуры. Необычайно возрастает авторитет человеческого разума, устремившегося по путям самостоятельного познания мира. Одним из первых его проявлений «была безграничная и ненасытная любознательность, побуждавшая людей узнавать все, что они могли, об окружающем мире и человеке. Они ревностно принялись изучать классическую литературу и древние памятники, потому что последние давали им в руки ключ к необъятной сокровищнице забытых познаний. Действительно, их влекло к античности то непреодолимое стремление узнать мир, которое несколько позже привело, например, к изобретению печатного станка и открытию Америки»¹.

Начинают активно развиваться науки, постепенно освобождающиеся от контроля Церкви. «Титаны» Возрождения, а их немало породила эта эпоха, были универсально образованными людьми. «Тогда не было почти ни одного крупного человека, — писал Ф. Энгельс, — который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких

альная культура; 4) утонченный вкус, изысканность речи и т.п. Во втором смысле этот термин регулярно употребляли ранние христианские апологеты, обвиняя в жестокости языческих римлян (бои гладиаторов и т.п.); отсюда и понятие «христианского гуманизма». Цицерон, некоторые

латинские отцы Церкви и особенно мыслители Возрождения использовали термин *humanitas* в третьем и четвертом смыслах. И именно к этим смыслам восходит именование их «гуманистами». Никакого отношения к их «человеколюбию» это понятие не имеет.

¹ Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965. С. 32—33.

61

областях творчества»¹. Духом открытия, обновления и творчества пронизана эта удивительная эпоха. Отказавшись от непрекаемого догматизма схоластического мышления зрелого Средневековья, гуманисты с упоением погружаются в стихию многоуровневого диалога, обсуждения и рассмотрения всех и всяческих точек зрения по всем философским, богословским, научным, эстетическим и любым другим вопросам. Существенной тенденцией культуры Возрождения была, на что уже указывалось, устремленность многих выдающихся умов того времени в будущее. Не случайно многие проблемы в области общественной, политической, нравственной, научной и художественной мысли, поднятые мыслителями Возрождения, являются актуальными еще и донныне.

Все сказанное имеет непосредственное отношение и к эстетической мысли, которая в этот период, как никогда в иные времена, была объединена с художественной практикой. Фактически эстетические идеи теперь наиболее полно высказываются и активно обсуждаются самими художниками, архитекторами, литераторами, музыкантами в контексте конкретных трактатов об искусстве. Существенно возрастают статус и самосознание художника. Он осознает себя уже не просто искусным ремесленником, как в Средние века, но профессиональным творцом, вдохновляемым Богом и приближающимся к нему в своем творчестве; нередко ощущает себя философом и ученым, художественными средствами постигающим мир. Леонардо да Винчи объявляет живопись философией, полной глубоких размышлений над движением и формой; Петрарка утверждает, что поэзия своим аллегорически-символическим характером подобна теологии и не менее почетна, чем она; Микеланджело убежден, что в своих поисках совершенной человеческой фигуры в пластике он подражает самому Богу-Творцу, создавшему идеальный мир форм. Начинает активно формироваться и теоретически обосновывается *индивидуализм*, сугубо *личностный* характер творчества, обусловленный общим для гуманистов небывалым в истории культуры возвышением человеческой личности, ее значимости, красоты, творческой одаренности в целом. Ни античность, ни Средние века не знали ничего подобного. У многих ренессансных мыслителей, поэтов, художников человек почти равен Богу, несмотря на свою слабость и греховность.

Художники и мыслители Возрождения, синтезируя идеи патристики и неоплатонизма с собственной новейшей естественно-научной ориентацией на визуально воспринимаемую природу, в своей фило-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 346.

62

софии искусства органично объединяют идеи «подражания» этой природе в ее идеальных, Богом созданных формах, *искусства, как выразителя прекрасного*, и *удовольствия*, доставляемого искусством. Фактически эстетика Возрождения приходит к тому пониманию искусства, которое позже, в XVIII в. будет обозначено термином «изящные искусства» (Ш. Батё). Альбрехт Дюрер, а с ним в этом вопросе солидарны и Леонардо, и Микеланджело, и Рафаэль, и многие художники и мыслители зрелого Ренессанса, писал, что Творец некогда создал людей идеально прекрасными и задача художника заключается в том, чтобы отыскать черты и следы этой красоты и совершенства в массе далеких от первоизданного состояния людей и воплотить их в своем искусстве. Таким образом, *мимесис* у ренессансных художников сводился к методу *идеализации* на основе внимательнейшего изучения и анализа конкретной натуры. Отсюда начавшаяся с Возрождения работа художников в анатомическом театре, создание анатомических атласов (рисунки из атласа Леонардо до сих пор не утратили своей значимости), изучение линейной перспективы и т.п.

Идеальные же и совершенные формы, восходящие, по убеждению гуманистов, к созданному Богом миру, прекрасны и доставляют человеку удовольствие. Поэтому настоящее произведение искусства, в частности изобразительного, но также и литературного, должно быть прекрасно и доставлять этим человеку наслаждение. И отнюдь не чувственное наслаждение, но более высокого уровня — духовное, основанное на особом знании. Так, автор одной из бесчисленных в тот период «Поэтик» Джироламо Фракасторо пишет, что если какой-то философ обычным языком изложит ему, например, идею о вселенском разуме, то он просто примет ее к сведению как достойную внимания. Однако если «он изложит мне ту же мысль поэтическим способом, то я не только увлекусь, но буду поражен этим чудом и почувствую, как нечто божественное вошло в мою

душу»¹. Понятно, что подобные идеи не были чем-то совершенно новым. Они восходят и к античным взглядам Аристотеля, Горация, Вергилия, и к эстетическим представлениям неоплатоников и Августина, однако гуманисты Возрождения поставили их в центр своего эстетического сознания и своей философии искусства, заложив тем самым фундамент новоевропейской эстетики, в том числе и эксплицитной.

Наряду с этим по сути своей метафизическим аспектом понимания искусства многие художники Возрождения на практике стреми-

¹ Цит. по: Гилберт К., Куп Г. История эстетики. Кн. 1. М., 2000. С. 210.

63

лись к некоему рационально-экспериментальному постижению конкретных законов и приемов изображения природной красоты. Они изучают строение и анатомию человеческого тела и тел животных, растительный мир, законы построения линейной перспективы, пытаются выявить математические закономерности пропорций человеческого тела, в которых усматривают своеобразный модуль к архитектуре (что уже в XX в. активно разовьет крупнейший архитектор столетия Ле Корбюзье). Леонардо, как и многие его современники, убежден, что в искусстве на первом месте стоит «наука», т.е. глубокое изучение и технической стороны того или иного искусства, и природы, на основе законов которой строится любое искусство. Художник должен учиться у природы, работать с натурой. Отсюда достаточно устойчивый мотив «зеркала» в эстетике Возрождения. При этом имелось в виду зеркало в буквальном, а не в аллегорическом, как в Средние века, смысле. По отражению в зеркале можно судить, насколько художник овладел техникой живописи, без которой ренессансные живописцы не мыслили себе настоящего искусства. «Если ты хочешь видеть, — писал Леонардо, — соответствует ли твоя картина в целом предмету, срисованному с натуры, то возьми зеркало»¹. Подобные идеи были близки многим художникам Возрождения, а свои автопортреты живописцы писали с тех пор, как правило, поставив перед собой зеркало. Не случайно на большинстве из них мы и видим зеркальное изображение художника с кистью в левой руке.

Философское направление в эстетике Ренессанса ориентировалось прежде всего на неоплатонизм, в котором итальянские гуманисты нашли мыслительную базу, противостоящую схоластическому рационализму. Неоплатоническая философия не была забыта и в Средние века, но христианские мыслители и гуманисты Возрождения опирались на различные ее аспекты. Частично дехристианизированный неоплатонизм заиграл в интерпретации ренессансных философов своими новыми гранями.

Переходный характер эпохи Возрождения определил многие ее противоречия и ее своеобразие. «Две стихии пронизывают собою всю эстетику Ренессанса и все его искусство, — писал А.Ф. Лосев. — Мыслители и художники Ренессанса чувствовали в себе безграничную силу и никогда до того не бывшую возможность для человека проникать в глубины и внутренних переживаний, и художественной образности, и всемогущей красоты природы. До художников Высокого Ренессанса никто и никогда не смел быть настолько

¹ Леонардо да Винчи. Избр. произв. Т. 2. М., 1935. С. 114.

64

глубоким философом, чтобы прозревать глубины тончайшего творчества человека, природы и общества. Однако даже самые крупные, самые великие деятели Ренессанса всегда чувствовали какую-то ограниченность человеческого существа, какую-то его, и притом весьма частую, беспомощность в преобразовании природы, в художественном творчестве и в религиозных постижениях. И эта удивительная двойственность эстетики Ренессанса является, пожалуй, столь же специфической для нее, как и ее мощный антропоцентризм, как ее всемирно-историческое по своей значимости художественное творчество и как ее небывалое по грандиозности и торжественности понимание самоутвержденного на земле и стихийно-артистического человека»¹. Уже с первой половины XVI в. в художественной культуре Италии возникает и ширится антиренессансное направление, получившее название *маньеризма* и отражавшее отмеченную Лосевым двусмысленность гуманистических идеалов, их очевидную утопичность. Идеалы целостной всезнающей и всемогущей личности, почти равной Богу, разбиваются о трагическую прозу итальянской действительности периода контрреформации. С особой силой трагизм этой ситуации воплотился уже в творчестве Микеланджело. В связи с незаконченностью многих его скульптур Б.Р. Виппер резонно замечает: «...микеланджеловская «незаконченность», каковы бы ни были внешние причины приостановки работ, несомненно, отвечала также какой-то внутренней скрытой тенденции его творческого процесса, росту пессимистических настроений мастера и

сознания неосуществимости идеалов Возрождения»².

Маньеристы на практике и в теории отказываются от ясности, гармоничности и спокойствия искусства зрелого Ренессанса. Его идеализированному «реализму», опиравшемуся на научные методы изучения природы, они противопоставляют утонченное, стилизованное искусство, питающееся достаточно холодной, но часто изощренной фантазией художника, тонким эстетизмом. Главными эстетическими идеалами маньеристов становятся искусственность, утонченность или изощренность (*subtilitas*) формы, изысканность цвета. Не ясным и гармоничным, но запутанным лабиринтом противоречивых духовных и душевных движений и устремлений предстает мир в их надломленном искусстве. Напряженность форм, духовное смятение, экзальтированная религиозность — основные характеристики художественного мышления маньеризма, приведшие-

¹ Лосев А.Ф. *Эстетика Возрождения*. М., 1978. С. 612.

² Виппер Б.Р. *Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма*. М., 1956. С. 35.

65

го к искусству барокко в XVII в. Один из главных теоретических принципов маньеризма сформулировал итальянский мыслитель Сфорца Паллавичини: «Искусство не имеет дела с правдой, ни с неправдой, но с особым познанием, основанным на фантазии»¹. «Фантазия», пришедшая в свое время в эстетике позднего эллинизма на смену «подражанию», у маньеристов и их многочисленных последователей призвана была снять оппозицию «правда — неправда» в художественном мышлении. Борьба и взаимодействие ренессансных и маньеристских тенденций в эстетической мысли XVI в. подготовили во многом и развитие художественной культуры следующего столетия.

С Возрождения в западной эстетической культуре намечаются две главные тенденции: 1) *нормативно-рациоцентрическая* (классицизм, Просвещение, академизм, реализм, техноцентризм), тяготеющая к рационализму, материализму, позитивизму, прагматизму, научно-техническому утилитаризму, и 2) *иррационально-духовная* (барокко, романтизм, символизм), ориентирующаяся на выражение в художественном творчестве духовного Абсолюта и духовного космоса. Не выходя в основном за рамки целостной многоликой христианской культуры, первая линия восходит к идеализированной античности; вторая — к идеализированному Средневековью. При этом Ренессанс и классицизм делали акцент на идеализированном тварном мире, который в их восприятии мог бы соответствовать замыслу Творца (идеальные тела, отношения, ландшафты и т.п.). Реализм и техноцентризм ориентировались на реальное состояние материального мира, а барокко, романтизм, символизм устремляли свою творческую интуицию в сугубо духовные миры, рассматривая видимую реальность как *символ* и *путь* к ним.

XVII в. характеризуется в истории Европы становлением капиталистических отношений, оказавших впоследствии негативное влияние на всю духовную культуру и эстетическое сознание, соответственно; в философии — появлением «великих систем» Декарта, Гоббса, Спинозы, Лейбница, господством *рационализма*; в искусстве — противоборством и взаимодействием двух главных направлений — *барокко* и *классицизма*, зарождением *реалистических* тенденций. Эстетическая мысль этого периода опирается, с одной стороны, на философию своего времени, а с другой — на художественную практику. Существенное влияние на развитие эстетической мысли оказали, в частности, рационализм Декарта, а также учение Спино-

¹ Цит. по: Виппер Б.Р. *Указ. соч.* С. 13.

66

зы об аффектах и понимание красоты как особой характеристики взаимодействия субъекта и объекта.

Нормативно-рациоцентрическое направление. Эстетика *классицизма* (от лат. *classicus* — образцовый; термин введен романтиками в XIX в. в процессе борьбы с классицистами) — образец рафинированной, сознательно заостренной акцентации внимания на *эстетической* сущности *искусства*, доведенной до строгой нормативизации системы художественных правил. Эта тенденция начала складываться в Италии XVI в. и достигла своего апогея в XVII в. во Франции в русле картезианского рационализма. Среди основных теоретиков можно назвать Ж. Шаплена, П. Корнеля («Рассуждения о драматической поэзии» и другие тексты), Ф. д'Обиньяка («Практика театра»), Н. Буало («Поэтическое искусство») и др. Опираясь на «Поэтику» Аристотеля и «Науку поэзии» Горация и многочисленные итальянские комментарии XVI в. к ним,

а также на образцы античного искусства и словесности, теоретики классицизма попытались выработать идеальную систему правил (своего рода идеальную поэтику, или эстетику), на которые должно ориентироваться подлинное высокое искусство. В основу ее были положены античные I принципы *красоты, гармонии, возвышенного, трагического*.

Особое внимание классицисты уделяли драматическим искусствам как главным в их понимании. Одним из сущностных принципов классицизма стала аристотелевская категория «правдоподобие», понятая как создание обобщенных, идеализированных и аллегоризированных изображений значимых в назидательно-дидактическом плане событий жизни легендарных особ или эпизодов античной мифологии. «Это не означает, что из театра изгоняются подлинное и возможное; но принимают их там постольку, поскольку они правдоподобны, и для того, чтобы ввести их в театральную пьесу, приходится опускать или изменять обстоятельства, которые правдоподобием не обладают, и сообщать его всему, что нужно изобразить» (д'Обиньяк)¹.

Классицисты требовали от художника ясности, глубины и благородства замысла произведения и точно выверенной высокохудожественной формы выражения: «Но нас, кто разума законы уважает, // Лишь построение искусное пленяет» (Буало). Принцип художественной идеализации может все превратить в красоту: «Нам кисть художника являет превращенье // Предметов мерзостных в

¹ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 338.

67

предметы восхищенья» (Буало вслед за Аристотелем)¹. Однако в целом классицисты были против изображения в искусстве предметов низких и безобразных, вписывая одну из наиболее аристократических страниц в историю эстетики.

Теоретики классицизма разработали концепцию иерархии жанров искусства, разделив их на высокие и низкие и отдавая предпочтение первым; ввели жесткие требования к художникам и эстетические «догматы»: правило «трех единств» в драме (места, времени и действия); красота как идеализированная действительность является выражением художественной истины; правила «хорошего вкуса» — залог качества произведения; искусство ориентировано на утверждение высоких нравственных идеалов, морально в своей основе и этим полезно для общества; идеалом для подражания в искусстве должна быть классическая античность и др. Развивая антропоцентризм Возрождения, эстетика классицизма утверждала идеал «свободного, гармонически развитого человека».

В классицистской теории изобразительных искусств особую известность приобрел немецкий историк античного искусства И.И. Винкельман («Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», 1755), выдвигавший принципы идеализации и подражания античным образцам в качестве главных для истинного искусства. В полемике с Винкельманом и классицистской эстетикой в целом закладывал основы эстетики просветительского реализма Г.Э. Лессинг («Лаокоон. О границах живописи и поэзии», 1766; «Гамбургская драматургия», 1767—1769), давший толчок новому направлению развития эстетической мысли.

Главные из классицистских художественно-эстетических принципов, так или иначе модифицируясь, характерны для всего радио-центрического направления в эстетике. *Академизм* усваивает из них чисто формальные. *Просвещение*, напротив, отказывается от формальной нормативизации, но развивает рационально-гуманитарные, дидактические, отчасти антиклерикальные и материалистические тенденции. Возникшее в среде новой интеллигенции под влиянием процессов глобального становления капиталистического общества, Просвещение в целом было ориентировано на демократизацию культуры, на пропаганду идеалов гражданственности среди широких масс европейского населения, на защиту новых научных идей и борьбу с устаревшим мировоззрением.

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. С. 432.

68

В соответствии с общей просветительской тенденцией XVIII в. эстетическая мысль прежде всего интересуется развитием современного искусства — получает широкое распространение художественная критика, которая ставит на обсуждение в первую очередь вопрос об общественной роли искусства, о его воспитательном значении. Почти все мыслители этой важной в истории европейской культуры эпохи (особенно Вольтер, Руссо, Дидро, Лессинг и др.) неустанно думают, пишут, спорят о *воспитательной роли искусства*. Соответственно и все остальные эстетические проблемы рассматриваются ими в этом ключе. Прекрасное, возвышенное,

гармония, вкус, характеры в искусстве интересуют просветителей в первую очередь как действенные средства воспитания нового «гражданина». От искусства просветители в противовес теоретикам классицизма и барокко требуют правды, естественности, простоты.

Просветители XVIII в. опирались на реалистические тенденции искусства XVII в. и своего времени, существовавшие там параллельно с барочным и классицистским направлениями. Активной поддержкой просветителей пользуются антиклассицистские тенденции в искусстве (трактат Лессинга «Лаокоон»), ориентированные на отражение и воспроизведение реальных жизненных ситуаций — на подражание «естественной природе», по словам Д. Дидро.

Демократические тенденции просветительской мысли позволили поставить в эстетике вопрос о коммуникативной, как сказали бы мы теперь, функции искусства. Так, французский философ Кондильяк усматривал главную причину появления искусства в потребности общения людей. Ряд других эстетических проблем, возникших задолго до XVIII в., приобретает у просветителей актуальность именно в связи с их стремлением демократизировать искусство, сделать его достоянием широких масс, объяснить этим массам его истинное назначение. Отсюда и знаковая теория искусства, возникшая еще у Филона Александрийского, интерпретированная Августином, а затем Николаем Кузанским, вдруг становится центральной у Кондильяка. Или проблема *вкуса*. Берущая свое начало где-то в эстетике позднего эллинизма, всплывающая опять же у Николая Кузанского, она становится одной из главных тем просветительской эстетики. Почти все крупные мыслители Просвещения стремятся так или иначе осветить ее. Противоречие элитарного и демократического искусства, назревающее в художественной практике, решается теоретиками Просвещения в сфере воспитания вкуса.

Реализм и натурализм XIX в. доводят до логического завершения миметический принцип — отображение действительности в ее же формах.

69

Активное развитие естественно-научных исследований, особенно в сферах биологии, медицины, позитивистское и материалистическое мировоззрение существенно повлияли на художественное творчество и эстетическое сознание всего столетия. В искусстве (особенно в литературе) активно развиваются тенденции к реалистическому и натуралистическому типам творчества, которые получили и соответствующую теоретическую поддержку, прежде всего у самих писателей-реалистов и натуралистов.

Эстетика *натурализма* сложилась в последней трети XIX в. под воздействием идей позитивистов О. Конта, И. Тэна, Г. Спенсера, естествоиспытателя Ч. Дарвина, ботаников, физиологов, медиков, социальных историков того времени. Среди его главных представителей исследователи называют писателей Э. Золя, братьев Э. и Ж. Гонкур, А. Хольца, П.Д. Боборыкина и др. Противопоставляя себя классицистам и романтикам, натуралисты стремились вывести литературу на уровень «точного знания» современных им естественных наук. Для этого они пытались в своем творчестве и теории активно использовать достижения естественных и отчасти социальных наук, перенести на искусство в целом приемы и методы эмпирического естествознания.

Писатель, согласно натуралистам, должен как естествоиспытатель внимательно изучать человека и факты его жизни и деятельности и предельно документально изображать их в своем творчестве. При этом для них не было низких или высоких тем и сюжетов. Жизнь проявляется во всех сферах и на всех уровнях, и соответственно писатель должен так и изображать ее, почти с фотографической точностью во всех ее позитивных и негативных проявлениях. Под влиянием социал-дарвинизма и физиологического детерминизма натуралисты изображали жизнь и поведенческие ситуации людей как следствие их врожденных инстинктов (расовых, наследственных, патологических и т.п.) или как результат чисто биологической борьбы за существование. Искусство представлялось им собранием документальных фактов жизни, на основе которых экспериментально можно было сделать определенные позитивные для человечества выводы; некой лабораторией, в которой возможно точное моделирование, говоря современным языком, определенных жизненных ситуаций.

Э. Золя посвятил теории «натурализма» ряд работ («Экспериментальный роман», «Натурализм в театре», «Романисты-натуралисты»), в которых дал свое понимание натурализма. Предлагая называть писателей-натуралистов «моралистами-экспериментаторами» по аналогии с медиками-экспериментаторами и физиологами, он с гордостью заявляет, что их функции близки. Если медики и

70

физиологи теперь на основе своих экспериментов могут научно обоснованно лечить телесные

болезни человека, то писатели путем аналогичного эксперимента с человеческими душами получают возможность управлять интеллектуальной и душевной жизнью человека, улучшать ее. «Одним словом, — писал он, — мы — моралисты-экспериментаторы, показывающие путем эксперимента, каким образом проявляется страсть в определенной социальной среде. В тот день, когда мы поймем механизм этой страсти, можно будет воздействовать на нее, ослабить ее или хотя бы сделать ее как можно более безобидной. Вот в чем польза и высокая нравственная ценность наших натуралистических произведений, которые экспериментируют над человеком, разбирают и вновь собирают деталь за деталью человеческую машину, чтобы заставить ее действовать под влиянием различных обстоятельств. Когда с течением времени мы откроем законы, останется только воздействовать на личность и среду, чтобы улучшить положение в обществе. Таким образом, мы занимаемся практической социологией, и наша работа помогает политическим и экономическим наукам»¹.

Сегодня очевидны механистичность и наивность этой творческой позиции теоретика натурализма, однако вполне понятен и научный пафос ее автора, который менее чем полтора столетия назад владел умами многих передовых людей своего времени. Познать законы природы и общества и научиться управлять ими в позитивном направлении — цель, которую ставили перед собой многие ученые, философы, писатели и художники XIX в. И Золя был одним из активнейших среди них. «...Мы выделяем причины человеческих и социальных явлений, для того чтобы в один прекрасный день можно было приобрести власть над этими явлениями и управлять ими. Одним словом, мы трудимся со всем нашим веком над великим делом, каковым является покорение природы, увеличение могущества человека»². Сегодня мы пожинаем многие горькие плоды этого «великого дела», однако натуралисты стояли только у его начала, и пафос их сциентистских устремлений вполне понятен.

В эстетике XX в. под *натурализмом*, как специфическим принципом художественного творчества, понимали уже нечто отличное от утопически-эстетических устремлений Золя или И. Тэна (полагавшего, что художник должен выявлять и изображать «основной характер» человека, определяющийся расой (комплексом наследственных характеристик), средой обитания (географической, социаль-

¹ Золя Э. Экспериментальный роман // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967. С. 705.

² Там же. С. 708.

ной) и конкретным историческим моментом), хотя и восходящее к их эстетической позиции. Этим термином обозначается тенденция художника к концентрированному, мелочно документальному или даже экспрессивно фотографическому изображению человека или фрагмента жизни во всей их физиологической неприглядности, биологичности, доходящей до смакования маразматических подробностей. В искусстве XX в. натуралистические тенденции нередко выражаются в как бы беспристрастном документальном изображении сцен жестокости, насилия, издевательства над человеком или его физиологических отправлениях.

Теоретическая же позиция Золя и многие его произведения, особенно позднего периода, в большей мере тяготеют к тому, что эстетика XX в. осмыслила как *реализм* в его начальной стадии. Фактически только в XX в. были четко сформулированы и характерные особенности реализма, хотя наибольшее распространение в искусстве и литературе он получил в XIX в.; тогда же предпринимались активные попытки теоретического осмысления его эстетики в основном самими писателями-реалистами или поддерживающими их критиками. При этом писатели, как и наиболее авторитетные критики, практически до конца XIX столетия не употребляли термин «реализм». Они предпочитали давать описательные характеристики реалистического принципа творчества, полагая его единственно приемлемым и наиболее актуальным в ситуации своего времени. Иногда употреблялся термин «натурализм» в смысле точного следования «природе» изображаемого события или, как в России 1840-х гг. «натуральная школа» в литературе, под которой В.Г. Белинский (один из ее активных защитников) понимал стремление писателей к строго правдивому, безыскусному изображению действительности.

В духе новых позитивистских, материалистических, естественнонаучных, социальных, революционно-демократических тенденций, характерных для XIX в., наиболее остро чувствующие пульс времени писатели и художники стремились к правдивому изображению характеров и событий окружающей их реальной жизни в «формах самой жизни», т.е. в предельно изоморфных (подобных по внешнему виду — одна из крайних форм миметизма — см.: гл. III. § 2.

Мимесис) образах в реальном социальном контексте, активно влияющем (как они выявили) на характеры людей, их образ жизни и поведение. При этом их внимание часто привлекала жизнь наиболее обездоленных и угнетаемых в бурно развивающемся капиталистическом обществе слоев населения, людей, которые до этого практически никогда не попадали в поле зрения искусства, а если и попадали, то в предельно идеализированном виде. Художников и писателей-реалистов они интересуют как раз в их неприкрытой,

72

часто трагической и драматической реальности. Более того, писатели-реалисты нередко пытались выявить и показать социальные причины угнетенного положения большей части трудового населения капиталистического мира тогдашней Европы. Понятно, что многие из реалистов часто сознательно ориентировались на революционно заостренные социальные, экономические, политические учения того времени, а теоретики социальных реформ и революций активно опирались на творчество этих писателей и художников.

В частности, наиболее емкую характеристику реализма, как творческого принципа, дал Ф. Энгельс, утверждая, что «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»¹. Именно она послужила затем советским, прежде всего, эстетикам и литературоведам трамплином для разработки развернутой эстетической теории творческого метода реализма и его исторических стадий: критического реализма и социалистического реализма. В ней содержится сущностное отличие реализма от натурализма. И заключено оно в понятии «*типичное*», под которым имелось в виду не простое и бездумное копирование действительности во всех ее деталях, характерное для натурализма, но особый способ *художественного обобщения* фактов, накопленных при наблюдении за этой действительностью; выявление в ней существенных, характерных черт, явлений, типажей и выражение их в *уникальных индивидуализированных художественных образах*. Именно к этому стремились крупнейшие мастера-реалисты Бальзак, Стендаль, Диккенс, Гончаров, Тургенев, Толстой, Чехов, Островский, Суриков, Репин и многие другие художники того времени, хотя далеко не всегда умели (как и их доброжелательные критики того времени) четко объяснить суть своей позиции.

Реалистические тенденции в европейском искусстве и литературе наметились еще с XVII в. (особенно в голландской живописи), но именно как *тенденции* внутри классицистического или барочного типов творчества. Как уникальный и специфический творческий метод реализм проявился только в XIX и отчасти в XX в. Для XIX в. была характерна его критическая, социально или демократически заостренная ориентация. Не случайно в советской эстетике за ним закрепилось именование «критического реализма». Пафосом разоблачения антигуманной, безнравственной деятельности, как отдельных представителей господствующего класса, так и общей социально-политической и экономической ситуаций дышат многие

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 37. С. 35.

73

произведения английских, французских, русских писателей-реалистов. Понятно, что к их творчеству именно под этим углом зрения часто обращались теоретики социальных и революционно-демократических преобразований Маркс, Энгельс, Плеханов, Ленин, Троцкий и др. В реалистическом искусстве усматривали они мощный фактор направленного воздействия на сознание самых широких трудящихся масс. Маркс, например, высоко оценивал «блестящую плеяду современных английских романистов», «которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые»¹. Ленин не менее высоко ценил творчество Льва Толстого за то, что в нем отразились с огромной силой все противоречия «первой русской революции». «Изучая художественные произведения Льва Толстого, — писал он, — русский рабочий класс узнает лучше своих врагов, а разбираясь в *учении* Толстого, весь русский народ должен будет понять, в чем заключалась его собственная слабость, не позволившая ему довести до конца дело своего освобождения»². Действительно, социально-политическая или идеологическая ангажированность искусства в наибольшей мере характерна именно для реалистического искусства. Не случайно, реализм в модусе «социалистического» был жестко поставлен себе на службу тоталитарным коммунистическим режимом в Советском Союзе.

Сам термин «реализм» не сразу привился в эстетике и художественной критике. В России его впервые употребил литературный критик П.В. Анненков (1849), во Франции писатель и критик Ж. Шанфлёр (1857). Однако такие сознательные теоретики реалистического метода, как Белинский

и Чернышевский, а также большинство писателей-реалистов не использовали этого термина. Напротив, экстремистски упрощавший положения реалистической эстетики молодой критик Д. Писарев требовал от литературы только острой социальной направленности, называя этот метод «реализмом»³.

На основе анализа бесчисленных высказываний о писательском творчестве, целях и задачах литературы и искусства самих писателей и художников реалистического направления и художественных критиков XIX в. складывается достаточно ясное представление о ре-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 10. С. 648.

² Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 5. С. 194.

³ Подробнее о теории реализма русских мыслителей XIX в. см. далее: гл. I. § 2. Эксплицитная эстетика.

74

листическом искусстве. Оно ставило своей главной целью *познание* социальной действительности с помощью художественных средств, путем выявления и изображения конкретной жизни людей в ее общественной и исторической динамике, в ее социальной, нравственной, психологической конфликтности, в ее драматизме и стремилось к занятию активной позиции в реальной жизни путем критики социальной несправедливости, обличения индивидуальных и общественных пороков, призывов к реальной борьбе с ними, утверждения, наконец, общего оптимистического, жизнестроительного тона и позитивной в целом сущности человека, его нравственного императива.

Акцентация внимания писателя на формировании образа героя, сознательно вставшего на путь революционной борьбы за социальную справедливость привело М. Горького (роман «Мать», 1907) фактически к созданию нового типа реалистического творчества, который в советской эстетике был обозначен как *социалистический реализм* и был признан коммунистическими идеологами в качестве единственно верного и прогрессивного метода художественного творчества. Предельно идеологизированная, фактически утопически-идеализаторская концепция соцреализма, выработанная идеологами большевизма на основе достаточно тонкой экзегезы текстов Маркса, Энгельса, Ленина на предмет выявления в них «основополагающих идей» нового творческого метода и под нажимом коммунистической номенклатуры, была утверждена в качестве руководства к действию на I-м Всесоюзном съезде советских писателей (1934), включавшем в свой состав в основном писателей, принявших (хотя бы формально) большевистскую идеологию. Соцреализм уже фактически не имел ничего общего с реализмом. Это была действительно (в духе Писарева) антиэстетическая, предельно идеологически ангажированная нормативная концепция, имеющая отношение больше к теории идеологической борьбы или к методам направленного управления массовым сознанием, чем собственно к эстетике.

«Эстетика» тоталитарных режимов (в СССР сталинского периода; гитлеровской Германии) возвращается в партийно-ангажированном модусе к принципам *идеализации* и *нормативизму*, доводя их до абсурда и самоотрицания. Искусство понимается исключительно как средство идеологической пропаганды и манипулирования общественным сознанием. Выхолащиванием собственного содержания искусства занимается и современная массовая культура. С развитием НТП в техноцентристской части общества искусство начинает осмысливаться как прикладное средство в сферах организации среды обитания человека (дизайн, техническая эстетика, архитектура, сферы рекламы, торговли, шоу-бизнеса и т.п.).

75

Иррационально-духовное направление.

Иррационально-духовное направление. Это направление имплицитной эстетики развивалось как оппозиционное по отношению к излишне рационализированным аспектам эстетики классицизма, Просвещения, реализма.

Для эстетики *барокко* (расцвет XVII—XVIII вв., термин введен в конце XIX в.; итал. *barocco* — причудливый, вычурный) характерны напряженный динамизм, экспрессивность, драматизм, легкость и свобода духовных устремлений, нередко повышенная экзальтация образов, усложненность художественной формы, доходящая до эстетских излишеств и абстрактной перегруженной декоративности; полное отсутствие какой-либо нормативизации; предельная концентрация эмоциональной интенсивности; повышенная акцентация эффектов неожиданности, контраста и т.п. В противовес классицизму теоретики барокко, опираясь на трактат Декарта «Страсти души» (1649), разработали теорию аффектации и страстей применительно к искусству; систематически изучали возможности средств художественно-эмоционального выражения,

визуально-символические потенции эмблемы и маски, художественные приемы возбуждения религиозного благоговения, поэтического удивления, чувств возвышенного, страха и т.п. Искусство и прекрасное барочная эстетика рассматривала сквозь призму субъекта восприятия, где понятия вкуса, воображения, фантазии конкретной личности играли существенную роль. Известное высказывание Спинозы о субъективности прекрасного можно считать одним из существенных положений эстетики барокко. «Я не приписываю природе, — писал он, — ни красоты, ни безобразия, ни порядка, ни беспорядочности. Ибо вещи могут называться прекрасными или безобразными, упорядоченными или беспорядочными только по отношению к нашему воображению (*imaginatio*)»¹. Поэтому теоретиков искусства барокко интересуют в первую очередь вопросы формирования *вкуса*, а в конкретной художественной практике — приемы убеждения (*persuasione*) зрителя или читателя путем специальной организации художественного материала. При этом сама техника убеждения должна быть скрыта (как у иллюзионистов) от понимания воспринимающих; от этого эффект внушения, иллюзия того, что хотят явить зрителю или читателю, будут значительно сильнее. Фактически теоретики барокко опирались на многие приемы античной риторики, существенно гипертрофировав отдельные их компоненты в духе времени. Главная цель художников барокко — удивить, поразить, вознести в иной мир своих реципиентов,

¹ Спиноза Б. Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 512.

76

поэтому они внимательно изучали реакцию, или психологию, сказали бы мы сегодня, своих зрителей и читателей, чтобы наиболее эффектно воздействовать на них своими произведениями. Видное место среди программных работ эстетики барокко занимает трактат итальянского теоретика «новой поэзии» *Эммануэле Тезауро* «Подзорная труба Аристотеля», в котором он, оттолкнувшись от «Риторики» Стагирита, разработал фактически новую барочную поэтику. Видное место в ней занимают понятия «быстрого разума», который действует в поэзии, опираясь не на логику и формальное мышление, но на свободную фантазию, поэтическое воображение. Большое внимание уделено в его поэтике, как и у других теоретиков барокко, учению об *остроумии*, как важнейшем принципе художественного творчества, его корнях, свойствах, разновидностях и т.п. Главные качества остроумия Тезауро видел в *прозорливости* и *многосторонности*, выражая с помощью этих понятий фактически сущностную парадигму барочного художественного мышления: «Природное Остроумие является дивной силой Разума, оно включает в себе два естественных дара: Прозорливость и Многосторонность. Прозорливость проникает в самые дальние и едва заметные свойства любого предмета, следовательно, в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное, одинаковое, высшее, низшее, а также в эмблемы, собственные имена или псевдонимы. Эти свойства в любом предмете находятся как бы свернутыми в клубок и затаенными... Многосторонность быстро охватывает все эти сущности, их отношения между собой и к самому предмету; она их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого, распознает одно по намекам другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого, уподобляясь фокуснику в его искусстве. Все это не что иное, как Метафора, мать Поэзии, Остроумия, Замыслов, Символов и героических Девизов»¹.

Эмблематика — существенная часть эстетики барокко. Тот же Тезауро посвящает в указанной книге большой раздел Эмблеме как некоему общепринятому *знаку*, состоящему из изображения и слов, выражающему «нечто относящееся к жизни человека» и основывающемуся на принципах «Символической Метафоры», подражания и украшения. Эстетика эмблемы предполагает у воспринимающего определенный уровень гуманитарных знаний и достаточно развитый эстетический вкус.

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964. С. 625.

77

Фактически с эстетики маньеризма и особенно барокко в европейском эстетическом сознании возникает элитарное ответвление *эстетизма*, хотя истоки его уходят еще в античность — к искусству красноречия и софистике, культивирующего чисто эстетический аспект искусства (как квинтэссенцию выражения и создания красоты) в качестве единственно ценного и значимого. Естественно, что идеи эстетизма, эстетский образ жизни никогда не были и не могли быть господствующими в культуре, но они (до начала XX в. по крайней мере) постоянно существовали в ней в той или иной форме в качестве своего рода эстетического камертона своего времени.

Эстетика романтизма

Эстетика *романтизма* (расцвет приходится на конец XVIII — начало XIX в.) явилась своеобразной реакцией на классицизм и особенно на Просвещение, существенно приземлившее, в понимании романтиков, искусство, наделившее его утилитарными, не присущими его природе социальными функциями. Главные теоретики и практики романтизма (Вакенродер, братья Шлегели (особенно Фридрих), Шеллинг, Новалис, Шлейермахер, Жан Поль (Рихтер), Э.Т.А. Гофман, Кольридж, Шелли и др.) творчески разработали применительно к искусству христианские идеи креативности и символизма, эманационную эстетику неоплатоников, осмыслив природу как становящееся символическое произведение искусства, акт деятельности абсолютного Духа, «истечение Абсолюта» (Шеллинг), «тайнопись» которого явлена в природе и (через художника-посредника) в произведениях искусства. Романтики стремятся к стиранию грани между жизнью, философией, религией, искусством, осмысливая последнее в качестве одной из сущностных парадигм космо-социо-антропо-бытия. Поэт и теоретик романтизма П.Б.Шелли утверждает, что поэзия возводит человека к высшему божественному знанию, «приподнимает покров с сокрытой красоты мира». «Поэзия действительно представляет из себя нечто божественное. Она одновременно является и центром знания и его окружностью; она представляет собой то, что обнимает все познания, и то, к чему все познания должны быть сведены»¹.

По Шеллингу, Универсум образован в Боге как вечная красота и абсолютное произведение искусства, поэтому в рукотворном искусстве истина являет себя в более полном виде, чем в философии. Идеальное произведение искусства снимает покровы с божественных тайн. В искусстве наиболее полно и целостно в процессе созерцания, художественного озарения, откровения, духовной интуиции

¹ Шелли. Полн. собр. соч. Т. 3. СПб., 1907. С. 388, 407.

78

выражаются сокровенные основы бытия. Оно является фундаментом и религии, и философии, и всех наук. Вакенродер был убежден, что искусство — это религиозное таинство; в процессе создания произведения художник отыскивает следы Бога в мире и творческим актом причащается высшей реальности. Шлейермахер утверждал, что опыт романтизма — это новый религиозный опыт, на основе которого должно осуществиться единение души с Универсумом. Новалис был убежден, что художник, являясь одновременно философом и пророком, призван стать «священником и мистагогом новой веры», чтобы с помощью поэзии очистить от скверны души людей, природу, землю для новой идеальной возвышенной жизни. Поэзия в понимании Новалиса, как и многих его коллег-романтиков, — мощная космическая сила, которая, сливаясь с реальной действительностью, создает «царство грез», являющееся более реальным, чем видимый мир. Только в нем открываются непостижимые другими способами глубины Вселенной, и истинный романтик живет в этом царстве. Поэзия самого Новалиса, «Серапионовы братья» Гофмана или живопись Д.Г. Фридриха, как и произведения многих других поэтов, художников, композиторов романтизма, воочию являют нам такие царства. Художественные миры романтиков вроде бы знакомы нам по внешним признакам (это пейзажи или события почти обыденной жизни) и одновременно предстают какими-то странными, отчужденным, необычными, чем и притягивают к себе с особой силой. Игра смыслов, чувств, переживаний, возникающая при восприятии таких полуреальных миров, доставляет особо утонченное эстетическое наслаждение. В этом Новалис, Шлегель и другие романтики видели одну из характерных черт романтической поэтики.

В эстетике романтиков художественный образ — уникальный феномен в единстве формы и содержания, которые не могут быть разделены, не существуют порознь. В художественном творчестве значимо не рациональное мышление и утилитарное знание, но переживание, воображение, не разум, но интуиция, не столько результат, сколько сам процесс творчества (или восприятия). Более того, многие романтики наделяли художника, поэта, музыканта (композитора) пророческим даром. В своем творчестве они пытаются выразить языками искусства то, что открывается только их внутреннему зрению. Англичанин Уильям Блейк, поэт и художник, обладавший визионерским даром, был убежден, что художник — это пророк, обладающий особым «духовным видением», через которое Бог открывает ему некие сокровенные знания. В своей наивно-примитивистской живописи и графике он пытался изобразить являвшиеся ему видения, в основном на библейские темы.

79

Вознеся искусство и личность художника, пожалуй, на предельную высоту в истории духовно-эстетической культуры, почти на уровень Бога или его вестника, романтики с особой

серьезностью относились к таким вроде бы несерьезным для обыденного сознания компонентам искусства, как *игра*, воображение, грезы, *ирония*. Ф. Шлегель, разработав целую теорию иронического (особенно в «Атенейских фрагментах»), доказывал, что романтический ум — это ум иронический (подробнее об *иронии* см.: гл. II. § 7. Ирония). Только ироническое отношение ко всему позволяет художнику подняться почти до уровня Бога и свободно парить в пространствах, с царской небрежностью порхая от формы к форме, от предмета к предмету, стремясь к некоему абсолютному идеалу и никогда не достигая его. Творческий дух художника при этом находится в парадоксальном серьезно-скептическом отношении к своему творчеству, то восхищаясь им и возносясь в небо, то отрицая себя и опускаясь на землю. Так и возникает *ирония* — некий «синтез абсолютных антитез». «В иронии все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным». Дух «трансцендентальной буффонады» свидетельствует о полной свободе художника и над своим материалом, и над самим собой, и над всем миром¹. Это и есть в конечном счете дух романтизма. Концепция иронизма с новой силой оживет совсем в иной ситуации и на иных основаниях в конце XX в. в *постмодернизме*, станет одним из внутренних двигателей *пост*-культуры в целом.

Эстетика романтизма акцентировала внимание (в том числе и теоретическое) на потенциальных креативных возможностях природы, духа художника; на потенциале хаоса как беспредельной аккумуляции творческих возможностей бытия и художника; на восходящем к Шиллеру игровом принципе (см.: гл. II. § 6. Игра) жизни во всех ее проявлениях; на пронизывающем природу и истинное искусство духе *возвышенного*. Поэзия, живопись, музыка романтиков, как правило, устремлены в беспредельные сферы возвышенного. При этом романтики часто осознанно использовали в своем творчестве приемы иронии, гротеска, сарказма; в противовес ортодоксальной христианской доктрине понимали зло как объективную реальность, присущую космосу («мировое зло») и природе человека. Отсюда трагизм бытия у поздних романтиков, давший в XX в. ощутимые импульсы эстетике экзистенциализма.

¹ См.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 182.

80

В целом же для эстетики романтизма характерны культ художественного гения как духовного провидца и пророка, устремленность к бесконечному, сокровенному, возвышенной духовности; обостренный лиризм, стремление к перемешиванию реальности с фольклорной сказочностью, фантазией, чудесным; ироническое дистанцирование. Музыка и музыкальность — парадигмы для всех искусств в эстетике романтизма. К ней восходит и популярная в среде романтиков идея *синтеза искусств* на основе музыки — Gesamtkunstwerk.

Развивая романтическую традицию, датский религиозный мыслитель *Серен Кьеркегор* выводит эстетику на экзистенциальный уровень. Для него она не абстрактная теория, но способ человеческой жизни. Он выявляет два антиномически сопряженных «начала жизни», две главные формы экзистенции — *эстетическую* и *этическую* («Или — Или», 1843). При этом эстетическая, принципом которой является *гедонизм* — наслаждение жизнью (а в ней — красотой) во всех ее аспектах, представлялась ему изначальной и непосредственной: «...эстетическим началом может быть названо то, благодаря чему человек является тем, что он есть, этическим же — то, благодаря чему он становится тем, чем становится»¹. Кьеркегор призывает человека сделать выбор в пользу этического начала, открывающего ему возможность религиозно-нравственного совершенствования, которое не исключает, но подчиняет себе эстетическое начало. Согласно Кьеркегору, Бог сам выступил своего рода «соблазнителем» — соблазнил человека к эстетическому существованию (Dasein), чтобы он научился «жить поэтически», т.е. творчески строить свою жизнь как произведение искусства (сущность которого составляет красота) на основе прекрасных нравственно-религиозных принципов, ощущая себя одновременно «произведением» высшего художника — Бога.

С середины XIX в. в европейской культуре, как уже указывалось, на первый план выходят позитивистские и материалистические тенденции, в русле которых эстетика романтиков и их последователей представлялась антинаучной архаикой. Однако уже со второй половины века в качестве реакции на позитивизм, реализм, натурализм появилось движение *символизма*, во многом продолжившее традиции романтизма. Концепция художественного символа как сущностного посредника между материальным миром и сферой духовного бытия стоит в центре внимания эстетики символизма, которая осмыслила все истинное искусство исключительно как символическое.

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Киев, 1994 С. 253—254.

В качестве литературно-художественного и мировоззренческого направления в культуре последней четверти XIX — первой трети XX в. символизм продолжил и развил многие идеи и творческие принципы немецких романтиков, опирался на эстетику Шеллинга, Ф. Шлегеля, Шопенгауэра, мистику Сведенборга, музыкальное мышление Р. Вагнера; русский символизм начала XX в. — на идеи и принцип мышления Ф. Ницше, лингвистическую теорию А. Потебни, философию Вл. Соловьева. Важным источником творческого вдохновения многих символистов были религия (христианство прежде всего), мифология, фольклор, а также некоторые формы духовных культур Востока (буддизм, в частности), а на позднем этапе — теософия и антропософия.

Как направление символизм сложился во Франции и достиг там наивысшего расцвета в 1880—1890-е гг., хотя первые символистские работы в литературе и искусстве и теоретические суждения начали появляться уже в 60-е гг., а феномен символизма продолжал существовать на протяжении первой трети XX в. Основные дефиниции *символа* и *искусства* как символического выражения символисты заимствовали у своих предшественников и построили на этом свою эстетику. Они с энтузиазмом восприняли идеи романтиков о том, что символ в искусстве способствует восхождению от дольного мира к горнему, их мистико-религиозное понимание поэзии. «Поэзия по своей сути имеет много точек соприкосновения с мистическим. Это — чувство особенного, личного, неизведанного, таинственного, данного в откровении. Оно позволяет представить непредставимое, увидеть невидимое, ощутить неошутимое»¹ — это определение Новалиса послужило исходным тезисом для теоретических установок многих символистов. Так же, как и суждения Шеллинга о том, что природа и искусство символичны; Ф. Шлегеля — «всякое искусство символично»; эстетический пансимволизм французского философа Т. Жуффруа, утверждавшего в 1822 г., что «Вселенная — лишь галерея символов»; «поэзия есть не что иное, как череда символов, предстающих уму, чтобы он смог постичь незримое», или утверждение Т. Карлейля о том, что в символе «имеет место воплощение и откровение Бесконечного. Бесконечное в нем должно перейти в конечное, слиться с ним, стать видимым и таким образом постижимым»².

¹ Цит. по: Поэзия французского символизма. *Лотреамон. Песни Мальдорора*. М., 1993. С. 12.

² Цит. по *Крюкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве Франция и Бельгия. 1870—1900 М., 1994. С. 23.

Прямыми предшественниками собственно символизма как школы, или направления, стали поэты Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, а одним из инициаторов движения и его теоретиком — С. Малларме. *Бодлер* в своих теоретических сочинениях, составивших сборники «Романтическое искусство» и «Эстетические достопримечательности», фактически сформулировал многие из основных принципов символизма. Он выводит их из концепции Сведенборга о том, что весь мир пронизан *соответствиями* (correspondances), что все вещи, предметы, явления как в духовной, так и в предметной сферах взаимосвязаны, общаются между собой и указывают друг на друга. Художник, полагал Бодлер, своим творческим воображением («почти божественной способностью») проникает в глубинные отношения вещей, выявляет их соответствия и аналогии, освобождает их скрытую жизнь и с помощью художественных средств (метафор, сравнений и т.п.) делает ее доступной читателям и зрителям. Бодлер своим творчеством открыл противоположные «бездны» в душе человека — божественную и сатанинскую, манифестировал две молитвы души — к Богу и к Сатане. Эти «бездны» будут питать творчество многих символистов, а введенные Бодлером категории и понятия: *соответствия, аналогия, воображение, иероглифы природы, словарь предметных форм* и другие в применении к искусству войдут в теоретический лексикон символистов.

Символизм как направление начал формироваться с 1880 г. вокруг литературного салона С. Малларме и публично заявил о себе в 1886 г. рядом публикаций поэтических сборников и манифестов, в частности: «Трактат о слове» Р. Гиля с предисловием Малларме, «Литературный манифест. Символизм» Ж. Мореаса, «Вагнеровское искусство» Т. де Визева. Мореас утвердил в своем манифесте название «символизм» для новой школы, полагая, что этот термин лучше всего передает творческий дух «современного искусства». Исследователи выделяют две главные тенденции в символизме, хотя в конкретном творчестве и даже в теоретических манифестациях они часто соседствуют или причудливо переплетаются у одних и тех же писателей. Это *неоплатонико-христианская* линия (объективный символизм) и *солипсистская* (субъективный символизм). Наиболее последовательными теоретиками первой тенденции' были французские

деятели культуры Ж. Мореас, Э. Рейно, Ш. Морис, Ж. Ванор; среди главных представителей второй можно назвать молодого А. Жида, Реми де Гурмона, Г. Кана.

Ж. Мореас фактически возрождает платоновско-неоплатоническую концепцию искусства как «осозаемого отражения первоидей» в символах. Картины природы, любые предметы и феномены нашей жизни, человеческие поступки и т.п. темы интересуют символист-

83

ского поэта не сами по себе, утверждает Мореас, а лишь как чувственно постигаемые символы, выражающие идеи. Для художественного воплощения этих символов необходимы новый поэтический стиль («первозданно-всеохватный») и особый язык, который выработали символисты на основе древнефранцузского и народного языков. Отсюда своеобразная поэтика символизма: непривычные словообразования, периоды то неуклюже-тяжеловесные, то пленительно-гибкие, многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность, дерзкая образность и т.п.

Ш. Морис в статье «Литература нынешнего дня» (1889) дал, пожалуй, наиболее полное изложение сути объективного символизма. Он убежден, что единственными истоками Искусства являются Философия, Традиция, Религия, Легенды. Искусство синтезирует их опыт и идет дальше в постижении духовного Абсолюта. Подлинное искусство — не забава, но «откровение», оно «подобно вратам в зияющую Тайну», является «ключом, открывающим Вечность», путем к Истине и «праведной Радости». Такому искусству предназначено стать религией. Поэзия символистов — это поэзия первозданности, ей открываются душа и язык природы и внутренний мир человека. Символическое искусство призвано восстановить изначальное единство главных искусств: поэзии, живописи и музыки на основе поэтического искусства — нового театра, который должен стать Храмом Религии Красоты — религии будущего как результата «вселенского эстетического синтеза». Его суть заключается в «слиянии Духа Религии и Духа Науки на празднестве Красоты, проникнутом самым человеческим из желаний: обрести цельность, вернувшись к первозданной простоте»¹. В этом состоит идеал и главная цель символизма. На пути их реализации душа художника должна «слышать Господа», что возможно только при соблюдении «первоосновных добродетелей: Свободы, Соразмерности и Одиночества». Только тогда перед художником распахиваются двери Бесконечности, он ощущает в себе трепет Вечности и становится ее проводником.

Сущностным принципом символического искусства Морис (как и многие символисты) считал не выражение (выразительность), а *суггестию* (внушение, намек), которая стала одной из главных категорий эстетики символизма. Он дал развернутое определение суггестии: «это язык соответствий, сродства души и природы. Она не стремится передать образ предмета, она проникает внутрь его естества, становится его голосом. Суггестия не может быть бесстраст-

¹ Цит. по: Поэзия французского символизма. С. 436.

84

ной, она всегда нова, поскольку в ней заключается сокровенное, неизъяснимое, невыразимая суть вещей, к которым она прикасается». Она одновременно является голосом предмета, о котором идет речь, и голосом души, к которой обращено произведение. Она не описывает и не называет предмет, но передает глубинное ощущение его, концентрированно являет «изначальную взаимосвязь всего со всем»; заставляет по-новому звучать банальные и вроде бы давно знакомые стершиеся слова. Она пользуется языком не рабски, как обыденная речь, но творчески; «суггестия обратилась к первоисточнику любого языка — закону соответствия звука и цвета слов идеям»¹, т.е. интуитивно опирается на законы языковой синестезии.

Бельгийский поэт-символист и критик *А. Мокель*, подчеркнув, что суггестию «в восторженных выражениях восславил Шопенгауэр», усматривает ее главный смысл в том, что искусство не до конца описывает объект изображения, но только рядом тропов *намекает* на него, заставляя читателя доработать, завершить образ в своем воображении. Именно намек и недосказанность вызывают у читателя «трепет перед бездонностью произведения». Символический образ как бы исподволь внушается (*suggéré*) субъекту восприятия системой художественных средств, неясных намеков, туманных ассоциаций, полисемией смысловых ходов. Непосредственно суггестией вызвана повышенная синестезичность символических образов и метафор, когда аромат мысли, цвет музыкальной фразы, звучание цвета или запаха становятся предметами особого внимания поэзии.

Ж. Ванор в работе «Символистское искусство» (1889) доказывает, что «теория литературного символизма... существовала испокон веков». Он возводит ее к ранним отцам Церкви Кириллу

Александрийскому, Дидиму Слепцу, Августину Блаженному. Истоки же понятия символа как порождения религии он усматривает у зороастрийских и египетских жрецов, у мистагогов фиванского храма. В наше время, считает он, наиболее богат «прекрасными и поэтическими символами католицизм». Здесь смысл и таинство евангельского учения ясно и просто переданы пластическими символами всех искусств, объединенных в храме и в ритуале богослужения. Элементы архитектуры, скульптура, звуки органа и благоухание ладана, молитвы, проповедь, облачения священников, само Распятие и крест — все является комплексом «величественных символов, что хранит для нас католичество». Более того, вся жизнь людей про-

¹ Поэзия французского символизма. С. 436—437.

85

низана религиозным символизмом, и поэты были посланы в мир, чтобы истолковать эту вселенскую символику путем воплощения ее в образах своего искусства. Ибо тварный мир — это книга Господа, в которой обычный человек не понимает ни слова, «но поэт, одаренный знанием божественного языка, может расшифровать и объяснить ее тайнопись. ...Придет день — и поэт откроет людям слово Божие и тайну жизни»¹.

Ряд символистов исповедовали настоящий культ Красоты и Гармонии как главных форм откровения Бога в мире. Сен-Поль-Ру в одном из интервью (1891) заявлял, что стремиться к Красоте и ее выявлению — значит стремиться к Богу. «Выявить Бога — таково предназначение Поэта». Он хранит в себе муки искаленной в мире людей Красоты и пытается восстановить ее первозданное сияние. Поэт фактически занимается вторичным сотворением мира, и «материалом ему служат частицы Божества», а «компасом Поэта» является интуиция². Символисты считали интуицию главным двигателем художественного творчества.

С. Малларме верил в то, что в каждой, даже самой незначительной вещи заложено некое сокровенное значение и цель поэзии состоит в выражении с помощью человеческого языка, «обретшего свой исконный ритм», «потаенного смысла разноликого бытия». Эту функцию выполняет в поэзии художественный символ, ибо он не называет сам предмет выражения, но только намекает на него, доставляя *наслаждение* читателю процессом угадывания скрытого в символе смысла. Сокровенной целью литературы и каждого пишущего, по Малларме, является создание некой «единственной Книги», содержание которой — «орфическое истолкование Земли»; «это — хвалебная песнь, гармония и ликование, это — сущая, словно высвеченная молнией, связь всего со всем»³. В этой Книге все, от ритма до нумерации страниц, должно соответствовать указанной цели; но главное — поэтическое слово, обладающее магической силой извлекать из-под видимых оболочек глубинные смыслы вещей в их истинных бытийственных взаимоотношениях и «анalogиях». Малларме верил, что «все в мире существует для того, чтобы завершиться некоей книгой» — единственной Книгой.

Солипсистское направление в символизме

Солипсистское направление в символизме исходило из того, что объективный мир или не существует вообще, или не доступен восприятию человека, ибо последний имеет дело лишь с комплексом

¹ Поэзия французского символизма. С. 438—440.

² Там же. С. 452.

³ Там же. С. 427.

86

ощущений, представлений, идей, которые сам в себе создает, и этот комплекс не имеет ничего общего с внеположенным бытием. «Мы познаем лишь феномены, — писал Реми де Гурмон, — и рассуждаем только о видимостях; истина в себе ускользает от нас; сущность недоступна... Я не вижу того, что есть; есть только то, что я вижу. Сколько мыслящих людей, столько же и различных миров»¹. Подобные идеи в философско-символическом «Трактате о Нарциссе (Теория символа)» (1891) высказывал и А. Жид. Символ в этом направлении понимается как художественная форма фиксации субъективных представлений и переживаний поэта. Эти идеи нашли реализацию в целом ряде символистских произведений (В. де Лиль-Адана, Р. де Гурмона, А. Жарри и др.).

Символисты, опираясь на традиционный символизм культуры (особенно средневековый), отличали *символ* от *аллегии*. В аллегии они видели сугубо рационалистический образ, наделенный неким историко-конвенциональным значением, которое задается разумом и достаточно однозначно прочитывается им. Символ же ориентирован на более глубокие внеразумные (сверхразумные) уровни сознания. Он возникает, как правило, внесознательно, имеет

глубинные духовные связи с символизируемым и полисемантичен для разума субъекта восприятия. В этом его художественно-поэтическая сила. *М. Метерлинк* выделял две «разновидности» символа: символ умозрительный, преднамеренный, который возникает «из сознательного желания облечь в плоть и кровь некую мыслительную абстракцию»; он родствен аллегории. И символ «бессознательный, он сопутствует произведениям помимо воли его творца, часто даже вопреки ей, превосходя его замыслы»². Этот символизм присущ всем гениальным творениям человеческого духа. Символисты открыли именно его и стремились реализовать в своем творчестве, что (следует уже из его определения) удавалось далеко не всегда. Ибо, убежден Метерлинк, а с ним были солидарны многие символисты, не художник является творцом символа, но сам символ как «одна из сил природы» раскрывается в искусстве через посредство художника. Символ является неким мистическим носителем сокровенной энергии вещей, вечной гармонии бытия, посланником иной жизни, голосом мироздания. Художник должен смиренно отдать всего себя символу, который с его помощью явит образы, подчиняющиеся вселенскому закону, но часто непонятные даже разуму самого художника. При этом в произведении искусства наиболее насыщен-

¹ Цит. по: *Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870—1900. С. 40.*

² *Поэзия французского символизма. С. 441.*

87

ными символическим смыслом часто оказываются внешне самые заурядные события, явления, предметы. В этом суть и сила символизма. Многие произведения самого Метерлинка наполнены подобными образами, героями, действиями, в которых концентрируется большая духовная (и даже мистическая) энергия.

С вариациями этого понимания символа мы встречаемся у многих символистов первого направления. А. Мокель, например, определял символ как «великий образ, расцветающий на Идее»; он — «иносказательная реализация Идеи, напряженная связь между нематериальным миром законов и чувственным миром вещей»¹. Известный поэт-символист и художественный критик А. Орье, отнеся к символистам в живописи Ван Гога, Гогена, Редона, Бернара, Набидов (от фр. *navi* — пророк), видел будущее за искусством символистов, полагая, что оно выражает Идею в зримых формах, субъективно по своей сути, поскольку объект воспринимается в нем через духовный мир субъекта, синтетично и декоративно. Последние моменты сближают искусство символизма с художественным направлением рубежа XIX—XX вв. «*Ар нуво*» во Франции (сецессион — в Австрии, югендштил — в Германии, модерн — в России), выражавшем интуиции утонченного *эстетизма*.

Символизм в России унаследовал основные принципы западноевропейского символизма, но переставил отдельные акценты и внес в него целый ряд существенных корректив. Новаторский этап русского символизма приходится на начало XX в. и характерен для «младосимволистов» Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Александра Блока, Эллиса (Л.Л. Кобылинского), которые внесли в его теорию и практику специфически русские черты. В качестве главных среди них можно назвать осознание *софийного* начала искусства и *соборности* художественного мышления, разделение символизма на реалистический и идеалистический, выведение символизма из сферы искусства в жизнь и разработку в связи с этим понятий мистериальности и *теургии* как важнейших категорий эстетики русского символизма, апокалиптизм и эсхатологизм в качестве существенных творческих мотивов. Подробнее о русском символизме мы поговорим в следующем разделе, так как он находится уже где-то между имплицитной эстетикой и эксплицитной и больше тяготеет к последней. Такие крупные теоретики символизма, как Андрей Белый или Вячеслав Иванов, профессионально задумывались над проблемами эстетики и писали специальные работы.

¹ *Mockel A. Esthétique du symbolisme. Bruxelles, 1962. P. 226.*

88

§ 2. Эксплицитная эстетика

Западная Европа

Эксплицитная (или собственно философская) эстетика¹ сформировалась достаточно поздно. Честь ее закрепления в качестве науки новоевропейского толка принадлежит немецкому философу *Александру Баумгартену*, который ввел термин «эстетика» (1735), определил предмет новой дисциплины, включил ее в систему других философских наук, читал курс лекций по эстетике и

написал (не успев довести до конца) монографию «Эстетика» (т. 1 увидел свет в 1750, т. 2 — в 1758). Баумгартен был убежден, что духовная сфера имеет два самостоятельных уровня бытия: «логический горизонт» и «эстетический горизонт», и определил *эстетику как науку об особом чувственном познании* (gnoseologia inferior), *постигающем прекрасное, о законах создания на основе прекрасного произведений искусства и законах их восприятия*. Эстетика, по Баумгартену, состоит из трех главных разделов: первый посвящен изучению красоты в вещах и в мышлении, второй — основным законам искусств и третий — семиотике — эстетическим знакам, в том числе и в искусстве. В дальнейшем классическая эстетика фактически занималась разработкой этих главных проблем и круга вопросов, так или иначе восходящих к ним или из них вытекающих, переосмыслив, однако, достаточно радикально понимание предмета эстетики в целом.

Английский эстетик *Эдмунд Бёрк* («Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», 1757) разработал субъективно-психологические аспекты эстетики. Он убежден, что прекрасное и возвышенное не являются объективными свойствами предметного мира, но возникают только в душе воспринимающего в акте созерцания им объектов, обладающих определенными свойствами (для *прекрасного* — небольшой размер, гладкие поверхности, плавный контур, чистые и светлые цвета; для *возвышенного* — огромный размер, туманность, угловатость, мощь, затемненность и т.п.). Эстетическая *целесообразность*, которая на основе *чувства удовольствия* представляется душе как прекрасное, определяется Бёрком в качестве субъективной целесообразности от ощущения соразмерности субъекта созерцаемому объекту. Идеи

¹ Здесь даются только краткий очерк западноевропейской эксплицитной эстетики, главные имена, проблемы и хронологические вехи. Более подробно конкретные идеи представителей этой эстетики рассматриваются в гл. II и III при изучении основных эстетических категорий и теории искусства.

89

Бёрка оказали влияние на эстетическую теорию Канта и многих других эстетиков.

Наиболее существенный вклад в развитие философской эстетики внесли крупнейшие представители немецкой классической философии *Кант* и *Гегель*. В философии *Иммануила Канта* эстетика рассматривается как завершающая часть общей философской системы, замыкающая в единое целое сферы познания («чистого разума») и этики («практического разума»), наводящая мост над пропастью между «областью понятий природы» и «областью понятий свободы». *Эстетическая способность суждения*, которой немецкий философ посвятил специальное сочинение — «Критику способности суждения» (1790; явившуюся фактически систематической эстетикой), — в сфере интеллектуально-теоретической деятельности снимает противоречия между рассудком и разумом, основываясь на *чувстве удовольствия/неудовольствия*. В отличие от своих предшественников-просветителей, манифестировавших предмет эстетики в объективной действительности, искавших объективные основания красоты, Кант вслед за Бёрком, и опираясь на разработки психологической школы Вольфа, не мыслил сферу эстетического без субъекта, его восприятия объекта, т.е. без субъект-объектных отношений. Главные для него категории эстетики «целесообразное», «вкус», «свободная игра», «прекрасное», «возвышенное» суть характеристики неутилитарного (= эстетического у Канта) созерцания, сопровождающегося особым *удовольствием*, или бескорыстной творческой деятельности.

«Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется *прекрасным*»¹. При этом Кант отрицал существование каких-либо объективных правил вкуса, ибо был убежден, что суждение вкуса основывается на «неопределенной идее сверхчувственного в нас». Однако сущность этой «идеи» такова, что она действует во всех людях, т.е. суждение вкуса, или эстетическое удовольствие, является *бескорыстным, всеобщим и необходимым*. Объяснить это более или менее вразумительно на рациональном уровне Канту не удастся, хотя он постоянно предпринимает такие попытки. Хорошо понимая, что эстетическое суждение не является сугубо субъективным или релятивным, так как имеет под собой некий мощный сверхчувственный онтологический базис, он относит общезначимость эстетического к априорной сфере. «Следовательно, — гласит один из его

¹ Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 212.

90

выводов, — не удовольствие, а именно *общезначимость этого удовольствия*, которое воспринимается как связанное в душе только с оценкой предмета, *a priori* представляется в

суждении вкуса как общее правило для способности суждения, значимое для всех. Оно эмпирическое суждение, если я воспринимаю предмет и сужу о нем с удовольствием. Но оно будет априорным суждением, если я нахожу предмет прекрасным, т.е. могу указанного удовольствия ожидать от каждого как чего-то необходимого»¹.

Эстетическое осмысливается им как результат свободной *игры* духовных сил в процессе неутилитарного, бескорыстного созерцания объекта или в творческом акте, завершающемся созданием произведения искусства. «Суждение называется эстетическим именно потому, что определяющее основание его есть не понятие, а чувство (внутреннее чувство) упомянутой гармонии в игре душевных сил, коль скоро ее можно ощущать»². При этом эстетическое удовольствие только тогда будет «чистым», т.е. собственно эстетическим, когда оно лишено какой-либо заинтересованности утилитарно-корыстного толка, например, от созерцания неба, цветка, красивого минерала и т.п. природных или искусственно созданных форм. Здесь Кант выявляет важнейший принцип эстетического, обозначенный им как *«целесообразность без цели»*. Смысл его заключается в том, что объекты, доставляющие эстетическое удовольствие, представляются нам по своей форме, структуре, принципам организации как предельно *целесообразные* (органично и гармонично организованные во всех отношениях), хотя они в акте данного (эстетического) восприятия не предполагают представления ни о какой утилитарной или какой-либо иной доступной человеческому пониманию цели. Суть этой высшей целесообразности заключается только в том, что эстетические объекты активно возбуждают нашу душевно-духовную деятельность, содержание которой не выражается словесно, но доставляет человеку чистое эстетическое наслаждение, к чему собственно и сводится эстетическая способность суждения.

Определив прекрасное как форму целесообразного без представления о цели, как «предмет необходимого удовольствия», Кант выделяет два вида красоты: *свободную и привходящую* (сопутствующую). К первой и главной в эстетическом отношении он относит объекты, которые «нравятся необусловленно и сами по себе», т.е. исключительно за их форму. Это многие цветы, птицы, моллюски орнамент в искусстве, нетематическая музыка. Только в оценке это

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 302.

² Там же. С. 232.

91

красоты суждение вкуса является «чистым суждением», отрешенным от какого-либо понятия о цели, т.е. *чисто эстетическим*. Именно в этих идеях и заложена суть предмета эстетики и они, в свою очередь, послужили теоретическим основанием для эстетизма и формализма в эстетике любого толка, имевших место в культуре XIX—XX вв. Привходящая красота не является чисто эстетической, она предполагает некоторую цель и заинтересованность, в частности, является «символом нравственно доброго».

Возвышенное Кант в большей мере, чем прекрасное, относил к внутреннему миру человека, полагая, что объекты, несоизмеримые со способностями человеческого восприятия, дают мощный эмоциональный толчок душе. *«Возвышенно то, одна возможность мысли о чем уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб [внешних] чувств»*¹. Качественно или количественно превосходящие все, представимое человеком, явления природы или социальной истории дают душе толчок к ощущению «возвышенности своего назначения по сравнению с природой». Искусство как эстетический феномен является созданием *гения*, особого врожденного таланта, через который «природа дает искусству правило». Это «правило» является оригинальным и не поддающимся словесному описанию и объяснению; при этом оно так же органично, как и законы природы, и становится образцом для подражания негениальных художников. Искусство является важнейшим средством проникновения в мир сверхчувственного. Этими положениями Кант открыл путь к культу искусства, возвышающему его над философией и религией. Вскоре по нему, как мы уже видели, двинулись, существенно расширяя его, романтики. *Эстетическое* фактически осознается Кантом как трансцендентальный посредник между имманентным и трансцендентным. Принципиальная недоступность эстетического опыта для логического истолкования является для Канта одним из убедительных доказательств бытия сферы трансцендентных идей, в том числе и в сфере морали, является истоком «категорического императива», в частности. Человек с развитым эстетическим чувством необходимо обладает и нравственным чувством, ибо имеет внутренний доступ к сфере трансцендентного.

Кант, таким образом, впервые в истории эстетической мысли четко и ясно показал, что сфера эстетического — это совершенно самостоятельная сфера человеческого опыта, человеческого

духа, которая венчает собой всю духовно-практическую (познавательную и нравственную) деятельность человека, снимая существующие в ней

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 257.

92

непримиримые противоречия. В сфере эстетического дух человека поднимается до неутилитарного, незаинтересованного, бескорыстного созерцания, творческой свободной игры своими высшими способностями, сопровождающейся и завершающейся эстетическим удовольствием.

В русле просветительской эстетики существенный вклад в эстетическую теорию внес *Иоганн Фридрих Шиллер*. В письмах «Об эстетическом воспитании человека» (1795) он, разрабатывая идеи Канта, показал, что суть эстетического сводится к инстинкту *игры*, который и должен быть развит в человеке в процессе *эстетического воспитания*. Только в игре проявляется истинная сущность человека как свободного духовного существа. В процессе игры человек творит высшую реальность — эстетическую, в которой осуществляются социальные и личностные идеалы. Предметом влечения человека к игре является *красота*. Согласно Шиллеру, эстетический опыт (в частности, искусство) помогает человеку обрести свободу и счастье, которыми обладал только первобытный (природный) человек, и которые он утратил с развитием цивилизации. Разрыв между «природным» и «разумным» существованием может быть снят только искусством, в процессе игровой деятельности, которая приводит чувственные и духовные силы к оптимальной *гармонии*. То, что мы воспринимаем как прекрасное, является одновременно истинным.

Под влиянием йенских романтиков сформировалась теоретическая эстетика *Фридриха Шеллинга*, оказавшего обратное сильное влияние на становление романтизма. В курсе лекций «Философия искусства» (1802—1805), в трактате «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807) и в других ранних работах он рассматривал эстетическое созерцание как высшую форму творческой активности духа, видел в искусстве (особенно в поэзии) путь к реализации идеала, к снятию противоречия между духовно-теоретической и нравственно-практической сферами. Шеллинг, доводя до логического завершения идеи Канта и сопрягая их с эстетикой романтизма, опираясь на сущностные идеи христианской средневековой эстетики, выводит эстетику на высшую ступень человеческой интеллектуально-творческой деятельности. У него эстетика (= философия искусства), как и у Канта, замыкает собою и завершает философию, ибо философия, убежден он, возникла из поэзии и на определенном уровне развития опять сольется с ней, вернется в ее лоно (что, кстати, в XX в. мы и наблюдаем, отчасти на примере постмодернистской философии). Истина, как предмет философии, и добро, как предмет практической деятельности, достигают своего синтеза, снятия односторонности, в красоте. Отсюда и значение эстетики в системе знаний. Главным выражением прекрасного явля-

93

ется искусство, поэтому философия искусства представляется Шеллингу высшей формой философии. При этом искусство понимается им широко, как система сущностных принципов (идей) тварного мира вообще, данная Богом и соответственно вложенная им и в художника. Поэтому в своей «Философии искусства», рассматривая в основном искусство рукотворное, Шеллинг подчеркивает, что он и Вселенную представляет «в виде искусства», а философия искусства в его понимании — это «наука о Вселенной, выраженная категориями искусства». Одно из главных положений его философии искусства: «Универсум построен в Боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте»¹. Бог поэтому является первопричиной всякого искусства, ибо он — «источник идей», первообразов. «Искусство же есть изображение первообразов; итак, Бог есть непосредственная первопричина, конечная возможность всякого искусства, он сам источник всякой красоты»².

В «Лекциях по эстетике» (1-е изд. вышло посмертно: 1832—1845) *Георг Вильгельм Фридрих Гегель* определил в качестве предмета эстетики «обширное *царство прекрасного*, точнее говоря, область *искусства* или, еще точнее, — *художественного творчества*» и считал, что вернее эту науку следовало бы назвать «философией искусства», или еще определеннее «философией художественного творчества»³. Искусство понималось Гегелем как одна из существенных форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Соответственно главную цель искусства он видел в выражении истины, которая на данном уровне актуализации духа практически отождествлялась им с прекрасным. *Прекрасное* же осмысливалось как «чувственное явление, чувственная видимость идеи»⁴.

Критикуя упрощенное понимание миметического принципа искусства как подражания видимым

формам реальной действительности, Гегель выдвигал в качестве важнейшей категории эстетики и предмета искусства не *мимесис*, а *идеал*, под которым имел в виду прекрасное в искусстве. При этом Гегель подчеркивал диалектический характер природы идеала: соразмерность формы выражения выражаемой идее, обнаружение ее всеобщности при сохранении индивидуальности содержания и высшей жизненной непосредственности. Конкретно в произведении искусства идеал выявляется в «подчиненности всех элементов произведения единой цели». Эсте-

¹ Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. М., 1966. С. 85.

² Там же. С. 86.

³ Гегель Г.В.Ф. *Эстетика*. Т. 1. М., 1968. С. 7.

⁴ Там же. С. 119.

94

тическое наслаждение субъект восприятия испытывает от естественной «сделанности» произведения искусства, которое создает впечатление органического продукта природы, являясь произведением чистого духа. Многие десятилетия спустя гегелевский принцип «сделанности» будет по-новому интерпретирован теоретиками футуризма, русской формальной школы в литературоведении, художником П. Филоновым; даст плодотворные импульсы для развития структуралистской и семиотической эстетик.

Гегель усматривал в истории культуры три стадии развития искусства: *символическую*, когда идея еще не обретает адекватных форм художественного выражения (искусства Древнего Востока); *классическую*, когда форма и идея достигают полной адекватности (искусство греческой классики) и *романтическую*, когда духовность перерастает какие-либо формы конкретно чувственного выражения и освобожденный дух рвется в иные формы самопознания — религию и философию (европейское искусство от Средних веков и далее). На этом уровне начинается закат искусства, как исчерпавшего свои возможности.

Гегель фактически был последним крупным представителем классической философской эстетики. После него она стала одной из традиционных университетских дисциплин, не претерпевая существенных изменений до конца XX в. Университетские профессора издавали бесчисленные книги и учебники по эстетике, интерпретируя ее основные положения то в кантовском, то в гегелевском, то в феноменологическом, то в символистском, то в лоскутно-эkleктическом духе. Итоги немецкой классической эстетики подвел в своем академическом труде «Эстетика, или Наука о прекрасном» (т. 1—6; 1846—1858; 1922—1923) Ф.Т. Фишер. Главный тезис его эстетики: красота — субъективная категория, выражающая «преобразенную» в сознании воспринимающего жизнь. В природе красота не существует. С этой позицией Фишера активно полемизировал, в целом высоко оценивая его исследование, Н.Г. Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855)¹.

С середины XIX в. с развитием техногенной цивилизации в евроамериканской культуре утверждаются *позитивизм*, господство естественных наук, активно формируется материалистическое мировоззрение. Ученые различных отраслей знания пытаются теперь объяснить эстетические феномены с эмпирических позиций, опираясь на данные психофизиологии, физики, социологии, а в XX в. эту

¹ Подробнее об эстетике Чернышевского см. ниже: гл. I. § 2. С. 104 и далее.

95

линию продолжают математики, кибернетики, специалисты в области теории информации, лингвисты и др. Из самостоятельной дисциплины философского цикла эстетика часто превращается в некое необязательное приложение к конкретным наукам. Наиболее известными фигурами здесь стали Г. Фехнер («Пропедевтика эстетики», 1876 — экспериментальная эстетика), Т. Липпс (эстетика как прикладная психология), И. Тэн (социологизаторская эстетика), Б. Кроче (эстетика как лингвистика, как «наука об интуитивном или выразительном познании») и др.

С Фридриха Ницше (о его взглядах см. подробнее в Разделе втором) в эстетике фактически начинается новый этап, продолжающийся до начала XXI в., — *постклассической эстетики*, когда новые перспективы развития получает *имплицитная эстетика*. Самим методом свободного полухудожественного философствования, призывом к «переоценке всех ценностей», отказом от всяческих догм, введением понятий двух антиномических стихий в культуре и искусстве — аполлоновской и дионисийской, — Ницше дал сильный импульс свободному плюралистическому бессистемному философствованию и в сфере эстетики. Более того, в духе присущих ему антиномизма и парадоксии Ницше провозгласил наступление «эстетического века», когда существование мира может быть оправдано только из эстетических оснований. С развенчанием

традиционных ценностей культуры, «разоблачением» основных постулатов морали («По ту сторону добра и зла», «К генеалогии морали») и любого рационального обоснования бытия с точки зрения универсальных или божественных законов, перед угрозой страшной перспективы заглянуть «за край» созданной культурой гармонической аполлоновской реальности в хаотическое дионисийское царство безнравственных (с позиции традиционной морали) основ мира только глобальное эстетическое мироощущение способно удержать экзистенциальный баланс и сохранить позитивный тонус бытия.

В XX в. эстетическая проблематика наиболее продуктивно разрабатывается не столько в специальных исследованиях, сколько в контексте других наук, прежде всего, в теории искусства и художественной критике, психологии, социологии, семиотике, лингвистике и в пространствах новейших (постмодернистских по большей части) философских текстов. Наиболее влиятельными и значимыми в XX в. можно считать *феноменологическую* эстетику, *психоаналитическую*, *семиотическую*, *экзистенциалистскую*; эстетику внутри *структурализма* и *постструктурализма*, перетекающую в 1960-е гг. в *постмодернистскую*, *богословскую* эстетику (католическую и православную).

96

Феноменологическая эстетика (главные представители Р. Ингарден, М. Мерло-Понти, М. Дюфрен, Н. Гартман) сосредоточила свое внимание на эстетическом сознании и произведении искусства, рассматривая его как самодостаточный феномен интенционального созерцания и переживания вне каких-либо исторических, социальных, онтологических и т.п. связей и отношений. Открытие многослойной (по горизонтали и по вертикали) структуры произведения искусства и его «конкретизации» (Ингарден) в сознании реципиента, «феноменология выражения» и «телесного» восприятия (Мерло-Понти), многоуровневая структура эстетического восприятия (Дюфрен) — существенные наработки этой эстетики.

Психоаналитическая эстетика основывается на теориях известного психиатра *Зигмунда Фрейда* и его многочисленных на протяжении столетия последователей (о влиянии фрейдизма на искусство и эстетику в XX в. см.: гл. IV. § 2.). Согласно концепции Фрейда, главным двигателем художественно-эстетической деятельности являются *бессознательные* процессы психики. Характерные для бессознательной сферы первичные инстинкты и вытесненные туда социально-культурными запретами чувственные влечения и желания человека (сексуальные, агрессивные) *сублимируются* (преобразуются в творческие потенции) у одаренных личностей в искусстве. Художник обходит запреты цензуры предсознания и трансформирует бушующие в нем вожделения плоти и психические комплексы в свободную игру творческих энергий.

Наслаждение искусством — это наслаждение от реализации в нем, хотя и в символической форме, вытесненных и запретных плотских влечений и помыслов. Отсюда особый интерес психоаналитической и постфрейдистской эстетик к интимным подробностям жизни и состояниям психики художника. В них ищутся ключи к пониманию произведений искусства. В XX в. в этом русле была переписана практически вся история искусства и литературы, двигался могучий поток современной художественной критики. Одним из значимых методологических источников понимания эротической символики искусства стала работа Фрейда «Толкование сновидений» (1900). Фрейдизм и постфрейдизм оказали сильнейшее влияние как на искусство XX в., так и на основные направления имплицитной эстетики. Тело, *телесность*, телесные влечения и интенции, гаптические¹ переживания находятся в центре современного эстетического опыта. Опиравшийся на психоанализ К. Г. Юнг считал, отличие от фрейдистов, что в основе художественного творчества.

¹ От др.-греч. *hapto* — осязать, касаться.

97

лежит не столько индивидуальное, сколько «коллективное бессознательное»; в искусстве находят символическое выражение не вытесненные либидозные влечения художника, но древние *архетипы* как носители глубинной культурно-мифологической информации, в генетически закодированном виде сохранившиеся в психике каждого человека.

Учение о *бессознательном* стало общим знаменателем для постфрейдизма и *структурализма* (особенно позднего) в их подходе к художественным феноменам. С другой стороны, эстетика структурализма активно опиралась на опыт русской «формальной школы» в литературоведении (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон), введшей в эстетику такие понятия, как *прием*, *остраннение*, *сделанность*. Главные теоретики структурализма (К. Леви-Строс, М. Фуко, Ж. Рикарду, Р. Барт и др.) видели в искусстве (в литературе, прежде всего) совершенно

автономную реальность, бессознательно возникшую на основе неких универсальных конструктивных правил, структурных принципов, «эпистем», «недискурсивных практик» и т.п., короче — на основе неких всеобщих законов «поэтического языка», которые плохо поддаются дискурсивному описанию.

Структуралисты распространяют на искусство (как и на культуру в целом) понятие «текста», полагая, что любой «текст» может быть проанализирован с лингво-семиотических позиций. Язык искусства осмысливается как «сверх-язык», предполагающий полисемию и многомерность заключенных в нем смыслов. История культурных феноменов (в том числе и художественных) представляется структуралистам как смена, трансформация, модификация равноценных поэтических приемов, художественных структур, кодов невербализуемых коннотаций, формальных техник и элементов. В подходе к художественному тексту признаются равноправными все возможные интерпретации и герменевтические ходы, ибо полисемия предполагается в качестве основы изначальных структурных кодов данного рода текстов. В русле структурализма сформировалась и семиотическая эстетика, берущая начало у Ч. Морриса и направлявшая свои усилия на выявление семантической специфики художественного текста (У. Эко, М. Бензе, Ю. Лотман).

В 1970—1980-е гг. структурализм сближается с психоанализом (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Делёз, Ю. Кристева и др.) и перетекает в *постструктурализм* и постфрейдизм. В качестве основных художественно-эстетических понятий утверждаются бессознательное, язык, текст, письмо, ризом, шизоанализ (вместо психоанализа), либидозность и др. Диффузия структурализма и постфрейдизма привела в эстетике к попыткам отыскания внутренних связей между

98

структурой произведения искусства и сознательно-бессознательными сферами психики художника и реципиента, что поставило под вопрос казавшуюся незыблемой объективную научность структурализма. Его корректировка привела к тому состоянию в гуманитарных науках и культуре в целом, которое получило именование Postmodern, или *постмодернизм*.

Эстетика постмодернизма фактически отказалась от какой-либо эстетической теории или философии искусства в традиционном понимании. Это в полном смысле слова *неклассическая эстетика* (подробнее на ней мы останавливаемся в Разделе втором). Теоретики (они же и практики) постмодернизма (Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ч. Дженкс, И. Хассан, Ж.-Ф. Лиотар, Ю. Кристева, В. Джеймс, В. Велш и др.) рассматривают искусство в одном ряду с другими феноменами культуры (и культур прошлого) и цивилизации, снимая какое-либо принципиальное различие между ними. Весь универсум культуры конвенционально признается за игровой калейдоскоп текстов, смыслов, форм и формул, символов, симулякров и симуляций. Нет ни истинного, ни ложного, ни прекрасного, ни безобразного, ни трагического, ни комического. Все и вся наличествуют во всем в зависимости от конвенциональной установки реципиента или исследователя. Все может доставить удовольствие (в основном психофизиологическое — либидозное, садомазохистское и т.п.) при соответствующей деконструктивно-реконструктивной технологии обращения с объектом или иронической установке. Сознательный эклектизм и всеядность (с позиции *иронизма*, берущего начало в эстетике романтиков и Кьеркегора, и сознательной профанации традиционных ценностей, их «передразнивания») постмодернизма позволили его теоретикам занять асистематическую, адогматическую, релятивистскую, предельно свободную и открытую позицию. В глобальной системе интертекстов и смысловых лабиринтов исчезает какая-либо специфика, в том числе и эстетическая. Одна из главных категорий постмодернистской парадигмы гуманитарного «говорения» «постмодернистская чувствительность» (postmodern sensibility) означает видение мира, человека, искусства, всего Универсума в качестве принципиального смыслового хаоса, для хотя бы локальной ориентации в котором возможны только ироническая установка, игровой подход ко всему, а в философии и гуманитарных науках — активная опора на принципы художественного мышления (традиция, берущая начало от М. Хайдеггера, а на теоретическом уровне восходящая еще к Шеллингу и немецким романтикам).

Заметное место в XX в. занимает *богословская эстетика*, активизировавшаяся в качестве своеобразной реакции на усиление деструктивно-кризисных явлений в культуре. Крупнейшие религиоз-

99

ные философы и богословы обратили свое пристальное внимание на эстетическую сферу. В православном мире это опиравшиеся на эстетику Вл. Соловьева неоправославные мыслители П.

Флоренский и С. Булгаков, философ Н. Бердяев и др. Ими, как мы помним, были разработаны такие фундаментальные для православной эстетики понятия, как софийность искусства (выраженность в произведении идеального визуального облика архетипа, его эйдоса), каноничность, современное понимание иконы как идеального сакрально-мистического произведения искусства, наделенного энергией архетипа, теургия и др.

В католическом мире видное место занимает эстетика *неотомизма*. Ее главные представители (Э. Жильсон, Ж. Маритен), опираясь на идеи схоластической эстетики (в основном на тексты Фомы Аквинского), модернизируют их на основе некоторых принципов эстетики романтизма, интуитивизма и других нематериалистических концепций творчества. Истина, добро и красота как выразители божественной сущности в тварном мире — основные двигатели художественного творчества, субъективного в своей основе, но питающегося из божественного источника. В своей сущности идеи неотомистов перекликаются с эстетической концепцией художника В. Кандинского, наиболее полно изложенной в книге «О духовном в искусстве» (1911). Неотомисты позитивно в целом относятся к искусству авангардистов, полагая, что многим из них удалось наиболее полно выразить духовную, нравственно-эстетическую сущность бытия.

Крупнейшим исследованием в области богословской эстетики является фундаментальное трехтомное (в шести книгах) исследование *Г. Урс фон Бальтазара* «Herrlichkeit. Богословская эстетика» (1961—1962). Его автор, развивая идеи Августина и Бонавентуры, основывает свою эстетику на том, что красота тварного мира является образом умонепостижимого Творца и при эстетическом восприятии ее происходит внепонятийное постижение Бога. Эстетическое восприятие мира — это, по существу, восприятие «формы, или красоты (species) Христа», разлитой в тварном мире. Усмотрев в воплотившемся Христе форму, или образ вообще, Бальтазар разворачивает поле главных эстетических категорий: красота, форма, отображение, изображение, прототипность, имитация и т.п. Он видит две ступени эстетического опыта, или постижения «формы»: первая — восприятие «формальных» принципов тварного мира, осознание их органической естественности, к воссозданию которой может приблизиться только художник-гений; вторая — постижение собственно «формы» Христа на основе Священного Писания; развитие способности «дивиться» и поражаться непревзойденностью

100

этой «формы» (= красоты), которая одновременно является доказательством истинности воплощения Бога-Слова. *Эстетическое*, по Бальтазару, является важнейшим компонентом христианства, которое он считает эстетической религией, ибо она в принципе не может обойтись без эстетического опыта.

В силу принципиальной ограниченности уровня формализации предмета эстетики и его многогранности, требующей от исследователя фундаментальных знаний в сферах религии, философии, истории культуры и искусства и практически всех гуманитарных наук, а также обостренного художественного чувства, высокоразвитого эстетического вкуса, эстетика до сих пор остается во всех отношениях наиболее сложной, трудоемкой, дискуссионной и наименее упорядоченной из всех гуманитарных дисциплин. Сегодня, как и в момент возникновения, в центре внимания эстетики стоят две главные суперпроблемы: *эстетическое* и *искусство* в его сущностных основаниях. Термины, их обозначающие, фактически — ее главные категории, метакатегории. Все остальные категории являются производными от них и имеют целью в той или иной мере конкретизировать отдельные аспекты и уровни главных категорий и феноменов, обозначаемых ими.

Для *классической эстетики* в качестве наиболее значимых утвердилось поле феноменальных проблем и соответственно означающих их терминов и категорий: эстетическое сознание (включая эстетическое восприятие, воображение, инспирацию и др.), эстетический опыт, эстетическая культура (включая основные закономерности и принципы художественной культуры, художественного текста, художественного языка, типологии искусства), эстетическое воспитание, игра, прекрасное, безобразное, возвышенное, трагическое, комическое, идеал, катарсис, наслаждение, мимесис, художественный образ, символ, знак, выражение, творческий метод, стиль, форма и содержание, гений, творчество и некоторые другие.

В эстетике XX в. возникло много принципов классификации эстетических категорий и почти бесчисленное множество самих категорий, иногда доходящее до абсурда. Появившиеся в середине XX в. тенденции неклассической эстетики в русле фрейдизма, структурализма, постмодернизма ориентированы на утверждение в качестве центральных маргинальных, а часто и

антиэстетических (с позиции классической эстетики) проблем и категорий (типа абсурдного, замкнутого, жестокости, шока, насилия, садизма, мазохизма, деструктивности, пастиша (иронической стилизации), постмодернистской чувствительности, энтропии, хаоса, телесности и др.); современные эстетики руководствуются принципами релятивности, полисемии,

101

полиморфии ценностей и идеалов, а чаще вообще отказываются от них. При этом сами новейшие гуманитарные науки (особенно в поле постструктуралистско-постмодернистской текстографии) в своей практике активно опираются на эстетический опыт, их тексты часто превращаются в современные артефакты, эстетические объекты, требующие эстетико-герменевтического анализа, в некие пропедевтические фрагменты виртуальной «игры в бисер» (по Гессе). Все это свидетельствует как о необычайной сложности и многоликости предмета эстетики, постоянно балансирующего на грани материального — духовного; рационального — иррационального, вербализуемого — невербализуемого; так и о больших перспективах этой науки. Уже сегодня достаточно ясно наметились тенденции перерастания ее в некую гипернауку, которая постепенно втягивает в себя основные науки гуманитарного цикла: философию, филологию, теоретическое искусствознание, отчасти культурологию, семиотику, структурализм, и активно использует опыт и достижения многих других современных наук.

Я сознательно дал очень краткое изложение основных вех на пути становления европейской *эксплицитной эстетики* как лаконичное введение в изучение самих источников — текстов классиков эстетической мысли, которое необходимо для всех, серьезно изучающих предмет или интересующихся эстетикой. Кроме того, в дальнейшем изложении при изучении основных эстетических категорий нам придется регулярно обращаться к тем или иным идеям и дефинициям классиков эстетической мысли, поэтому их имена и концепции еще неоднократно будут появляться на страницах данной книги.

Россия

Эстетика жизни

Эстетика жизни. В России об эстетике как науке заговорили только в XIX в., и в первой половине столетия о ней знали в основном только в университетских кругах, где читались лекции по эстетике и писались диссертационные работы, как правило, на базе и в русле немецкой классической философии. Особый импульс для теоретических занятий эстетикой русским мыслителям дало знакомство с «Лекциями по эстетике» Гегеля, которые стали известны в России в оригинале сразу же по их опубликованию в 1835 г., а с 1837 г. появились и русские переводы (первым был перевод М. Каткова, частично опубликованный в «Отечественных записках»). Российская интеллектуальная и художественная элита сразу же разделилась на сторонников Гегеля и его критиков. Некоторые, как например, В. Г. Белинский, увлекались Гегелем на какое-то время, а затем отходили от него и даже активно критиковали его теорию.

102

Существенно, что изучение гегелевской и вообще немецкой классической эстетики в кругах романтически и демократически ориентированной молодежи, болезненно реагировавшей на социальные несправедливости в русском обществе, подтолкнуло некоторых из них искать какие-то иные, отличные от трансцендентально-метафизических построений немецких классиков пути осмысления эстетической проблематики и приближения ее (особенно в части конкретного художественного творчества) к участию в решении насущных проблем самой жизни. Таким образом начала формироваться *эстетика реальной действительности, эстетика жизни*, среди главных представителей которой можно назвать Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Стасова и некоторых других интеллектуалов, работавших в сферах художественной критики, философии, эстетики.

Пережив увлечение идеями романтиков, Ф. Шеллинга, почерпнув многое из гегелевской эстетики и философии, *В. Г. Белинский* приходит к убеждению, что философия, а вместе с ней и эстетика должны спуститься с заоблачных высот метафизики на землю, «возвратиться в жизнь». Для эстетики это означает, что она не должна предписывать искусству какие-то надуманные схемы и идеалы, но обязана сама опираться на конкретную художественную практику, изучать произведения искусства как со стороны его (искусства) «внутренних законов», его «художественности», так и в контексте общественной жизни. В конечном счете ценность и истинность знания в эстетике «поверяется его отношениями к жизни», к реальной действительности.

При этом речь идет именно об *эстетическом* «знании». Белинский был убежден в превосходстве

(и первичности) красоты жизни над любой другой красотой. Именно об этом должен помнить художник, работая над своим произведением, потому что «все прекрасное заключается в живой действительности»; художник должен только воспринять его и переплавить в свое произведение¹. Понятно, что жизнь как правило и далеко не всегда прекрасна в своих реальных, особенно общественных проявлениях, и художник не должен уходить, убежден Белинский, от изучения и изображения жизни в ее конкретной реальности.

В этом плане симпатии Белинского всегда были на стороне писателей-реалистов, или, как он их называл, писателей «реального направления», которое в то время начало формироваться в России.

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 4. С. 489. Подробнее об эстетике Белинского см.: Соболев П. Эстетика Белинского. М., 1978.

103

Белинский активно поддерживает их стремление показать в своем творчестве все недостатки и язвы общественной жизни и вынести ей свой «приговор», который тем не менее должен быть выражен не назидательно, но художественными средствами. Гражданственность и художественность должны органично сочетаться в настоящем искусстве. Образцом в этом плане для него был Гоголь с его «Мертвыми душами». Это произведение, писал Белинский, «столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстью, нервистою, кровною любовью к плодovitому зерну русской жизни; творение необъятно художественное... и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое»¹. Отсюда его особое внимание к таким писателям, как Тургенев, Григорович, Даль.

Относительно «приговора» искусства негативным явлениям жизни позиция Белинского не была однозначной; в процессе его эволюции как практического эстетика (литературного критика) она менялась. Размышляя в ранних работах о категории *комического*, он в духе немецкой классической эстетики определял его как выражение в искусстве внутреннего противоречия уродливых явлений жизни ее идеалу, «идее жизни». Образец комедии он видел в «Горе от ума» Грибоедова, где все персонажи гениально «почерпнуты со дна действительной жизни» и «заклеймлены мстительною рукою палача-художника»². Однако позже он смягчил свою позицию относительно «палача» и призывал художника только «объективно» (без «судопроизводства со стороны поэта») изображать действительность, в которой в целом все разумно упорядочено. Теперь «Горе от ума», хотя и прекрасно написанное (подчеркивает Белинский), выносится им за пределы большого искусства³.

Настоящее искусство в понимании русского эстетика и художественного критика не может ограничиваться простым копированием жизни и выискиванием только ее негативных сторон. В искусстве вершатся сложные процессы по проникновению «во внутреннюю сущность» изображаемого явления или персонажа; в процессе создания произведения «устраняется все случайное и постороннее и представляется одно необходимое и знаменательное»⁴. Искусство «извлекает из действительности ее сущность»⁵, которая в одних случаях может быть чисто социальной, в других носить нравствен-

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 217.

² Там же. Т. 1. С. 81—82.

³ См.: Там же. Т. 3. С. 442.

⁴ Там же. Т. 7. С. 54.

⁵ Там же. Т. 4. С. 479.

104

ную окраску, а может и быть чисто эстетической, выражением красоты жизни. При этом настоящее произведение искусства, т.е. поистине художественное, всегда несет нравственный потенциал. Красота не может быть безнравственной; нравственное относится к «свойствам ее сущности». Прекрасное само по себе возвышает душу, «настраивает ее к благим действиям и чистым помыслам»¹. Поэтому, убежден Белинский, художник и читатель или зритель должны развивать свой эстетический вкус, чтобы наиболее полно использовать в жизни эстетические возможности искусства.

«Для полного, истинного постижения искусства, а следовательно, и полного, истинного наслаждения им, необходимо основательное изучение, развитие; эстетическое чувство, получаемое человеком от природы, должно возвыситься на степень эстетического вкуса, приобретаемого изучением и развитием». Этого в полной мере может достичь только тот, кто не смотрит на искусство как на приятное времяпрепровождение, но «видит в искусстве серьезное

дело, требующее размышления, вызывающее на мысль, развивающее и ум, и сердце»². Сам Белинский именно так относился к искусству и всю свою недолгую творческую жизнь посвятил его изучению и «объяснению другим». В процессе анализа многих произведений современной литературы он затрагивал такие значимые вопросы эстетики, как проблема идеала, трагическое и комическое, форма и содержание, народность искусства и другие, полагая, что только комплексный эстетический подход к искусству помогает объяснить его истинное значение для жизни человека и общества.

Во второй половине XIX в. антиметафизическую ориентацию эстетики, начатую Белинским, последовательно продолжил в своих эстетических сочинениях *Н.Г. Чернышевский*. Его эстетические идеи получили широкую популярность в кругах демократически настроенной интеллигенции того времени, а затем и у теоретиков социализма, разработчиков эстетики социалистического реализма.

Основные эстетические идеи Чернышевского были изложены в магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (опубликована в 1855 г.) и некоторых статьях. Основной пафос полемически заостренной теории русского мыслителя направлен против эстетической концепции Гегеля и его последователя Ф.Т. Фишера, а главным теоретическим источником (в широком философско-мировоззренческом плане) является материалистическая философия Л. Фейербаха. Как писал сам Чернышевский

¹ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 4. С. 498.

² Там же. Т. 9. С. 159.

105

в конце жизни, его диссертация — это «попытка применить идеи Фейербаха к разрешению основных вопросов эстетики»¹.

Эстетику Чернышевский понимал как «науку об искусстве», полагая формулу «наука о прекрасном» слишком узкой, исключаящей из сферы эстетики возвышенное, трагическое, комическое. Он подробно останавливается на анализе гегельянского (в основном в трактовке Фишера) Понимания прекрасного и стремится показать, что определение «прекрасное есть полное проявление общей идеи в индивидуальном явлении» не выдерживает критики². В своей работе он приходит к формуле: «прекрасное есть жизнь»³ *согласно представлениям человека*: «прекрасным существом кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает, прекрасный предмет — тот предмет, который напоминает ему о жизни»⁴. На русской почве он впервые пытается сформулировать мысль о сложной *субъект-объектной природе* прекрасного, которую хорошо ощущал и четко сформулировал в свое время Кант, но от которой во многом отошли Гегель и его последователи, перенеся акцент на *выражение* идеи, духа в феноменальном мире. Однако в отличие от Канта он спускает эстетику из метафизической сферы на уровень земной эмпирии, в плоскость материальной жизни, чувственно воспринимаемой конкретным человеком.

Согласно Чернышевскому, жизнь в ее оптимальной форме проявляется в человеке, поэтому человек выступает критерием выявления любой красоты, он предстает в определенном смысле (как наиболее совершенная форма жизни) идеалом прекрасного и субъектом, определяющим прекрасное в остальном мире. *Полнота жизни*, по Чернышевскому, составляет содержание прекрасного, и определяется она *согласно представлениям* человека, его эстетическому восприятию (*«радости»*), т.е. на основе субъективного фактора: «прекрасное то, в чем *мы* видим жизнь так, как *мы* понимаем и желаем ее, как она радует *нас»*⁵ (курсив Чернышевского. — *В.Б.*). Все в жизни, не соответствующее нашим представлениям о ее полноте, не имеет отношения к прекрасному, а в искаженных формах болезни, несчастья, уродства расценивается как *безобразное* («безобразие» у Чернышевского). Возникает безобразное только как следствие каких-то несчастных обстоятельств, препятствующих реализации жизни в ее полноте. Поэтому «стремление к жизни,

¹ *Чернышевский Н.Г.* Эстетика. М., 1958. С. 219.

² Там же. С. 175.

³ Там же. С. 55, 175.

⁴ Там же. С. 175; варианты формулировки: С. 55, 57.

⁵ Там же. С. 70.

106

проникающее органическую природу, есть вместе и стремление к произведению прекрасного»¹.

Это прекрасное Чернышевский называет «объективно прекрасным, или прекрасным по своей

сущности» и отличает его от «совершенства формы», к которому считает применимым гегелевское понимание «единства идеи и формы» или соответствия предмета своему назначению². Тем самым он достаточно далеко разводит понятия прекрасного и совершенного, оставляя за прекрасным полный приоритет в эстетике. Чернышевский выделяет три основных класса проявления прекрасного: в действительности, в фантазии и в искусстве, и выше всего оценивает первый класс.

Под *возвышенным* Чернышевский понимал «то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами», такое явление, которое «гораздо сильнее других явлений, с которыми сравнивается нами»³. При этом он считал более подходящим для этой категории термин «великое», а не традиционный «возвышенное»⁴, однако сам чаще всего использовал все-таки традиционно устоявшийся термин. Возвышенное никак не связано с прекрасным. А вот *трагическое* представляется русскому мыслителю «моментом» возвышенного и сводится к «ужасному в жизни человека»; «трагическое есть страдание или гибель человека»⁵. Комическому не нашлось места в диссертации Чернышевского. Здесь в центре его внимания стоят проблемы прекрасного и искусства. Комическим он занимался специально в статье «Возвышенное и комическое» (1854, опубликована только в 1928). Вроде бы странное объединение этих категорий в одной (незаконченной) статье определялось, возможно, тем, что Чернышевский и возвышенное, и комическое, следуя в этом классической немецкой эстетике, связывал с безобразным. В возвышенном, полагал он, безобразное является под видом страшного, ужасного; *комическое* же возникает тогда, когда безобразное, не будучи ужасным, как правило, в обыденной жизни людей, претендует на роль прекрасного, чем вызывает насмешку. Комическое производит в человеке «смесь приятного и неприятного ощущений». При этом приятное всегда перевешивает. Неприятное — от безобразного, которое лежит в основе комического, приятное — от нашей проницательности, умения распознать это безобразное под иной личиной.

¹ Чернышевский Н.Г. Эстетика. С. 96.

² Там же. С. 175.

³ Там же. С. 67; также: С. 68, 70, 175.

⁴ Подробно разъяснял это он в неопубликованной при жизни статье «Возвышенное и комическое» (см. там же. С. 285).

⁵ Там же. С. 82, 176.

Не останавливаясь на определении комического, Чернышевский много внимания уделяет таким его разновидностям, как фарс, острота, ирония, юмор.

Много внимания в своей работе Чернышевский уделил искусству. Подробно разбирая основные виды искусства: живопись, скульптуру, музыку, архитектуру, поэзию (литературу), — он рассматривает их с позиции упрощенного миметизма, буквального подражания реальной (видимой) действительности и постоянно констатирует, что каждый из видов «неизменно ниже природы и жизни». Так, рассмотрев произведения Шекспира, Гете, Шиллера, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Чернышевский делает парадоксальный для эстетической диссертации вывод: «Итак, вообще, по сюжету, по типичности и полноте обрисовки лиц поэтическое произведение далеко уступает действительности; но есть две стороны, которыми они могут стоять выше действительности, — украшение события прибавкой эффектных аксессуаров и соглашение характера лиц с теми событиями, в которых они участвуют»¹. Однако эти «прибавки» столь незначительны и несущественны, признает русский мыслитель, что общий вывод его фактически звучит жестким приговором искусству: «Наш [длинный] разбор показал, что произведение искусства может иметь преимущество перед действительностью разве только в двух-трех ничтожных отношениях, и по необходимости остается далеко ниже ее в существенных своих качествах»².

Главным назначением искусства (всех его видов без исключения, подчеркивает Чернышевский) является «воспроизведение природы и жизни», воспроизведение интересных для человека сторон действительности, под которой он понимает не только видимый мир, но и внутренний мир его мечты, чувств, переживаний. Литература к тому же иногда служит «объяснительницей жизни», нередко выносит «приговор о явлениях жизни». Однако эти функции литературы Чернышевский только упоминает, не уделяя им никакого внимания³. Основное же назначение искусства — замещать те явления и события жизни, которых нет в наличии перед глазами человека. С неподдельным пафосом, который сегодня прочитывается только в ироническом ключе, он заявляет: «Пусть искусство довольствуется своим высоким прекрасным назначением: в случае

отсутствия действительности быть некоторою заменою ее и быть для человека учебником жизни»⁴.

¹ Чернышевский Н.Г. Эстетика. С. 140—141.

² Там же. С. 142

³ См.: Там же. С. 153, 177.

⁴ Чернышевский Н.Г. Эстетика. С. 174.

108

Противопоставив, таким образом, свое понимание прекрасного и искусства западноевропейской эстетической традиции, Чернышевский все-таки не стремится совсем порывать с нею. Он помнит о концепции «изящных искусств», рассматривающей искусства в качестве носителя и выразителя прекрасного, но переосмысливает это понимание в древнем расширительном значении термина «искусство», относя его только к ремеслу, к «умению» во всякой деятельности, искусному навыку создания совершенной формы: «прекрасное как единство идеи и образа или как полное осуществление идеи есть цель стремления искусства в обширнейшем смысле слова или «умения», цель всякой практической деятельности человека», т.е., в понимании Чернышевского, уже не в «эстетическом смысле»¹.

Эстетические идеи Чернышевского нашли как сторонников, так и противников среди его современников. Среди первых можно назвать таких мыслителей и литературных критиков, как Н.А. Добролюбов и Д.И. Писарев, которым судьбой была отмерена очень недолгая жизнь. Добролюбов в отличие от Чернышевского не сводил значение искусства только к воспроизведению жизненных явлений. Требуя от литературы «жизненной правды», он подчеркивал, что писатель — не «пластинка для фотографии», не простой имитатор действительности. Задачи литературы, искусства он видел в художественном постижении жизни общества, особенно его низовых слоев — «народа» (в основном крестьянства), и «пропаганде» прогрессивных идей социального развития, но не дидактическими, а именно художественными средствами. Писатель должен быть и ученым, изучающим жизнь общества, и учителем, внедряющим в общество прогрессивные идеи. «Пока еще известная идея находится в умах, пока еще она только должна осуществиться в будущем, тут-то литература и должна схватить ее, тут-то и должно начаться литературное обсуждение предмета с разных сторон и в видах различных интересов»². Добролюбов с юношеской бескомпромиссностью требует от писателя исключительно прогрессивных мировоззренческих позиций, интереса к социальным процессам общества, в котором он живет, и активного воздействия на него своим искусством. Он рисует идеал такого писателя, хорошо сознавая, что пока он не достигнут в реальности: «Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и вместе с тем полное осознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном

¹ Чернышевский Н.Г. Эстетика. С. 176.

² Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1950—1952. Т. 1. С. 244.

109

факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый»¹. Тем не менее, будучи профессиональным литературным критиком, он усматривал приближение к этому идеалу у многих крупных русских писателей: у Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Островского. Реалистическое художественное изображение жизни в зеркале идей социальной справедливости — главный критерий эстетической оценки Добролюбовым произведений литературы. Интересно отметить, что общественная мысль в России осознала действенную роль книжного слова в борьбе за справедливость («правду») еще в начале XVI в., когда появилась целая плеяда публицистов, поднявших свой голос против царящей в государстве несправедливости². Правда, речь там еще не шла о художественной литературе в новоевропейском понимании.

Своеобразным последователем Чернышевского в эстетике был и Писарев. Солидаризируясь со своим учителем, он утверждал, что «жизнь выше искусства» и «искусство не должно быть целью самому себе» (выступал ярким противником «чистого искусства»). От искусства он требовал «последовательного реализма», который видел в конкретной пользе искусства (особенно литературы) для решения социально-политических задач, например, в «осуществлении идеи общечеловеческой солидарности» или в работе на «благо народных масс». При этом он высоко ценил мастеров, ориентирующихся на высокую мечту («титанов воображения»), имея в виду, прежде всего, «мечту» о справедливом устройстве общества. Под влиянием позитивистских и материалистических идей он противопоставлял пользу красоте, полагая, что, «чем дальше

человечество живет на свете и чем умнее оно становится, тем равнодушнее оно относится к чистой красоте тем сильнее дорожит теми атрибутами человеческой личности, которые сами по себе составляют деятельную силу и реальное благо»³. Опираясь на определения прекрасного Чернышевским, он делает акцент на их субъективной стороне (*«как мы ее (жизнь. — В.Б.) понимаем»*) и приходит к выводу, что красота лишена объективности, основывается на субъективных вкусах и пристрастиях, а поэтому неинтересна современному человеку — научно образованному материалисту и реалисту. Свою работу «Разрушение эстетики» (1865)

¹ Добролюбов Н.А. Собр. соч. Т. 2. С. 49.

² Подробнее см.: Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI—XVII века. М., 1992. С. 297 и далее.

³ Писарев Д.И. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 3. С. 422.

110

он посвятил развенчанию эстетики как устаревшей и бесполезной дисциплине.

Идеи Писарева о материалистической науке об искусстве в какой-то мере были реализованы представителями психофизиологического направления в русской эстетике Л. Оболенским («Физиологическое объяснение некоторых элементов чувства красоты», 1878) и Вл. Велямовичем («Психофизиологические основания эстетики», 1878). Опираясь на данные современной психологии и физиологии, они пытались свести смысл прекрасного к биологической оптимальности и пользе тех или иных феноменов для жизни человека. «Те цвета и те сочетания цветов *прекрасны*, — писал Велямович, — которые *полезны* для человеческого организма, и, сообразно степени их полезности, растет и их красота»¹. С аналогичных позиций подходил он и к искусству, заключая после изучения конкретных произведений искусства, что «сущность прекрасного во *всех родах* художественного творчества состоит именно в *выражении психического характера или настроения человека*»².

Оппонентами Чернышевского выступали представители «эстетической», или «артистической», критики П.В. Анненков, В.А. Боткин, А.В. Дружинин. Опираясь на многие идеи Белинского, но также и классиков немецкой эстетики, они выступали против излишней тенденциозности, дидактичности, приземленности, утилитаризма основных положений эстетики жизни. Главным в искусстве для них остается его эстетическая специфика, художественность, поэтичность. «Каждое из искусств, — писал Боткин, — есть только орудие, средство для обнаружения поэзии, которая заключается в самой основе жизни». Анненков, определив смысл литературного метода, наиболее активно разрабатывавшегося в теории Белинским, как «реализм», подчеркивал, что в нем сущность составляет художественная обработка фактов действительности, образцом которой для Белинского был Гоголь.

Критикуя Чернышевского за упрощенное понимание искусства как «суррогата действительности», представители «эстетической критики» поднимали такие значимые эстетические проблемы, как единство вымысла и действительности в художественном произведении, сложные взаимоотношения формы и идеи, бессознательный характер эстетического суждения, «ускользающая от всякого исследования» сущность искусства и т.п.

¹ Велямович Вл. Психофизиологические основания эстетики. СПб., 1878. С. 33.

² Там же. С. 134.

111

Эстетика жизни оказала сильное влияние на становление эстетических представлений первого русского марксиста Г.В. Плеханова. В своих главных эстетических работах «Письма без адреса» (1900), «Искусство и общественная жизнь» (1913) и некоторых других он разрабатывал проблемы социальной детерминации искусства и эстетики, трудовой природы искусства, места художника в социальной борьбе и другие, которые затем легли в основу советской эстетики социалистического реализма (так называемой марксистско-ленинской эстетики). Именно к Плеханову, к его концепции «двух актов» в художественной критике восходят материалистический и отчасти социологизаторский подходы к искусству. Введя понятие «материалистической критики» искусства, поздний Плеханов разъяснял, что она состоит из двух актов. Первый сводится к тому, «чтобы перевести идею данного художественного произведения с *языка искусства на язык социологии*, чтобы найти то, что может быть названо *социологическим эквивалентом данного литературного явления*». Однако материалисты не ограничивают, подчеркивает Плеханов, критику только этим актом, а предполагают его «необходимое дополнение», акт второй — «оценку эстетических достоинств разбираемого произведения»¹. Однако и сам Плеханов, и особенно многие из его последователей-марксистов делали главный акцент на «первом акте», что

было проще, нагляднее и главное актуальнее для социально-политической борьбы, которую они вели, опираясь нередко и на произведения искусства, особенно реалистического, которое процветало в XIX в. В 1930-е гг. это хорошо поняли идеологи укрепляющегося тоталитарного режима в Советском Союзе и использовали при создании официальной советской эстетики.

Обращаясь к России рубежа XIX—XX вв., необходимо отметить, что эстетические исследования в этот период отнюдь не ограничивались только *эстетикой жизни* демократически ориентированных мыслителей. В конце столетия возникла философская эстетика В.С. Соловьева, оказавшая сильнейшее воздействие на эстетику начала XX в., в частности, на религиозную эстетику, о которой уже шла речь, на эстетику русских символистов, на эстетические взгляды последнего представителя свободной философской эстетики первой трети XX в. А.Ф. Лосева. Взгляды этих представителей эстетической мысли заслуживают более подробного рассмотрения.

¹ Плеханов Г.В. Соч. Т. 14. М., [1924]. С. 183—184; 189.

112

Владимир Соловьев

Владимир Соловьев. Эстетические взгляды Владимира Соловьева являют собой своеобразное резюме христианской эстетики на уровне философской рефлексии. Соловьев, как известно, был первым и крупнейшим русским философом в точном (новоевропейском) смысле этого слова, т.е. ученым, создавшим целостную всеобъемлющую философскую систему. При этом ему не чуждо было художественное творчество (его поэзия заняла свое достаточно высокое место в истории русской литературы), и душа его была открыта для мистического опыта. В нем счастливо воплотились лучшие черты русской ментальности, далекой от узко рационалистического философствования, но проявляющей к нему большой интерес. Соловьев был первым, кто соединил в себе дух русского мудреца с западным пристрастием к строго дискурсивному схоластическому мышлению. Вполне естественно, что его систематизаторский ум и личный художественный опыт постоянно ориентировали его мысль в сферу эстетики. Он написал несколько специальных статей по эстетике и теории искусства и развил основные эстетические идеи в своих литературно-критических статьях и отчасти в философских работах. Фактически к концу жизни у него сложилась целостная эстетическая система, которая хорошо вычитывается из корпуса его текстов и творческий потенциал которой еще отнюдь не исчерпан культурой.

Уже в одной из первых своих крупных работ «Философские начала цельного знания» (1877) Соловьев ясно намечает место эстетического опыта в системе своего миропонимания и в социальном универсуме, соответственно. Исходя из основных начал человеческой природы (чувства, мышления, воли), он выявляет три основные сферы «обще-человеческой жизни». 1. Сферу *творчества*, основывающуюся на *чувстве* и имеющую своим предметом *объективную красоту*. Она имеет три ступени (или «степени») реализации (от высшей к низшей): *мистику* (абсолютная ступень), *изящное художество* (формальная ступень) и *техническое художество* (материальная ступень). 2. Сферу *знания*, основывающуюся на *мышлении* и имеющую своим предметом *объективную истину*. Три ее ступени: теология, отвлеченная философия и положительная наука. 3. Сферу *практической жизни*, основывающейся на *воле* и имеющей своим объектом *общее благо*. Реализуется эта сфера в «духовном обществе» (церковь), политическом обществе (государство) и экономическом обществе (земство). «Должно заметить, что из этих трех общих сфер первенствующее значение принадлежит сфере творчества, а так как в самой этой сфере первое место занимает мистика, то эта последняя и имеет значение настоящего верховного начала всей жизни обще-человеческого организма, что и понятно, так как в

113

мистике жизнь находится в непосредственной теснейшей связи с действительностью абсолютного первоначала, с жизнью божественною» (I, 256—257; 264—265)¹.

Соловьев достаточно подробно разъясняет суть этой иерархически заостренной системы для своих современников, увлеченных позитивистски-материалистическими или вульгарно-социологизаторскими взглядами. Сфера практической деятельности ориентирована только на уровень материально-социальной организации жизни людей, являющийся важным, но низшим с точки зрения духовных ценностей. Сфера знания занимает более высокий уровень, но она ориентирована только на пассивное познание различных сфер бытия. И, наконец, творчество находится на самом высоком уровне, ибо это активная созидательная деятельность людей, неразрывно связанная с божественной сферой, ориентирована на воплощение красоты и осуществляется не по человеческому произволу, но на основе восприятия «высших творческих сил». «Техническое художество», верхней ступенью которого является зодчество, имеет в основном утилитарные

цели, и идея красоты служит здесь лишь внешнему украшению создаваемых утилитарных вещей. Напротив, « изящные художества » (schöne Kunst, beaux arts) (ваяние, живопись, музыка и поэзия) имеют сугубо эстетическую цель — красоту, «выражающуюся в чисто идеальных образах». В видах изящных искусств заметно «постепенное восхождение от материи к духовности»: в скульптуре наиболее сильно материальное начало, и оно слабеет по мере перехода к живописи, музыке и практически исчезает в поэзии, выражающейся «только в духовном элементе человеческого слова» (там же).

Предмет изящных искусств, неоднократно подчеркивал Соловьев, — *красота*, но это еще не полная, не всецелая, не абсолютная красота. Образы искусства ориентированы на идеальные формы, но имеют случайное, преходящее содержание. Истинная же абсолютная красота обладает определенным и непреходящим содержанием. Такой красоты нет в нашем земном мире, искусства улавливают лишь отблески этой «вечной красоты», ибо она принадлежит миру «сверхприродному и сверхчеловеческому». «Творческое отношение человеческого чувства к этому трансцендентному миру называется *мистикой*» (I, 263). Кому-то может показаться неожиданным это сопоставление мистики и искусства, хотя у них, как минимум, три области общих черт. В основе и того и другого лежит *чувство*, а не

¹ Работы Соловьева цитируются с указанием в скобках тома и страницы по изданию: Собрание сочинений В. С. Соловьева. Т. I—XII. Брюссель, 1966—1970.

114

деятельная воля или познание; в качестве главного средства и то и другое имеют *воображение*, или фантазию, а не внешнюю деятельность и не размышление; и то и другое опираются на «*экстатическое вдохновение*», а не на «спокойное сознание» (I, 263). Только людям, чуждым духовному опыту, мистика представляется удаленной от художественного опыта и чем-то смутным и неясным. Соловьев видит в ней самую высокую ступень творчества и вообще человеческой деятельности; он убежден, что мистика благодаря ее непосредственной близости к божественной сфере «не только сама обладает безусловной ясностью, но и все другое она одна только может сделать ясным», хотя для душ со слабым духовным зрением ее свет невыносим и погружает их в полную темноту. В истинности этих идей о мистике молодого русского философа убеждают его философские кумиры того времени Шопенгауэр и Гартман.

В западноевропейской культуре Соловьев различал три исторических периода в сфере творчества. В средневековый период не существовало свободного искусства («художества» в его терминологии), все было подчинено мистике, растворено в мистико-религиозной сфере. С «эпохи Возрождения» в результате ослабления религиозного чувства и открытия античного искусства начинается развитие и господство изящных искусств. А в наш век «наступило третье господство — технического искусства, чисто реального и утилитарного», «утилитарного реализма», когда от искусства требуется лишь поверхностное подражание действительности, да «узкая утилитарная идейка — так называемая тенденция». Искусство превратилось в ремесло (I, 279—280). Таким образом, Соловьев констатирует очевидный кризис и почти полную деградацию «западной цивилизации». Однако он убежден, что это не последнее слово в человеческом «развитии» и верит в грядущий «третий фазис», более высокий, неотвратимо ведущий человечество к обращению на новом уровне к божественному миру; определяющую роль здесь должен сыграть русский народ, Россия (I, 284—285).

Эстетический пафос молодого философа не претерпел существенного изменения и в зрелые годы. Центральное место в его эстетической системе занимают идеи *красоты* и *искусства*, и базируются они у него на теории *эволюционного творения* мира. Соловьев дополнил библейскую креационистскую идею дарвинской концепцией эволюции (позиция характерная, например, и для крупнейшего католического мыслителя XX в. Тейяра де Шардена) и эту неохристианскую теорию мироздания положил в основу своей эстетики. Он признает, что мир был замыслен Богом изначально во всей его полноте, совершенстве и красоте и в этом замысленном виде существует вечно в совокупности идей тварного бытия. Под

115

идеей вообще русский философ понимал «то, что само по себе достойно быть», «достойный вид бытия», «полную свободу составных частей в совершенном единстве целого», т.е. — идеальный замысел бытия в единстве многообразия (VI, 44). Конкретное творение во времени осуществляет космический ум, или «зизждительное начало природы» — Логос, последовательно преодолевающий активное сопротивление первобытного хаоса. Органический мир, убежден Соловьев на основе знаний современных ему естественных наук, в частности, палеонтологии и

биологии, и собственных наблюдений, «не есть произведение так называемого непосредственного творчества», хотя высшие органические формы «от века намечены в уме всемирного художника» (VI, 61). В этом случае мир был бы изначально совершенным и гармоничным не только в целом, но и во всех своих частях. Мы же знаем, что это не так. Достижения естественных наук, с одной стороны, и антиэстетический облик многих представителей животного мира древности (всех этих ихтиозавров, птеродактилей и т.п. допотопных монстров, которых не мог же непосредственно создать Бог), да и современности, — с другой, убеждают Соловьева в эволюционности божественного творения мира. «Творение есть постепенный и упорный процесс; это — библейская и философская истина, так же как и факт естественной науки. Процесс, предполагая несовершенство, предполагает тем самым определенный прогресс, состоящий во все более и более глубоком и полном объединении материальных элементов и анархических сил, в преобразении *хаоса* в *космос*, в живое тело, могущее послужить для воплощения Божественной Премудрости» (XI, 304). Зиждательный Логос, преодолевая постоянное сопротивление хаоса творит во времени (это и есть изучаемый наукой ход эволюции) «великолепное тело нашей вселенной». Процесс творения имеет две тесно связанные между собой цели — общую и особенную. «Общая есть воплощение реальной идеи, т.е. света и жизни, в различных формах природной красоты; особенная же цель есть создание человека, т.е. той формы, которая вместе с наивысшею телесною красотою представляет и высшее внутреннее потенцирование света и жизни, называемое самосознанием» (VI, 73). Таким образом *красота* оказывается в системе Соловьева важнейшим признаком прогрессивной реализации божественного замысла творения мира, т.е. объективным показателем степени воплощения предвечных идей, или их совокупности — «всемирной идеи». Соловьев практически дословно повторяет главный тезис неоплатонической эстетики: красота в природе «есть *воплощение идеи*»; «красота есть идея действительно осуществляемая, воплощаемая в мире прежде человеческого духа» (IV, 43).

116

В онтологическом плане речь у русского философа идет о совокупной «всемирной идее» творения, содержание и сущность которой он определяет как «достойное бытие, или положительное всеединство, простор частного бытия в единстве всеобщего». Рассматриваемая как предмет абсолютного желания, эта идея предстает нам в ипостаси *добра*, или *блага*; в качестве объекта мышления, мыслимого содержания для ума она является *истиной*; «наконец, со стороны совершенства и законченности своего воплощения, как реально-ощутимая в чувственном бытии, идея есть *красота*» (VI, 44—45). Традиционное для европейской культуры *триединство истины, добра и красоты* у Соловьева предстает в виде трех ипостасей единой всемирной идеи. Онтологическим критерием этой идеи — «достойного или идеального бытия» — является в системе русского философа «положительное всеединство», которое определяется им как «*наибольшая самостоятельность частей при наибольшем единстве целого*», некая идеальная целостность бытия при полной свободе и самостоятельности всех составляющих. Ясно, что прообразами этого всеединства является «неслитное соединение» и «нераздельное разделение» ипостасей Троицы, а в русской религиозной мысли — идея *соборности*. Критерий «эстетического достоинства» Соловьев определяет как «наиболее законченное и многостороннее воплощение» всемирной идеи «в данном материале» (VI, 45).

Для Соловьева высшая красота природы — показатель реальности воплощения положительного всеединства. В его понимании абстрактный, неспособный к творческой реализации дух и косная, неодухотворенная материя, или вещество, одинаково «несообразны с идеальным или достойным бытием», и поэтому они не могут быть прекрасными. Для осуществления идеальной красоты необходимы два условия: «1) непосредственная материализация духовной сущности и 2) всецелое одухотворение материального явления, как собственной неотделимой формы идеального содержания». При идеальной реализации этих условий, когда красота свидетельствует о нераздельности духовного содержания и чувственного выражения, материальное явление, ставшее прекрасным, т.е. «действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея». Материя в красоте делается причастной бессмертию идеи (VI, 82). Однако пока в природе, и особенно в органическом мире, это идеальное единство не достигается. Процесс творения находится еще в стадии, далекой от завершения, поэтому в жизни встречается много эстетически нейтральных и просто безобразных существ и явлений. В эстетике Соловьева *безобразное* выступает категорией,

117

показывающей степень нереализованности процесса воплощения идеи, или степень

непреодоленности изначального хаоса. Последний сам по себе нейтрален в эстетическом плане. Это — предвечная неупорядоченная иррациональная стихия, имеющая космическое бытие на уровне «души мира». «Хаос, — определяет Соловьев, развивая поэтическую мысль Ф. Тютчева о «древнем хаосе, родимом», — т.е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного — вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания» (VII, 126). Процесс творения и соответственно становления природной красоты заключается в упорядочении хаоса, преодолении его и преобразовании в космос, т.е. в красоту. Однако и введенный в пределы всемирного строя, смысла и красоты хаос, говоря словами Тютчева, «под ними шевелится », а часто и просто выплескивается мятежными порывами. И Соловьев не считает эти всплески хаоса и его постоянное стремление вырваться из оков космоса негативным фактом космического бытия. Он далек от упрощенной мысли о позитивности (и возможности) полного уничтожения хаоса. Своим постоянным противоборством упорядочивающему божественному началу хаос стимулирует развитие и актуализацию жизненного процесса, космического организма в целом. «Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты ». Их сущность составляет постоянная борьба света с тьмою, под которой имеется в виду реальная противодействующая креативному (творящему) процессу сила. И для бытия красоты «вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии»; достаточно будет, если светлое начало подчинит себе темное, отчасти воплотится в нем, овладеет им, но не уничтожит окончательно. «Хаос, т.е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море или ночная гроза, зависит именно от того, что « под ними хаос шевелится» (VII, 127). *Безобразное* как эстетическая характеристика хаоса проявляет себя только с появлением красоты, с момента, когда свет и жизнь начинают пронизывать косную материю, когда появляется форма. Красота и «безобразие» — два взаимопроявляющих друг друга феномена. Отсутствие одного приводит к исчезновению и другого. Начало, противодействующее становлению идеальной формы, «должно производить резкое впечатление безобразия» (VI, 42). При этом сопротивление хаотического начала пропорционально росту совершенства организации материи, росту степени адекватности воплощения идеи.

118

Значительное место в эстетике Соловьева занимает его софиология — учение о Софии Премудрости Божией как творческом начале Универсума и вдохновительнице человеческого художественного творчества. Однако здесь мы не будем останавливаться на нем, ибо он требует достаточно распространенного культурно-исторического экскурса, а интересующихся этой проблемой я отсылаю к соответствующей специальной литературе¹.

Сущность искусства Соловьев, как и многие мыслители неоплатонически-христианской ориентации, видел в красоте, достигающей в нем более высокой ступени, чем в природе: «Как человеческое самосознание относится к самочувствию животных, так красота в искусстве относится к природной красоте» (VI, 74). И на эту красоту он возлагал большие надежды. В качестве одного из высочайших образцов искусства Соловьев считал поэзию Пушкина и, достаточно часто обращаясь к ее анализу, на ее примере стремился показать значимость искусства в целом, корректируя, углубляя и в какой-то мере примиряя в процессе этого анализа позиции современных ему утилитаристов и сторонников чистого искусства.

Действительно, в узко утилитарном смысле поэзия Пушкина бесполезна, как и творчество многих других русских поэтов; но в целом она приносит большую пользу именно своей красотой, «потому что совершенная красота ее формы усиливает действие того духа, который в ней воплощается, а дух этот — живой, благой и возвышенный». Польза искусства состоит в том, что это «особая деятельность человеческого духа», имеющая свою собственную область действия и удовлетворяющая « особым потребностям » человека (VII, 70). Ибо дело искусства заключается не в украшении действительности приятными вымыслами, как говорилось в старых эстетиках, подчеркивает Соловьев в статье о Тютчеве, а в том, чтобы воплощать в «ощутительных образах», в «форме ощутительной красоты» *высший смысл жизни*, то «совершенное содержание бытия, которое философией добывается как истина мышления, а в нравственной деятельности дает о себе знать как безусловное требование совести и долга» (VII, 124). И в творчестве Пушкина все это выразилось с наибольшей полнотой и силой. «*Самая сущность* поэзии, — то, что собственно ее составляет, или что поэтично само по себе, — нигде не проявилась с такою чистотою, как именно

у Пушкина, — хотя были поэты сильнее его». К ним Соловьев относил Гомера, Данте, Шекспира, Гете и в определенных аспектах

¹ См.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. Т. 2. С. 332 и далее. Подробнее об эстетике В. Соловьева см.: Там же. С. 272 и далее.

119

Байрона и Мицкевича. И все-таки именно Пушкина он считал поэтом «по преимуществу, более беспримесным, — чем все прочие, — выразителем чистой поэзии» (IX, 296—297). Ее суть русский философ видел в полной свободе от какой-либо предвзятой тенденции, от привнесения в поэтическое содержание каких-либо внешних моментов, вроде потребности «на злобу дня», о которой особенно пеклись многочисленные утилитаристы в рядах русских критиков того времени. «Чистая поэзия» — это свободное излияние через поэта неких сущностных начал бытия, воплощающихся с его помощью в чистой поэзии, в беспримесной художественной красоте.

В поэзии (и шире во всем искусстве) есть свое собственное (не религиозное, не философское, не политическое и т.п.) содержание и своя польза. «Поэзия может и должна служить делу истины и добра на земле, — но только *по-своему*, только своею *красотой* и ничем другим. Красота уже сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром, как их осязательное проявление. Следовательно, все действительно-поэтическое — значит прекрасное — будет тем самым содержательно и полезно в лучшем смысле этого слова» (IX, 299). Соловьев, таким образом, видел в искусстве один из существенных путей воплощения «всемирной идеи», ибо, в отличие от природного пути, здесь это воплощение реализуется через посредство наиболее высоко организованного в духовном плане существа — человека, да еще наделенного специальным даром.

Эстетической аксиомой считал Соловьев утверждение: «Поэт не волен в своем творчестве» (IX, 305). И это не имеет никакого отношения к понятию свободы творчества, ибо последняя состоит не в творческом произволе на основе умственных желаний самого поэта, но в его свободном желании принять творческие импульсы из высших сфер бытия. Настоящая свобода творчества состоит в предварительной полной пассивности ума и воли поэта; «свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять». Свобода же души поэта заключается в том, что в минуту вдохновения она не связана никакими внешними или низшими импульсами, «а повинуетя лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, высшею, и вместе с тем своею, родною». Поэт в своем творчестве и воплощает именно это «данное свыше», а не придуманное им самим. В этом смысл и назначение истинной поэзии (IX, 306). И поэт без особых философских размышлений «знает о существенном характере творчества, о его безвольной, пассивной основе» (IX, 307), которая не означает, естественно,

120

какой-то анемии поэта. Душа поэта, принявшая вдохновение, «становится верховной властью в своем мире. В поэзии вдохновенный поэт есть царь», ибо не зависит уже ни от чего внешнего, но самозабвенно творит на основе только в него вложенного высшего, «пророческого» дара (IX, 343). Именно поэтому в пушкинском «Пророке», раскрывающем истинное значение поэта, Соловьев слышит библейский тон, невозмутимо величавый, недостижимо возвышенный (IX, 315).

Приходящее в душу поэта из «надсознательной области» вдохновение, данное ему «как высшая норма», осознается поэтом и философом Соловьевым как «внутренняя необходимость». Описывая творческий процесс, он неоднократно повторяет это словосочетание (IX, 329, 330), которое, кстати, через 10 лет станет главной категорией в эстетике основоположника абстрактного искусства, хорошо чувствовавшего суть духовного вдохновения, Василия Кандинского¹. Вообще следует заметить, что эстетика Соловьева, если не прямо, то косвенно через его учеников и последователей, которых было много в первой трети XX в., несомненно оказала воздействие на эстетику русского авангарда, и в первую очередь на таких особо чутких к духовным и космическим процессам художников как Кандинский и Малевич². Многие большие «Композиции» и «Импровизации» Кандинского его «драматического периода» (1910—1920) могут служить прекрасным художественным подтверждением идей Соловьева о бесконечной борьбе космического (гармонизирующего) начала с хаотическим в процессе космогенеза. Супрематические безликие (с белым пятном вместо лица) «крестьяне» Малевича 1930-х гг. являются кричащим пластическим символом того «ничто», под которым «хаос шевелится», нейтрализованный на время преходящими человеческими формами.

Анализ конкретного художественного творчества, образцов настоящего, в его понимании, искусства приводит Соловьева к убеждению в высокой и именно эстетической значимости искусства в Универсуме. Природная красота уже набросила на мир свой лучезарный покров, скрыв под ним безобразный предвечный хаос. Он бессильно шевелится где-то в глубинах прекрасного космоса. Искусство облакает красотой человеческие отношения, воплощая в своих образах истинный смысл человеческой жизни и этим продолжает

¹ Подробнее см.: *Бычков В* 2000 лет христианской культуры. . Т. 2. С 457 и далее.

² См., в частности: *Сарабьянов Д* Русский авангард перед лицом русской религиозной мысли // Вопросы искусствознания. 1/93. С 7—19; *Он же*. Василий Кандинский в русском контексте // Вопросы искусствознания. 1/97. С. 369 и далее.

121

природный процесс по воплощению идеи. Однако изначальный хаос наиболее активно прорывается именно в сфере органической жизни в форме разрушений, смерти, а в человеческом обществе еще и в форме зла. Поэтому, убежден русский философ, человек, наделенный сознанием, должен не просто пассивно отображать в своем искусстве действительность, но и активно воздействовать на природу в направлении ее *преобразования*. И именно искусство призвано стать наиболее действенным средством такого активного преобразующего воздействия человека на жизнь и космос в целом. У него есть реальная возможность установления окончательного торжества над злом и «совершенного воплощения этого торжества в красоте нетленной и вечной» (IX, 78).

Соловьев приходит в своей эстетике к утверждению той функции искусства, которую он обозначил как *«свободная теургия»* — активное преобразование действительности в целях достижения положительного, или истинного, всеединства. Цель, не достигнутая пока средствами природы, должна быть реализована на путях человеческого творчества.

Отсюда вытекают три взаимосвязанные задачи, которые стоят перед искусством: «1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений» (VI, 84). Это означает реальное превращение физической жизни в духовную, т.е. в такую, которая содержит в себе слово или откровение, способное выражаться во вне; которая обладает способностью одухотворять, преобразовать материю или, что равнозначно, воплощаться в ней; которая, наконец, свободна от материальных процессов, т.е. пребывает в вечности. «Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства». Очевидно, что реализация этой задачи должна совпасть с завершением всего мирового процесса творения. Поэтому, пока длится история, возможны только частичные и фрагментарные *предварения* (антиципации) абсолютной красоты. И в лучших произведениях существующих уже искусств мы видим отблески этой красоты; в них дается нам предощущение нездешней, грядущей действительности, которая нас ожидает. Красота искусства, таким образом, является реальным «переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни», а само искусство предстает «вдохновенным пророчеством» (VI, 84).

О том, что подобное высокое назначение искусства не выдумка, а реальность, которой суждено осуществиться, свидетельствует не-

122

разрывная связь между искусством и религией в древности. Конечно, эта форма связи была несовершенной, считает Соловьев, поэтому она и прекратила свое существование. Современное отчуждение искусства от религии представляется ему «переходом от их древней слитности к будущему свободному синтезу», ибо грядущая жизнь, на которую уже указывает подлинное искусство, будет основана «не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии» (VI, 85). Опираясь на все изложенное, Соловьев предлагает свое определение искусства: *«Всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение»* (VI, 85).

В существующем искусстве «предварения совершенной красоты» реализуются тремя способами. Первый Соловьев называет «прямым или магическим». Он заключается в том, что «глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинною сущностью вещей и с нездешним миром (или, если угодно, с бытием an sich всего существующего), прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика)» (VI, 85). Соловьев подчеркивает, что речь здесь идет не

столько о буквальном содержании поэтических образов, сколько о том, что скрыто за ними в их чисто художественном звучании и на что, вероятно, намекал Лермонтов в своих стихах: «Есть звуки — значение // Темно иль ничтожно, // Но им без волненья // Внимать невозможно» (VI, 85). Сегодня мы знаем, что именно этот тип художественного творчества поставили в основу своей эстетики и художественного творчества символисты. Бальмонт, Блок, Белый и другие уделяли огромное внимание именно художественно-выразительной, звуковой, цветовой, музыкальной специфике поэтических образов, перенес на нее главную художественную нагрузку многих своих произведений. Белый особое внимание уделял глоссологии¹ (т.е. бессмысленным с точки зрения лингвистики словам и звуко сочетаниям). Эксперименты в этом направлении проводили и футуристы со своей «заумью», особенно продуктивно Велимир Хлебников. Все это известные вещи, но они наполняются дополнительными семантическими оттенками, если мы посмотрим на них еще и сквозь призму соловьевской эстетики.

¹ Глоссология (от греч. *glōssa* — язык и *lalia* — пустословие) — бессмысленные звуко сочетания, похожие на речь на неизвестном языке. В древности нередко использовалась жрецами, колдунами, шаманами, «пророками» в религиозных культах.

123

Второй тип художественного творчества он называет «косвенным, через усиление (потенцирование) данной красоты». Суть его состоит в идеализации красоты, растворенной в природе, в ее художественной «очистке». Этот тип творчества характерен для архитектуры, живописи, особенно пейзажной, отчасти для лирической поэзии и классической скульптуры. Последняя, «идеализируя красоту человеческой формы и строго соблюдая тонкую, но точную линию, отделяющую телесную красоту от плотской, предваряет в изображении ту духовную телесность, которая некогда откроется нам в живой действительности» (VI, 85—86). Неизвестно, был ли знаком Соловьев с творчеством О. Родена, но многие из скульптур последнего могли бы служить прекрасной иллюстрацией для этого заключения. Соловьев вероятнее всего имел в виду все-таки образцы античной классики или некоторые работы мастеров Высокого Возрождения. Религиозное искусство (живопись, поэзия) этого типа, продолжает русский философ, дало нам в идеализированном виде те события истории, в которых заранее открывался смысл человеческой жизни.

Здесь необходимо подчеркнуть введение Соловьевым значимой для религиозной эстетики антиномической категории «*духовной телесности*», которую в дальнейшем более подробно разработает в своей софиологии о. Сергей Булгаков (опираясь как раз на древнегреческую обнаженную скульптуру) и на противопоставлении которой будут строиться многие направления искусства второй половины XX в., выдвинувшие категорию «*телесности*» (= *плотской телесности*), манифестирующей физиологические начала жизни (подробнее о ней см.: гл. VII. § 5). Демонстративная акцентация внимания и современной эстетикой, и современными арт-практиками на телесности как средоточии чисто физиологических инстинктов и сугубо чувственных соматических реакций человеческого организма (как сексуальной или агрессивной машины) является крайней формой инстинктивной защиты материалистическим мировоззрением и мироощущением своих позиций, существенно подрываемых новой волной духовных исканий, опирающихся сегодня на Западе на некоторые восточные религии и философии, духовные практики, а в России чаще всего — на православную эстетику в интерпретации Вл. Соловьева и его последователей.

Наконец, третий тип творчества Соловьев обозначает как «косвенный, чрез отражение идеала от несоответствующей ему среды», усиленный художником для «большой яркости отражения»¹. Речь

¹ «Отражение» здесь Соловьев понимает не как «отображение», т.е. не в эстетическом смысле, а в буквальном — как отражение атаки, отталкивание, противодействие.

124

здесь в основном идет об отношении к идеалу в эпическом и драматическом искусствах. Но это все — уже история искусства, а Соловьев, как мы видели, мечтает об ином, теургическом искусстве будущего, которое не должно ограничиваться воплощением идеала только «в одном воображении», но призвано выйти в самую реальную действительность — «должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь». Соловьев предвидит возражения, что эта задача выходит за пределы искусства, и отвечает, что *искусству никто не устанавливал никаких пределов*. История показывает, что искусства находятся в постоянном изменении и многие из них достигли уже своих пределов: скульптура доведена до совершенства еще древними греками; достигли своих потолков эпос и трагедия, и, более того, «новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в

совершенно новой сфере действия». Соловьев видит ее в теургии, теорию которой в дальнейшем, как мы видели, активно разовьют русские религиозные мыслители и символисты уже нового поколения, в начале XX в., и особенно энергично — Николай Бердяев и Андрей Белый.

Теургией Соловьев называл некий первобытный период нерасчлененного творчества, когда вся деятельность людей была подчинена мистике, или религиозной идее. ' Тогда « поэты были пророками и жрецами, религиозная идея владела поэзией, искусство служило богам» (III, 188). С развитием цивилизации искусство, как и другие сферы деятельности, обособилось от религии, само заняло место кумира, которому служили верой и правдой художники и поэты. Внешняя форма стала главным предметом изящных искусств; религиозное содержание было забыто. В наше время мы наблюдаем закат этого «новоевропейского художества», но уже можем предугадать в нем некие слабые ростки искусства будущего. Соловьев с одобрением относится к тому, что современные художники не удовлетворяются только игрой художественных форм, но стремятся поставить искусство на службу общественным идеалам; хотят более или менее осознанно, чтобы «искусство было *реальной силой*, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир» (III, 189). Раньше искусство уводило человека от земли в заоблачные олимпийские высоты; современное искусство опустило его на землю, учит состраданию и любви к униженным и оскорбленным, но оно не может и не должно останавливаться на этом. У самого обособившегося от религии искусства нет сил для того, чтобы повернуть, пересоздать, преобразить землю. Для этого ему нужны «*неземные силы*», которыми обладает только религия. Поэтому «художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом,

125

еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями». Искусство будущего, осознанно вернувшись к религии, будет совсем иным, чем первобытное искусство, слепо подчинявшееся ей (III, 190). От первобытной теургии оно поднимется на уровень «свободной теургии». Пока такое искусство не появилось, но в современном реалистическом искусстве, направленном на исправление и улучшение общественной жизни, содержатся зачатки подобного искусства. Беда современного реализма заключается в том, что он безрелигиозен, материалистичен, его идеал находится только в земной преходящей сфере; он уповает исключительно на силы и сознание самих людей. А это заведомо обречено на неудачу. Свободная теургия мыслит преобразование человеческой жизни с помощью «неземных сил» и с ориентацией на Царство Божие как грядущую цель земной жизни. Соловьев, однако, помимо «грубых» реалистов, видит в русской литературе и более основательных предтеч искусства будущего, среди которых он числит Тютчева, А.К. Толстого и в наибольшей степени Достоевского.

Под *свободной теургией*, или «цельным творчеством» грядущей жизни, Соловьев понимал новое органическое «*расчлененное единство*» основных ступеней (= степеней) творческой сферы: *мистики, изящных художеств и технических художеств*, направленное на созидание преобразенной жизни; объединение, осознанное и свободное, в отличие от первобытной *теургии*, когда обе низшие «ступени» еще не были выделены из мистики, т.е. не имели самостоятельности. Свободная теургия — один из главных феноменов и двигателей грядущего положительного всеединства, реализации идеального социокосмического единства на основе сознательного высшего объединения внутренне самостоятельных и самодостаточных элементов творческой сферы. Цель этого единения сугубо мистическая и определяется высшей ступенью творчества — мистикой: «общение с высшим миром путем внутренней творческой деятельности». «Истинное искусство» и «истинная техника», не утрачивая в этом единстве своей самостоятельности, служат этой цели (I, 286). Более того, в новом органическом единстве самостоятельных сфер полностью реализуется гармония противоположных начал космической и духовной жизни, устанавливается творческое единение себя и своего другого, неразрешимый изначальный конфликт которых держал и держит в постоянном напряжении и человека, и общество в целом, являясь причиной бесчисленных трагических и драматических ситуаций и состояний как в жизни, так и в искусстве. Из контекста концепции свободной теургии следует, что Соловьев

126

мыслил оппозицию Я — Другой включенной в новую сферу творчества в качестве одного из источников высшей *гармонии* (как равнодействующей всех противоположностей).

«Критику отвлеченных начал» Соловьев завершает выходом в сферу теургической эстетики, усматривая именно в ней конечный смысл своих философских рассуждений, и, главное, — смысл и телеологию человеческого бытия, оправдание жизни человеческой. Утвердив в этической части

своего исследования всеединство в качестве идеального порядка мировой жизни, который основывается на свободной теократии, а в гносеологической части — свободную теософию в качестве идеальной системы истинного знания, Соловьев приходит к задаче реализации этих идеалов. Решение этой задачи он возлагает на человека, на его творческий потенциал, на его по-новому осмысленную художественно-эстетическую деятельность. Принципиально новый этап человеческого и космического бытия — *всеединство* — должен начаться с переорганизации, или новой «организации всей нашей действительности», которая пока никак не отвечает выдвинутым идеалам. А это составляет задачу универсального творчества, «предмет великого искусства», которое он называет *свободной теургией* и видит ее сущность в «реализации человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности, осуществление человеком божественных сил в самом реальном бытии природы» (II, 352).

При ретроспективном взгляде на историю христианской мысли складывается достаточно устойчивое убеждение, что Соловьеву, наделенному даром духовно-мистического видения, удалось, во всяком случае в рамках мыслительных парадигм новоевропейского христианского мышления, разгадать эсхатологический смысл божественного замысла по созданию высшего своего творения — человека. Именно: как разумного существа, по «образу и подобию Божию» наделенного свободной волей. Над выявлением этого смысла тщетно трудились многие поколения христианских мыслителей, начиная с первых отцов Церкви. И только русскому философу конца XIX в. удалось показать, что в процессе творческой эволюции под водительством Софии Премудрости Божией человек должен достичь духовного уровня, соизмеримого с уровнем божественной сферы, и перевоплотиться в свободного со-творца Богу на последнем этапе творения. В этом и заключается полная реализация его *со-образности* и *подобия* Богу. При этом человек *свободно* на основе собственных знаний (теософии), разума и веры придет к осознанию, что он сотворен именно для того, чтобы своими собственными руками реализовать последнюю идею космического творения — окончательно организовать действительность в соответствии с божественным замыслом.

127

«Эту задачу я определяю как задачу искусства, элементы ее нахожу в произведениях человеческого творчества, и вопрос об осуществлении истины переношу таким образом в сферу эстетическую».

Такую постановку вопроса Соловьев сам сознает парадоксальной и именно в этом видит ее новизну, оригинальность и абсолютную значимость. Действительно, констатирует он академично, но с рвущимся наружу почти ликующим пафосом откровения истины, она (постановка) «не только отличается от обще-признанных задач искусства», но или вообще противоположна им, или не имеет с ними ничего общего. Традиционная эстетика считала задачами искусства воспроизведение видимой действительности или создание неких идеальных образов и форм, выражающих субъективное отношение нашего духа к природе, и не предполагала никакого воздействия на нее. Соловьев же видит смысл нового этапа искусства (как высшей ступени человеческой жизни и деятельности) в творческих (преобразовательно-преображающих) взаимоотношениях человека, природы и Бога. «Задача искусства в полноте своей, как свободной теургии, состоит, по моему определению, в том, чтобы пересоздать существующую действительность, на место данных внешних отношений между божественным, человеческим и природным элементами установить в общем и частностях, во всем и каждом, внутренние органические отношения этих трех начал» (II, 352). Наблюдая современное, далекое от идеального положение, прежде всего, в отношениях человека к Богу, человека к природе, человека к себе подобным, Соловьев осмысливает эти отношения как внешние, не пронизанные теплом и светом взаимопреображающей любви, глубинной *гармонией* божественного замысла. Озаряемый внутренним светом Софии, он убежден, что главное назначение человека заключается в осознании им этой внутренней гармонии Универсума в качестве сущностной предпосылки его истинного бытия и в личном участии в ее созидании, в установлении глубинных органических отношений между Богом, человеком и природой.

При жизни Соловьева эти идеи, фактически прояснявшие эсхатологический смысл бытия согласно христианскому миропониманию, практически не были услышаны. Только в начале прошлого века крупнейшие символисты и религиозные мыслители смогли, да и то не во всей полноте, осознать их значение и пытались каждый на свой лад развить их или приблизить их реализацию. И лишь более чем столетие спустя после смерти русского философа начинает проясняться смысл его провидений, осознаваться масштаб и грандиозность сверхзадачи, поставленной им перед

человечеством, балансирующим на грани самоуничтожения. Только сегодня, в на-

128

чале третьего тысячелетия, наблюдая за всеми формами духовно-научных, технических, социально-политических, культурных и художественно-эстетических пульсаций общества, покрывающего нашу планету, мы можем сказать, что телеологизм концепции свободной теургии позволяет усмотреть в них некую осмысленность или, по крайней мере, совокупную антиэнтропийную закономерность.

Таким образом, эстетика крупнейшего русского философа, сформировавшаяся в период господства материалистических, позитивистских и начальных естественно-научных представлений, явилась своего рода корректирующей реакцией на них могучего духовно озаренного сознания. В рамках христианского мировоззрения, опираясь на опыт европейской духовно-научной традиции последних двух тысячелетий, Вл. Соловьев попытался наметить глобальную перспективу выхода культуры и человеческой жизни в целом из прозреваемого им, да и многими мыслителями его времени, глобального кризиса. Суть его он видел в бездуховности, безрелигиозности и творческой анемии большей части общества; в одностороннем увлечении материально-телесными, естественно-научными и техническими приоритетами в ущерб духовным, религиозным, художественным. Опираясь на личный духовно-мистический опыт, он усматривал выход из экзистенциального кризиса на путях обновленного свободного *творчества* жизни самими людьми, осознанно обратившимися за божественной помощью в деле последней реализации замысла Творца и имеющими перед внутренним взором в качестве идеала Царство Божие. Соловьевым возрождалось и утверждалось на новом уровне основное откровение Нового Завета и раннего христианства о глубинном изначальном и грядущем единстве духовного и материального начал при их метафизическом равенстве в человеке и обществе. Провиденное им органическое всеединство божественного, человеческого и природного элементов должно в конечном счете привести к новому «неслитному соединению» духовного и материального начал, к идеальной и окончательной *космической гармонии*, которую человек призван начать осуществлять уже ныне своими руками. Главный критерий правильности движения по этому пути личностного, общественного и космического преобразующего обновления Соловьев усматривал в *эстетической сфере* — в «ощутимой красоте» как показателе конкретной реализации чаемого единства духовного и материального, божественного и человеческого. В этом, пожалуй, на сегодня и заключается актуальный смысл эстетики русского философа, до сих пор еще до конца не осознанной, не понятой, не принятой.

Эстетика Соловьева оказала сильное влияние на многих представителей «серебряного века» русской культуры — так исследователи

129

образно называют взлет русской художественной и духовной культуры первой четверти XX в. На нее активно опирались, на что уже указывалось, деятели русской религиозной эстетики Флоренский и Булгаков, позже ее развивал ранний А.Ф. Лосев; она оказала сильное влияние на творчество и эстетические концепции русских «младосимволистов» начала XX в.

Символизм. Символисты с воодушевлением восприняли концепцию *Соловьева* о Софии Премудрости Божией как творческом посреднике между Богом и людьми, главном вдохновителе искусства и соучастнике творческого процесса. Особой популярностью пользовалась соловьевская идея о явлении Софии в облике прекрасной девы, которая была объединена ими с гетевской идеей Вечно-Женственного и была активно воплощена в поэзии — особенно Блоком («Стихи о Прекрасной Даме»), Белым (в 4-й симфонии «Кубок метелей», в поэме «Первое свидание»), Бальмонтом в лирических циклах. София часто рассматривалась как гарант истинности поэтических символов и образов, вдохновительница поэтических озарений и ясновидения.

Андрей Белый не успел написать обобщенную теоретическую работу по символизму, хотя и мечтал об этом, но изложил ее основные положения в более чем 65 статьях и докладах уже к 1910 г. (сборники «Символизм», «Луг зеленый», «Арабески») и неоднократно обращался к проблемам символизма и в поздний период, особенно в своих автобиографических и мемуарных трудах. Взгляды Белого-символиста неоднозначны, иногда противоречивы, тем не менее в целом его концепция достаточно ясна. Он различал символизм как мирозерцание и как «школу» в искусстве. В качестве мирозерцания символизм находится еще в становлении, ибо это — принадлежность будущей культуры, строительство которой только начинается. Пока наиболее полно символизм реализовался только в искусстве в качестве «школы». Суть этой «школы» сводится не столько к выработке каких-то специфических творческих принципов и

стилистических приемов художественного выражения, хотя есть у нее и это, сколько и в большей мере к новому ракурсу художественно-эстетического мышления — к интуитивному осознанию того, что всякое настоящее искусство символично.

Оно создает художественные символы, соединяющие два уровня бытия — «материи» искусства и некой иной реальности, искусством символизируемой. Искусство возводит читателя (зрителя) к этой реальности. В этом плане символизм как творческий принцип присущ всем основным «школам»: классицизму, романтизму, натурализму, реализму и собственно символизму как высшей в смысле

130

саморефлексии формы творчества. В досимволистский период творчество слепо, а <<в символизме вскрывается самосознание творчества». Credo художественного символизма — единство формы и содержания при их полном равноправии. В романтизме форма зависела от содержания, в классицизме и формализме — содержание от формы. Символизм устраняет эту зависимость.

Белый различал три главных символистских понятия: *Символ*, *символизм* и *символизацию*. Под *Символом* (с прописной буквы) он понимал некое запредельное смысловое начало, абсолютное Единство, которое в конечном счете отождествлял с воплотившимся Логосом, т.е. с Христом (статья «Эмблематика смысла» и др.). В Универсуме этот абсолютный Символ раскрывается (и сокращается одновременно) в бесчисленных символах тварного мира и произведений искусства и культуры. Символ (со строчной буквы) — это «окно в Вечность», путь к Символу и, одновременно, его броня, надежная оболочка. Большое внимание Белый уделял слову как символу во всех его аспектах и языку (под влиянием Потебни). В лингвистике он видел существенную базу символической «школы».

Под *символизмом* Белый понимал теорию символического творчества и одновременно — само это творчество, а *символизацией* обозначал реализацию символизма в искусстве. «Искусство есть символизация ценностей в образах действительности». Художественный символизм — «метод выражения переживаний в образах»¹. Смысл символизма как эстетической теории Белый усматривал в том, что символисты «осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не в известном смысле, и что эстетика единственно опирается на символизм и из него делает все свои выводы; все же прочее — несущественно»²; что искусство имеет религиозное происхождение и традиционное искусство обладает «религиозной сущностью» и религиозным смыслом, суть которого эзотерична, ибо искусство зовет к «преображенной жизни». В Новое время, в век господства науки и философии, «сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества», поэтому современное искусство (т.е. символическое, прежде всего) — «кратчайший путь к религии» будущего³. Сама эта религия ориентирована на совершенствование и преобразование человека и всей жизни, отсюда конечной целью символизма является выход за пределы собственно искусства для свободной *теургии* — созидания

¹ Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. М., 1994. С. 245; 67.

² Там же. Т. 1. С. 268.

³ Там же. С. 267; 380.

131

жизни с помощью божественной энергии Символа, воплощение его в реальную жизнь. В иерархии творческих «зон» теургия занимает высшую ступень, к которой ведут ступени примитивного, художественного и религиозного творчества. Идея теургии, повышенная религиозная акцентация искусства и пророчески-проповеднический в целом характер теории и творчества, особенно ярко выраженные у Белого, существенно отличают русский символизм от западного.

Лейтмотивом через все теоретическое и художественное творчество Белого проходит ощущение глобального *кризиса культуры* (усилившееся в период Первой мировой войны, когда он в 1916—1920 гг. написал свои четыре «кризиса»: «Кризис жизни», «Кризис культуры», «Кризис мысли» и «Кризис сознания»), апокалиптические мотивы и видения («Откровение Иоанна» — одна из его любимых книг), осознание какого-то культурно-исторического конца. Еще в 1905 г. он писал, что апокалипсис русской поэзии вызван приближением «Конца Всемирной Истории». И именно в нем видел разгадку «пушкинской и лермонтовской тайн». Это, однако, не приводит его в пучину экзистенциального пессимизма и отчаяния. Напротив, он обуреваем эсхатологическими чаяниями приближения нового более совершенного этапа культуры, способствовать которому и призваны символисты на путях свободной теургии, мистико-художественного творчества жизни. Антропософия Р. Штайнера, которую он изучал на протяжении многих лет с пристрастием,

оказалась во многом созвучной этим чаяниям позднего Белого, и он активно использовал ее при корректировке своих ранних теоретических взглядов, а также в поздних художественных произведениях.

Для понимания глубинной сути символизма Белого много дает анализ его поэтики — специфики художественного мышления писателя, постоянно ощущавшего свою глубинную связь с иными мирами и осознавшего смысл искусства в выявлении этих миров, установлении с ними контактов, возведении человека к ним, в активизации путей созерцания, совершенствовании сознания и в конечном счете — совершенствовании самой жизни (теургический аспект); поэтики богатого внутреннего опыта, основанной на художественном анализе становления самосознания (от пренатального до антропософской установки на медитацию и самосовершенствование вплоть до выхода в астрал) и состояния культуры, в которой это сознание вынуждено существовать. К ее особенностям относятся повышенная «автобиографичность» практически всех его текстов; сложная полифония трех содержательных планов бытия: личности, внеположенного ей материального мира и запредельной «иной» реальности; апокалиптическое мироощущение и эсхатологические чаяния; реальное ощущение борьбы Христа и Антихриста, Софии и Сатаны в

132

мире и в человеке; в прозе сильно выражены некоторые выявленные З. Фрейдом «комплексы», для более позднего периода — контакты с астральными уровнями, изображение мира глазами «астрального двойника» и т.п.; отсюда постоянные мотивы одиночества, глобальной непонятости, мании преследования, душевного страдания вплоть до частого ощущения распятости себя в самом себе; почти параноидальная атмосфера в некоторых частях «симфоний», «Петербурга», «Масок». Ясновидение и ощущение в себе пророческих интенций вызывают у Белого повышенный интерес к сочетанию чисто «мозговых» приемов («Я — стилистический прием, // Языковые идиомы! ») с интуитивными откровениями, иррациональными ходами, усиливают алогизм, доходящий иногда до узаконенного абсурда, ассоциативность, синестезию в его произведениях.

«Танец самоосуществляющейся мысли» (Белый) задает сумасшедший ритм многим его произведениям, стимулирует постоянную смену повествовательных и лирических масок, создает «пляску» смыслов особыми приемами использования звуков, слов, фраз, речи, текста в целом. Хорошо ощущается особое внимание Белого к семантике звука, глоссолалии, полисемии и магически-заклинательной силе слова, мифологии слова, к особому «косноязычию», как форме пророческой речи; для него характерны пристрастие к идиоматике в ее остранированной модификации, постоянное изобретение новых слов, «невнятицы», предвещающей «заумь» футуристов, повышенный интерес к «бессмысленным сочетаниям слов», или недискурсивной речи, как основе «другого языка», призванного выразить невыразимое; внимание к музыкальной стороне словесного текста и к предельно визуализированным образам; практика использования психотехники автоматической выработки ритма — выборматывание текста при различных положениях тела в пространстве — стоя, лежа, на ходу, на бегу, в седле на лошади; отсюда — внимание к положению писателя и читателя в грамматико-синтаксическом пространстве текста, их поведению там. Белый часто намеренно делает ощутимой конструкцию своего текста, показывает читателю ее опоры, технические элементы, соединительные «швы»; для него характерны сознательные оговорки и их исправления, постоянные словесные «подмигивания» читателю, наводящие мосты к нему; нередкая замена традиционной эстетики выражения «эстетикой действия и воздействия».

В целом поэтика Белого отличается обостренным духом эксперимента, приведшего к многим новаторским находкам, которые стали предтечами большого ряда авангардных, модернистских и постмодернистских явлений в литературе и искусстве XX в. (см. подробнее: Раздел второй). Его считают «отцом» футуризма и

133

модернизма в целом, предтечей формальной школы в литературоведении (им впервые введены в анализ литературного материала такие понятия, как *прием, материал, форма*) и экспериментальной эстетики (его труды по стиховедению), крупнейшим писателем антропософской ориентации.

Другой видный теоретик символизма *Вяч. Иванов* в докладе «Заветы символизма» (1910) усмотрел в истории русского символизма три последовательных момента, которые обозначил как *теза, антитеза и синтетический момент*. Суть первого он усматривал в первой радости обретения символистами бесконечного мира символов-соответствий в мире и в искусстве, открывавшего перед человеком безграничные возможности приобщения к «бытию высочайшему». Однако в силу

ряда социальных, психологических и иных причин эта теза очень скоро сменилась антитезой — глубоким разочарованием, пессимизмом, «криками отчаяния», душевными страданиями и срывами, доводившими некоторых символистов до безумия. *Александр Блок* обозначил эти моменты, переведя их из хронологического ряда в онтолого-эстетический, как 1) пурпурно-золотой уровень приближения к Лику самой «Лучезарной Подруги» и 2) сине-лиловый демонический сумрак масок, марионеток, балагана, когда искусство превращается в Ад. В 1910 г. Блок не разделял оптимизма Иванова относительно третьего момента. Иванов же был убежден, что уже приближается третий синтетический момент символизма и усматривал его реализацию в грядущей *мистерии* — своеобразном синтетическом религиозно-театрализованном сакральном действе, в котором будут принимать активное участие как подготовленные актеры, так и все зрители. «Мистерия — упразднение символа, как подобия, и мифа, как отраженного, увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти; мистерия — победа над смертью, положительное утверждение личности, ее действия; восстановление символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного «Fiat» — «Да будет!..»¹.

Мистерия — идеал и конечная цель «реалистического символизма», который Иванов, а вслед за ним и Белый отличали от «идеалистического символизма». Суть последнего заключается в том, что символы здесь выступают только средством контакта между людьми и носят субъективно-психологический характер, ориентированы на выражение и передачу тончайших нюансов переживаний. Они не имеют никакого отношения к истинам и Истине. В реалистическом же символизме символы онтологичны — они сами реальны и при-

¹ *Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974.. С. 602—603.*

134

водят людей к еще более высоким истинным реальностям (a realibus ad realiora — «от реального к реальнейшему» — девиз Иванова-символиста). Здесь символы тоже овладевают сознанием субъектов, но в ином плане — они приводят их (как в христианском богослужении) «чрез Августиново *transcende te ipsum* (преодолей самого себя)» в соборное единение «общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности»¹.

Реалистический символизм был, по убеждению Иванова, формой сохранения и в какой-то мере развития на современном уровне *мифа*, как глубинного содержания символа, понятого в качестве реальности. «...Миф уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф». Миф же в понимании Иванова — некая объективная реальность, содержащая в себе истину о «более реальной реальности»; он — «результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания». И открывался миф (как сакральная реальность) соборному сознанию (= «соборной душе») в актах древнейших мистерий (элевсинских, самофракийских и др.). Затем он становился достоянием народа, обрастал в народно-исторической памяти разными прикрасами и искажениями и в этой форме и становился собственно мифом в полном смысле слова².

Истинный миф лишен каких-либо личностных характеристик; это объективная форма хранения знания о реальности, обретенная в результате мистического опыта и принимаемая на веру до тех пор, пока в акте нового прорыва к той же реальности не будет открыто о ней новое знание более высокого уровня. Тогда старый миф снимается новым, который занимает его место в религиозном сознании и в духовном опыте людей. Поэтому сверхзадачу символизма, до осуществления которой еще очень далеко, Иванов видит в мифотворчестве. Но не в художественной обработке старых мифов или в писании новых фантастических сказок, чем, по его мнению, занимается идеалистический символизм, а в истинном мифотворчестве, которое Иванов понимает, как «душевный подвиг самого художника». Художник «должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию»³. В этом и заключается «теургическая цель» символизма, о котором мечтали многие русские символисты того времени.

¹ *Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 552.*

² См.: Там же. С. 560—572.

³ Там же. С. 558.

135

В идеале на уровне художественно-теургического действия миф, согласно Иванову, должен реализоваться в особой форме искусства будущего — в новой *Мистерии*, которая может возникнуть и развиваться на основе театра, покинув его пределы, выйдя за рампу и вернувшись в

лоно религиозного сознания. В античности театр сам возник из Дионисовых действий, как художественное воплощение их соборного мистического опыта. Хор играл в древнем театре роль и функции этого соборного начала. Кризис хора в театре стал, по убеждению Иванова, кризисом театра вообще, в котором идеально реализовывалось «святое единство» истины, добра и красоты. Иванов мечтает о возрождении на новых основаниях театра с хоровым началом в неких новых мистериях, в которых достижения всех искусств будут объединены на основе соборного религиозного опыта. Последний еще сохраняется, считал он, в глубинах народной души, в фольклорной памяти культуры. Поэтому обращение к славянским народным истокам становится для Иванова, как и для многих русских символистов, программной задачей творчества. На основе изучения фольклорной сакральной словесности некоторые из них пытались даже создавать собственные магически-заклинательные словесные конструкции (см., в частности, заговорные стихи Бальмонта «Слово от змей», «Слово от змеиного яда» и др.)

Парадигмы Мистерии будущего, как некоего сакрального действия, объединяющего актеров и зрителей в качестве полноправных участников, Иванов видит, прежде всего, в литургическом богослужебном синтезе искусств. Уже в 1914 г., за несколько лет до статьи П. Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств» (1918), Иванов в статье о литовском художнике-символисте Чюрлёнисе указывает на богослужение как историческую реализацию и прообраз будущего синтеза искусств. «В богослужении, и только в богослужении, находят системы искусств свою естественную ось, причем каждое вращается на своей естественной оси и описывает свою естественную орбиту»¹. Однако в наше время произошел сдвиг всех осей искусств, и необходимо стремиться к созданию нового синтеза. К этому особенно близко подошел, считал Иванов, в своем понимании «Мистерии» Скрябин. Мистерия будущего должна основываться на «внутренне обновленном соборном сознании», организующем новый синтез искусств. «Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии. А проблема грядущей Мистерии есть проблема религиозной жизни будущего»².

¹ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 167.

² Там же. С. 168.

Многие русские символисты осознавали, что им тесно в рамках искусства и осмысливали символизм как некую творческую систему будущего, которая должна выйти за пределы искусства и стать религиозно-эстетическим творчеством самой жизни. Для описания этой творческой функции символизма они применяли термин *теургия*, о которой уже шла речь выше.

При этом русские символисты все-таки сознавали, что их символизм, т.е. *художественный* символизм, — не религия и не претендует на ее роль и функции в культуре. Он по-своему ведет человека к той же цели, что и религия, не покушаясь на подмену ее или вытеснение. *Эллис*, в частности, хорошо понимал, что художественный символизм, отрывая душу от привязанности к чисто материальному миру и увлекая ее в бесконечные сферы духа, тем не менее не может вести ее в этом направлении до логического конца и как бы удерживает на полпути. В этом он видит принципиальный антиномизм символизма, его духовно-гносеологическую ограниченность. Открывая всюду таинственные соответствия между двумя мирами, выявляя тысячи нитей, связывающих их, художественный символизм, полагает Эллис, не может до бесконечности продолжать свои построения, не выходя за пределы собственно искусства; «всего ярче намекая на последнюю Тайну, говоря о Едином Первоисточнике, он утрачивает всякую почву, лишаясь опоры в растворенной им же реальной почве, в мире феноменов»¹. Искусство в понимании Эллиса — это духовно-материальный феномен, где вещная, материальная составляющая — не досадный придаток, но фундамент, на котором только и может существовать истинное произведение искусства. Символизм, осознав, что главной целью искусства является возведение человека в духовные миры, поднялся до той грани, на которой он должен или совсем оторваться от материи, т.е. перестать быть искусством (превратившись, например, в религию или чистую мистику), или сознательно остановиться на пути восхождения к Перво-Символу, только намекая на него в конкретно-чувственных формах искусства.

Русские символисты еще в период расцвета символизма в России — в 1910 г. — ощутили его глубокий кризис. Этому способствовали апокалиптическая аура, характерная для ряда символистов, с одной стороны, а с другой — двойственность между символизмом как чисто художественным направлением западноевропейского типа и символизмом как религиозно-мистическим мировоззрением, кото-

¹ Эллис. Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск,

рый активно развивали Вяч. Иванов, Андрей Белый и некоторые другие символисты. Характеризуя эту противоречивость русского символизма в качестве главной причины его кризиса, Эллис видит выход из него именно на путях теургического символизма.

Символизм оказал существенное влияние на целый ряд художественных направлений XX в. (экспрессионизм, сюрреализм, театр абсурда, постмодернизм, в России — на футуризм), на творчество целого ряда крупных писателей и художников. Многие теоретические находки символистов вошли в крупные эстетические течения (часто диаметрально противоположные) XX столетия. С другой стороны, обостренно духовная, а часто и религиозно-мистическая ориентация большинства символистов оказалась чуждой главной тенденции арт-практик XX в. В частности, создатели хэппенингов и перформансов фактически пытались реализовать ивановскую идею мистерии (вероятно даже не зная ни имени Иванова, ни его теории Мистерии) без ее духовной сущности, характерной для концепции русского символиста.

Ранний Лосев

Ранний Лосев. Существенный вклад в развитие эстетической теории внес известный русский мыслитель А.Ф. Лосев. Уже в 1920-е гг. он задумал написать большой труд «по систематической эстетике». Однако реализовать этот замысел во всей его полноте ему не удалось на протяжении всей многотрудной жизни. В 1927 г. увидела свет только первая часть грандиозного (по замыслу) и так и не осуществленного труда — «Диалектика художественной формы».

Лосев ясно и точно излагает в Предисловии цель своего исследования — это отвлеченная логика, примененная к эстетической сфере, в задачу которой входит выявление (или построение) категориальной системы эстетики, обнажение «логического скелета искусства». В этом он видит первую, так сказать, схоластическую ступень эстетики; а второй и, пожалуй, более важной считает «социологию», т.е. изучение «подлинной стихии живого искусства» (5)¹, чему ранний Лосев собирался посвятить следующие части своей «Эстетики».

В первой части книги он намечает систему взаимообусловленных категорий *смысловой* сферы (*сущее, покой, движение, тождество, различие*), с помощью которой стремится затем определить главные категории эйдетики-выразительного ряда, которые одновременно

¹ В скобках указаны страницы по изданию: Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. 2-е изд. книги появилось только в 1990-е гг. в составе тома: Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.

выступают у него и онтологическими, и эстетическими категориями. На основе целой системы «динамических антиномий» Лосев дает четкую картину развертывания и становления *эйдоса*, определяемого им в качестве «явленной сущности» (15). Это становление, или многоуровневое воплощение, эйдоса в инобытийной сфере порождает стихию *выражения*, без которой немислимо никакое движение смысла во внесмысловой «инаковости». И далее вся система дефиниций основных понятий строится Лосевым в модусе *выражения*, осмысление и всестороннее описание которого фактически является предметом данной работы. Всем ходом изложения Лосев подводит читателя к выводу, что именно *выражение* составляет предмет науки эстетики, а в более поздних работах он и прямо формулирует это (см. определение Лосева в гл. II. § 1)¹.

Система основных понятий выразительного ряда (или философско-культуролого-эстетических категорий) разворачивается у Лосева почти по принципу неоплатонической эманации из Точки, или Первоединого, или Сущности, и включает в свой основной состав такие категории, как *эйдос, миф, символ, личность, энергия сущности* и *имя* (сущности). От неоплатонической она отличается, пожалуй, только еще большим перенесением акцента с классической онтологии на феноменологию и логику, т.е. переходом в систему чистых понятий, некоторой модификацией самих этих понятий и обостренным чувством антиномизма, восходящего к патристическому наследию.

«Перво-единое, — пишет Лосев, — или абсолютно неразличимая точка, сущность, явлена в своем эйдосе. Эйдос явлен в мифе. Миф явлен в символе. Символ явлен в личности. Личность явлена в энергии сущности. И еще один шаг. Энергия сущности явлена в имени... Имя есть осмысленно выраженная и символически ставшая определенным ликом энергия сущности» (30).

Таким образом *имя* в этой системе поступенчатого *вы-явления*, или выражения, сущности выступает завершающей фазой «предельной явленности», совершенным «ликом» сущности. При этом Лосев (в отличие от неоплатоников с их эманацией) настойчиво подчеркивает как сугубо выразительный характер всего процесса вы-явления сущности, так и «выразительные моменты»

каждой ступени. «В эйдосе, в мифе, в символе и вообще в выражении взята вырази-

¹ См., например: *Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. Вып. 6. М., 1979. С. 223; Лосев А.Ф. История античной эстетики [Т. 8/1]. Итоги тысячелетнего развития. Книга 1. М., 1992. С. 309—311.*

139

тельная стихия как таковая, в своей самостоятельности от исходной перво-единой точки» (30).

Лосев пытается обуздать открывшуюся ему «выразительную стихию» путем предельно точных дефиниций. Вспомогательные в них внимательнее. «Эйдос есть отвлеченно-данный смысл, в котором нет никакой соотнесенности с инобытием» (26)¹. А смысл, по Лосеву, это фактически то, чем является сущность сама по себе (4)². «*Выражение* есть соотнесенность смысла с инобытием, т.е. смысловое тождество логического и алогического», и в этом плане оно выступает в системе Лосева «самой общей и неопределенной категорией» (26). Под алогическим имеется в виду любая внесмысловая, т.е. инобытийная, реальность. На других определениях выражения мы остановимся дальше. Здесь же важно показать, что все основные категории у Лосева определяются через принцип выражения. «*Миф* есть такая выраженность, т.е. такое тождество логического и алогического, которое является *интеллигенцией*; это — интеллигентная выразительность» (26). И в несколько ином виде: «*Миф* и есть *эйдос, данный в своей интеллигентной полноте*, или, *выражение как интеллигенция, интеллигентная выразительность*. Миф есть эйдетическая интеллигенция или интеллигенция как эйдос» (25)³.

Интеллигенция у Лосева практически тождественна *сознанию* в широком философском смысле этого термина и определяется им как «*соотнесенность смысла с самим собой*» (18). Миф, таким образом, предстает в его системе выражением эйдоса, т.е. отвлеченно-данного смысла, на уровне сознания.

«Наконец, под *символом*, — пишет Лосев, — я понимаю ту сторону в *мифе*, которая является специально *выражающей*. Символ есть *смысловая выразительность мифа*, или *внешнеявленный лик мифа*» (26). Таким образом, с помощью символа выражение впервые выходит на уровень внешнего проявления.

Миф как основа и глубинная жизнь сознания (интеллигенции), являет себя вовне в символе и фактически составляет его (символа) жизненную основу, его смысл, его сущность. Лосев глубоко ощу-

¹ В книге «Музыка как предмет логики» находим и такое определение: «Эйдос есть насыщенное изваяние смысла, и из него можно почерпнуть все те бесконечные... состояния предмета, которые будут характеризовать его в отдельные моменты существования» (*Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 218*).

² Подробнее в другом месте Лосев определяет: «Смысл есть, стало быть, подвижной покой самотождественного различия, данный как сущее, или сущее, одиночность, данная как подвижной покой самотождественного различия. Это и есть эйдос сущего, или эйдос как сущее» (15).

³ Подробнее о лосевском понимании мифа см.: *Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 1930. Переиздана в книге: Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994.*

140

щает эту диалектику мифа и символа и стремится как можно точнее зафиксировать ее на вербальном уровне. «Символ есть эйдос мифа, миф как эйдос, лик жизни. Миф есть внутренняя жизнь символа, — стихия жизни, рождающая ее лик и внешнюю явленность» (26). Итак, в мифе сущностный смысл, или эйдос, нашел глубинное воплощение в «стихии жизни», а в символе обрел внешнее выражение. Для эстетики Лосева, как и вообще для эстетики, особенно значим, как мы увидим далее, именно этот, *символический*, уровень выражения¹.

Лосев акцентирует внимание на *выражении* как *форме*, делая еще один шаг в направлении к художественно-эстетическому выражению. «Выражение, или форма, есть смысл, предполагающий иное *вне себя*, соотнесенный с иным, которое его *окружает*» (12), т.е. выражение (или форма) означает здесь, что данная вещь наделена смыслом чего-то иного, имеющего бытие вне и независимо от нее.

Далее Лосев подчеркивает в выражении его *становящийся* характер: «Выражение, или форма, сущности есть *становящаяся в ином сущность*, неизменно струящаяся своими смысловыми энергиями» и одновременно оно — «твердо очерченный лик сущности, в котором отождествлен логический смысл с его алогической явленностью и данностью. Говоря вообще, выражение есть *символ*» (13). Таким образом, суть выражения сводится, по Лосеву, к воплощению («принципиальному или фактическому») смысла, или эйдоса (т.е. логического), в инобытийной

сфере (т.е. в алогическом). Отсюда и следует общий символический характер выражения, что подробно разъясняется Лосевым. «Выражение, или форма, — пишет он, — есть сделанность, отработанность, данность логического средствами алогического. В выражении нет ничего кроме смысла, но этот смысл дан алогически. И нет тут ничего кроме алогически-материального, но это последнее имеет здесь природу чистого смысла. Отсюда — символическая природа всякого выражения» (17).

Проведя большую работу по определению выражения и осмыслению всех его аспектов, как внутренних, так и внешних, установив тождество выражения с формой и его символическую природу, Лосев переходит к изучению того выражения, которое относится уже к собственно эстетической сфере. Он называет его *художественным выражением*, или *художественной формой*.

Автор «Диалектики художественной формы» дает сразу две развернутые дефиниции этого, собственно эстетического типа выра-

¹ Ибо, как утверждает Лосев в «Философии имени», именно «логос выражения эйдоса есть предмет эстетики» (Лосев А.Ф. Из ранних произведений. С. 169).

141

жения, а затем с помощью системы диалектических антиномий («антиномики») раскрывает содержание самого понятия, или, как пишет Лосев, дает «феноменолого-диалектическое раскрытие этой формулы» (37), чему фактически посвящена вторая (и большая) часть «Диалектики художественной формы».

Я приведу одно из лосевских определений художественного выражения и кратко — его объяснение специфики художественного. Этого будет достаточно для уяснения того, насколько значима теория Лосева для современной эстетики. Итак, главное определение выглядит так: *«Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом»* (курсив Лосева. — В.Б.). Художественная форма рождается тогда, когда в предъявляемой смысловой предметности все понято и осознано так, как того требует она сама. Художественная форма есть такая форма, которая дана как цельный миф, цельно и адекватно понимаемый. Это — вне-смысловая инаковость, адекватно воспроизводящая ту или иную смысловую предметность. Это — инаковость, родившая целостный миф. Это — такая алогическая инаковость смысла, для понимания которой не надо сводить ее на первоначально данный отвлеченный смысл. И это такой смысл, который понимается сам по себе, без сведения его на его внешнюю алогическую данность. Художественное в форме есть принципиальное *равновесие* логической и алогической стихии» (35). Всеобъемлющий характер этого определения таков, что оно охватывает практически все необозримое многообразие конкретных форм художественной культуры, и это хорошо сознавал и сам Лосев. «Самая рьяная «беспредметная» живопись, — писал он не без внутреннего удовлетворения, — подпадает под выше формулированное понятие художественной формы» (37). Лосев не был апологетом этой живописи, но он принимал ее как реальный факт истории искусства и, разрабатывая свою эстетику, как настоящий ученый не считал возможным игнорировать его. Для нас знаменательно сегодня, что теория искусства его старшего современника, родоначальника и крупнейшего представителя «беспредметной» живописи Василия Кандинского, изложенная в трактате «О духовном в искусстве» (1911), во многом была созвучна идеям Лосева и, конечно, не прошла мимо его внимания.

Вернемся, однако, к главному определению Лосева. В нем выделяются, как минимум, три основные характеристики художественного выражения (или *формы*): *целостность*, *самодостаточность* и *адекватность*. Смысловая предметность выражается здесь не как-нибудь частично (не условно, не схематически, не какой-то своей

142ы

частью и т.п.), а именно *целиком*, во всей ее полноте и глубине. Художественная форма фактически не отсылает (как условный знак) созерцающего к этой предметности, но содержит ее в себе всю целиком и полностью. И в этом смысле она самодостаточна. Более того, — она адекватна выражаемой смысловой предметности, ибо последняя никак иначе и не может быть выражена; т.е. алогическая (внесмысловая, материальная) стихия оказывается в *равновесии* с этой смысловой предметностью.

В этом, а точнее в так называемой антиномии адекватности, усматривал Лосев «спецификум художественности». Во всякой смысловой предметности, считал он, в потенции содержится уже

ее «адекватная выраженность», которую он называл «первообразом» (65)¹. В процессе создания или восприятия произведения искусства происходит постоянное сравнение конкретной художественной формы с этим «первообразом», который, однако, не существует нигде, кроме как в самой данной художественной форме, и который, собственно, и является целью произведения искусства.

Сначала можно подумать, что речь здесь идет о том, что в свое время Плотин называл «внутренним эйдосом», крупнейший византийский защитник иконопочитания Феодор Студит (VIII—IX вв.) — «первообразом» иконного образа, а русская православная мысль — *ликом*; об оптимальном эйдосе, обладающем потенцией к конкретно-чувственному, в частности визуальному, воплощению. Так, Феодор Студит считал, что в иконе Христа его вневременной «первообраз» (лик) выражается более явно, чем он был виден в самом человеке Иисусе Христе, хотя реально содержался и в нем². И Плотин, и Феодор говорят здесь о некоем духовном идеальном «прообразе», имеющем бытие вне произведения искусства, а в нем только наиболее адекватно выражающемся. Лосев же отходит в данном случае от этой неоплатонической концепции и фактически ведет речь о сугубо *художественном смысле* произведения искусства, который имеет бытие только и исключительно в самом произведении и нигде более.

Он напрямую подходит к *сущности искусства как эстетического феномена* — к раскрытию глубинной диалектики художественного творчества (и восприятия) — диалектики образа и первообраза. «Художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз.

¹ В другом месте пишет: «В чем же спецификум художественного? Спецификум заключается в адекватной выраженности смысла, или в адекватной соотнесенности смысла с вне-смысловым фоном. Назовем эту совершенную выраженность смысла первообразом» (89).

² Подробнее см.: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1. С. 463—466. -

143

Художник творит что-то одно определенное, а выходит — две сферы бытия сразу, ибо творимое им нечто есть как раз тождество двух сфер бытия, образа и первообраза одновременно» (67). Переводя эту мысль на более привычную современной эстетике терминологию и рискуя впасть в упрощенчество, все-таки можно сказать, что у Лосева речь здесь идет о материализованной, или объективированной, стороне произведения искусства (образ) и о его глубинном смысле, духовном содержании (первообраз), которое, собственно, и возникает только в неразрывной связи с конкретной художественной формой и имеет реальное бытие только в ней.

Вводя свое (цитированное выше) определение художественной формы, Лосев считал, что оно должно заменить традиционное «абстрактно-метафизическое» учение о «воплощении идеального в реальном» (36), т.е. он категорически возражал против теории, утверждавшей, что сначала-де в голове художника возникает первообраз (содержание) будущего произведения, а затем он (оно) получает художественное оформление (воплощение). В своей «антиномии адекватации» Лосев убедительно показал, что «спецификум художественности» состоит как раз в том, что никакого первообраза *до* произведения искусства (как и *после* него) не существует. «Искусство сразу — и образ и первообраз. Оно такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно — такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет самого себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодостоверности — основа художественной формы» (67)¹.

Здесь Лосеву удалось вскрыть важнейший и наиболее общий закон искусства, который затем надолго был забыт отечественной эстетикой, абсолютизовавшей частный и исторически локальный принцип «отражения». Также очевиден здесь отход и от классической символистской концепции. Произведение искусства, по Лосеву, ничего не «отражает», кроме самого себя; оно и ничего не обозначает и не символизирует кроме самого себя, т.е. не отсылает субъект восприятия ни к чему иному, кроме себя самого. Оно самоценно и самодостаточно; конечный художественный смысл произведения с наибольшей полнотой содержится только в нем самом, в его худо-

¹ В более строгом виде «антиномия адекватации» формулируется Лосевым так: «Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом» (67).

144

жественной форме и раскрывается только в процессе его восприятия субъектом. Весь ход истории культуры подтверждает, что искусство, наряду с сильной символистской и миметической интенциями, всегда стремилось к реализации подобного, условно говоря, феноменологическо-теургического идеала, хотя и не часто достигало этого. Тем не менее многие общепризнанные шедевры мирового искусства с древнейших времен до XX в. подтверждают адекватность, действенность этого принципа художественной реальности. В наиболее, пожалуй, обнаженном и почти окарикатуренном виде этот принцип реализуется во многих направлениях авангарда, модернизма, *пост*-культуры в целом (подробнее эти вопросы рассматриваются в Разделе втором). Здесь «выражение» перерождается в презентацию, демонстрацию, событийный жест доводится до логически-абсурдного завершения.

Подведя читателя в первой части «Диалектики» к художественному выражению, или к художественной форме, т.е. к искусству, которое, таким образом, оказывается в центре его эстетики, Лосев начинает последовательный диалектический анализ различных уровней (или «слоев», в его терминологии) художественной формы. Весь пафос его книги и особенно ее центральной части «Антиномики» состоит в том, что он видит искусство как некое сложное многоуровневое целостное динамически развивающееся образование, имеющее бытие в постоянном становлении художественной формы через акт снятия антитетичности между смысловой предметностью и художественным фактом.

Опираясь на опыт многовековых исследований в области теории искусства и эстетики от раннего неоплатонизма до символизма начала XX в., Лосев приходит к выводу, что предмет эстетики и, в частности, феномен искусства настолько сложен, что не поддается простому формально-логическому описанию. Выход на уровне словесного описания сущностных принципов художественного выражения он видит только в системе антиномического дискурса. В процессе «развертывания и обоснования своей «антиномики» он пытается дать «феноменологически-диалектические» ответы на основные вопросы эстетической теории. Рассмотрим в некоторые из них.

Начав с «антиномии факта», т.е. собственно произведения искусства, Лосев не останавливается на нем, а в духе феноменологической методологии переходит к сфере смысловой предметности, расчлняя ее на пять антиномических уровней, каждый из которых он подвергает тщательному анализу. Системой «антиномий понимания» автор «Диалектики» стремится определить отношение художественной формы как к смысловой предметности, которую она выражает, так и к художественному факту (произведению искусс-

145

ва), в котором она реализуется. При этом выясняется, что художественная форма одновременно тождественна и различна как со смысловой предметностью, так и с артефактом; она есть одновременно и становящаяся «инаковость смысловой предметности», и осмысленно-становящаяся «качественность факта», т.е. диалектически «неслитно соединяет» в себе смысл и плоть искусства. Окончательно эта значимая для эстетики в целом идея формулируется Лосевым в «синтезе» третьей антиномии так: *«Художественная форма есть становящееся (и, стало быть, ставшее), т.е. энергийно-подвижное тождество смысловой предметности и качественной фактичности, или символическая структура»* (47). Таким образом, художественная форма предстает здесь своеобразным динамическим и антиномическим *посредником* между смысловой предметностью и воспроизводящей ее инаковостью. Это ее свойство Лосев обозначает как *метаксюльность* (от греч. *metaxu* — посредине). Художественная форма, согласно «антиномиям понимания», одновременно *принадлежит и не принадлежит* и уровню чистого смысла, который она призвана воплотить, и уровню произведения искусства, в котором реализуется воплощение. Тем самым она как бы держит в постоянном динамическом напряжении и равновесном балансировании систему «смысл — факт», не давая ей ни полностью материализоваться, ни улечься в чистой абстракции.

Другой диалектический срез, образованный системой из пяти «антиномий смысла», ориентирован на раскрытие сложных взаимоотношений формы и внесмысловой инаковости, в которой осуществляется ее становление. Здесь утверждается тождество и различие художественной формы с самой собой и с внесмысловым окружением, т.е. ее «неделимая целостность», с одной стороны, и «координированная раздельность» — с другой; одновременный покой и подвижность формы относительно себя самой и внесмысловой инаковости. В результате делается окончательный антиномический вывод: *«Художественная форма есть единичность, данная как алогическое становление подвижного покоя самотождественного различия»* (58). В этой формуле фактически зафиксирована глубинная диалектика бытия художественной формы в

конкретном произведении искусства. Показано, что форма есть нечто целостное, самодовлеющее и самотождественное; нечто неподвижное и вечное — «устойчивое сияние умного света» (56). И одновременно — она динамична, находится в постоянном становлении смысла относительно внесмыслового окружения, т.е. реально живет только в конкретном художественном произведении и, более того, детерминирована конкретными условиями социального бытия и восприятия. Благодаря этому одна и та же смысловая предметность приобретает

146

на уровне реальных художественных фактов «бесконечно-разнообразные формы» (56).

Говоря языком школьной эстетики, Лосев дал здесь диалектическую формулу того известного факта, что высокое искусство на протяжении всей своей истории живет достаточно ограниченным кругом «вечных тем» при бесконечном многообразии форм их конкретного художественного воплощения и, соответственно, беспредельной полисемии бытийствующих в них смыслов. Этим же утверждается и неразрывная связь искусства с существованием человека. Пока имеет бытие человеческая личность, должно существовать и искусство как неотъемлемая форма выражения смысла с помощью этой личности и в ее интересах.

Следующий антиномический срез художественной формы сделан Лосевым на уровне мифа. Здесь он приходит к утверждению тождества в художественной форме сознания и бессознательного, свободы и необходимости, т.е. «тождества субъекта и объекта» (61), что позволяет автору усмотреть бытийственное и смысловое равенство формы и мифа. «Художественная форма есть законченный миф, т.е. живое существо, самоотносящееся и самочувствующее. В этом диалектическая разгадка той таинственной, загадочной одухотворенности, которой полно всякое произведение искусства» (62). В процессе своего становления художественная форма так преобразует, одухотворяет предметы обыденной действительности, из которых строится факт искусства, что они «становятся живыми, *превращаются* в миф» (62). А миф, как мы помним, это достаточно высокая ступень воплощения смысла, это его «живая и жизненная стихия», и более того — «миф есть чудо», т.е. феномен, в котором очевидно «вмешательство высшей силы»¹.

Таким образом, любой перенесенный в поле художественной формы предмет утрачивает свое эмпирическое значение и наполняется новым выразительным смыслом, художественным значением. Эта идея, кстати, оказалась очень плодотворной в эстетическом сознании и особенно в художественном мышлении XX в. Фактически на ней, хотя и не формулируя ее так четко, основываются многие направления современного искусства. До своего логического и гипертрофированного выражения она доведена в поп-арте, боди-арте, концептуализме и некоторых других арт-практиках *пост*-культуры.

Мифологизация предмета и вообще предметности представляется Лосеву одной из необходимых функций искусства, хотя миф, как подчеркивает он, шире искусства и шире художественной

¹ См.: Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 537; 538 и далее.

147

формы¹. Задача искусства — дать выражение предметности. Собственно говоря, предметность в отвлеченном смысле слова может быть какой угодно, одушевленной и неодушевленной, мифичной и не-мифичной. Но выражение предметности в поэзии обязательно должно быть мифичным (63). Итак, художественная форма преобразует любую предметность в модус мифа и тем самым наделяет ее бесконечным богатством и многообразием самой жизни, притом жизни, пронизанной божественной энергией, вне которой немислима стихия мифа.

Очередной уровень феноменолого-диалектического анализа — «антиномии адекватности», о которых уже шла речь выше. Здесь, отмечает Лосев, «мы вплотную подходим к диалектической тайне художественной формы» (64), которая, как уже было показано, заключается в антиномической адекватности художественной формы и первообраза; последний фактически является ее содержанием. Лосев определяет его как смысловую предметность, «*целиком выраженную*, которая и является как бы целью произведения» (65). Продолжая и развивая неоплатонико-патристические идеи, русский эстетик утверждает, что «во всякой смысловой предметности уже содержится в потенции ее адекватная выраженность» (65). А это означает, по Лосеву, что художественное творчество в общем случае — акт сверхчеловеческой деятельности. Смысловая предметность сама стремится быть выраженной в инаковости и обрести заложенную в ней форму. Поэтому художник в определенном смысле выступает лишь посредником, орудием самовыражения смысла. «Художник — медиум сил, идущих через него и чуждых ему» (71), поэтому он должен быть предельно пассивен в акте творчества и открыт для самовыражения через него художественной формы. «Сущность творчества художественной формы заключается в максимуме пассивности

автора ее, чтобы художественная форма потерпела минимальное количество нарушений себя со стороны автора и авторов, чтобы она осталась нетронутой и чистой в своей самодовлеющей и самодовольной стихии. Сущность творчества — уметь вовремя быть максимально пассивным. Творческая воля художника — великая пассивность и бесконечное самоотдание» (72). Лосев четко и ясно формулирует здесь в общем-то традиционное для христианской культуры (а я бы сказал и для Культуры в целом) понимание (далеко, правда, не всегда осознаваемое конкретными

¹ В «Диалектике мифа» Лосев пишет: «Миф есть само бытие... сама конкретность бытия»; «Миф есть бытие личностное или, точнее, образ бытия личностного, личностная форма, лик личности» (Лосев А.Ф. Из ранних произведений. С. 412; 459).

148

творцами и мыслителями) истинного творчества. Отсюда логически вытекает, что при восприятии настоящего искусства утрачивается ощущение авторства; мы не просто забываем, но понимаем, что «Тристана» писал не Вагнер, а «Прометей» не Скрябин.

Собственно эта теургическая сущность художественного творчества хорошо сознавалась средневековым эстетическим сознанием, когда любой иконописец или книжник считал себя посредником в руках божественных сил, действующих через него; она, как мы видели, была близка теоретикам русского символизма, в религиозной эстетике о ней писал П. Флоренский. Однако если у символистов и Флоренского доминировал в этом контексте религиозно-онтологический срез эстетической реальности, то у Лосева речь идет в большей мере об уровне художественного восприятия. «Я утверждаю, — пишет он, — что реальное художественное восприятие требует, *чтобы для художественной формы не было никакого автора, чтобы художественная форма переживалась как нечто творящее себя саму*, чтобы не было никакого еще нового творца, который бы стоял над ней и ею управлял. Художественная форма самочинна, самообусловленна, ни от чего и ни от кого не зависит» (71).

Отсюда следует, что первообраз потенциально всегда существует в смысловой предметности, он и есть собственно эта предметность, чем определяется жесткая необходимость художественного творчества и становления его именно в той форме, в какой он выступает перед нами в конкретном художественном произведении (понятно, что речь идет об идеальном произведении искусства). Это Лосев утверждает и доказывает в тезисе третьей антиномии адекватности. В антитезисе он, соответственно, обосновывает обратное. Художественная форма не предполагает существования до нее никакого «первообраза»; она свободна от чего бы то ни было до ее реального создания. На ней лежит печать ее автора, эпохи, в которую она возникла и т.п. Художественная форма, а следовательно, и первообраз — это результат напряженной свободной творческой деятельности художника, и он — единственный «ответчик за малейший штрих, допущенный им в художественном произведении» (73).

Лосев констатирует антиномию свободы и необходимости в художественной форме, относит это к ее закономерностям и показывает, что эти противоположности диалектически связаны, т.е. порождают одна другую и снимают друг друга в синтезе. Именно этой «синтетической слитностью» художественное произведение, считал Лосев, и чарует нас, погружает в тот необычный мир, «где мы сами свободно полагаем свою ограниченность и обусловленность и где мы сами по необходимости — свободны» (75).

149

Подобным образом Лосев разрабатывает все антиномии художественной формы. Не имея здесь возможности анализировать их, я хотел бы только указать еще на две крайне важные для эстетики и теории искусства антиномии адекватности — на 2-ю и 5-ю. В первой из них речь идет о диалектике сознательного и бессознательного. Уже в 1920-е гг. Лосев ясно и четко сформулировал то, над чем затем, отбросив его идеи, как и многое другое в нашей культуре и науке, безуспешно билась отечественная эстетическая мысль на протяжении почти семи десятилетий.

Суть этой антиномии сводится к тому, что художественная форма есть синтез «иррациональной стихии бессознательной первообразности», клокочущей где-то в глубинах внутреннего мира художника или вне его, и «ясного и даже ослепительного света сознания», участвующего в творческом акте и находящего воплощение в кристальной ясности и разумности созданных художественных форм. «И созерцая этот художественный космос (т.е. произведение искусства. — В.Б.), нет возможности отвлечься ни от темных бессознательных глубин хаоса, творящего всю эту блестящую, солнечную образность, ни от сознательной мерности, упорядоченности и гармонии, без которой самый хаос остался бы или совсем непознанным, или неплодотворным» (69). На диалектике сознательного и бессознательного, считает Лосев, и основывается всякое искусство, всякая художественная форма. «Если кто-нибудь действительно удивится, — резюмирует он, —

как это реально возможно бессознательное сознание или сознательная бессознательность, тот пусть прочитает или прослушает любое произведение слова или звука» (70).

Думается, что именно эта антиномия наиболее адекватно отражает суть художественного творчества. В ней необходимо только правильно понимать термин «сознательное». Речь у Лосева идет не об обыденной «осознанности», не о буквалистски-рассудочном подходе художника к каждому элементу и штриху создаваемого им произведения, не о какой-то формально-логической «осмысленности» всего произведения «в уме» до его реального воплощения: отнюдь нет. Автор «Диалектики художественной формы» имеет в виду под «сознательным» ту точнейшую соразмерность, органичность, уместность и самодостаточность всех форм, элементов, штрихов возникающего произведения, когда, как говорится, уже нельзя ничего ни прибавить, ни убавить; ту удивительную внутреннюю гармоничность и упорядоченность произведения, которая предполагает наличие некоего *высшего сознания* как диалектической противоположности хаосу (= небытию); или — максимально возможное соответствие на уровне факта выражаемому эстетическому смыслу. «Художественная форма, — утверждает Лосев, — есть бессозна-

150

тельно возникающее сознание, или сознательно возникающая бессознательность» (60).

В пятой антиномии адекватности речь идет о проблеме «выразимости — невыразимости». Суть ее сводится к тому, что первообраз, самовыражаясь в образе, постоянно остается невыразимым; искусство — это «невыразимая выразимость» и «выразимая невыразимость», и в этом, утверждает Лосев, его особая «сладость» (79). В этом же, с другой стороны, заключается и специфика символа, поэтому художественная форма — это и *символическая форма*. «Символ, — определяет здесь Лосев, — есть тождество выраженности и невыраженности адекватно воспроизведенного первообраза, данное как энергично-смысловое излучение его самоутвержденности. Еще короче можно сказать, что символ есть просто выражение, но с ударением на адекватности выражающего и на невыразимости выражаемого» (80).

Здесь Лосев сформулировал еще одну важнейшую закономерность искусства, к которой давно подбиралась эстетическая мысль, но не могла обрести столь ясного и рельефного выражения. В западноевропейском ареале этому мешал закон непротиворечия, свято чтимый всей европейской философией почти до XX в. в качестве непререкаемой догмы. Такой западный антиномист, как С. Кьеркегор, до XX в. практически не был услышан. Восточнохристианский антиномизм уже с периода иконоборчества в Византии (VIII—IX вв.) пришел к осознанию идей «выразимости — невыразимости», «изобразимости — неизобразимости», тождества и различия образа и первообраза, как в первообразе, так и в образе,¹ но там эти идеи были связаны только с религиозными образами и в дальнейшем не получили развития и более широкого распространения на искусство. В целом Лосев здесь подводил итог давней эстетической традиции и делал новый шаг в ее развитии.

Последняя группа — «антиномии изоляции» — посвящена обоснованию «автаркии»² художественной формы — ее внутренней независимости, самостоятельности и самоценности. *Автаркия*, по Лосеву, есть результат диалектического становления смысловой предметности в чувственной инаковости, когда они настолько пронизывают друг друга, сохраняя при этом всю свою чистоту, что возникает некое новое качество — первообраз как полное неслитное тождество «чувственности смысла» и «смысла чувственности». В сфере первообраза осуществляется «круговращение» смысла и чувственности и обратно;

¹ См. подробнее: Культура Византии. Вторая половина VII—XII в. М., 1989. С. 411-423.

² От др.-греч. *autarkeia* — самоудовлетворение, самостоятельность, независимость.

151

отвлеченный смысл размывается и растворяется в чувственности, а чувственность возводится в состояние осмысленного становления. Все это трактуется Лосевым как *игра* первообраза с самим собой: «...художественная форма представляет собою изолированную и от смысла, и от чувственности автаркию первообраза, пребывающего в энергичной игре с самим собою благодаря оформлению им собою и смысла, и чувственности» (85). Подчеркнув, что эстетика давно включила в свой категориальный аппарат понятие *игры*, Лосев отмечает, что она до сих пор так и не поняла диалектическую необходимость этого понятия. Он дает свое определение игры как собственно основы всего художественно-эстетического бытия (86) и этим завершает свою «Антиномику»¹. Несколько ранее он подчеркнул, что именно игра первообраза с самим собой, приводящая в конечном счете и нас в состояние игры, и доставляет нам *радость и наслаждение* при нашем восприятии искусства, фактически является главной целью нашего общения с ним: «В

художественной форме мы чувствуем то, что выше чувства; соотносим с собою нечто, считая его за себя самих, в то время как оно — вовсе не мы, а особый первообраз, которому нет дела ни до нас, ни до формы. И в этом чудном противоречии и игре с самими собою мы и наслаждаемся художественной формой, которая предстает нам как нечто исполненное радостями блаженной игры — с самим собой» (76).

Подводя итог этой части своего исследования, Лосев подчеркивает, что «диалектическая разгадка художественной формы» заключается в ее первообразе (90), сущность, внутреннее богатство, многомерность и многообразие которого он и попытался описать в системе антиномий.

В третьем разделе книги Лосев разрабатывает свою *целостную систему* эстетических категорий. Не вдаваясь здесь в ее анализ, необходимо также отметить, что Лосев впервые уже в 1920-е гг. ввел категорию *эстетического* (108 и др.) и показал точно объем ее значения — как наиболее общей категории эстетики. Он четко развел ее с *прекрасным*, с одной стороны, и с *художественным*, с другой. «Отсюда мы видим, что 1) прекрасное отнюдь не то же самое, что эстетическое. Эстетическое шире: сюда входит возвышенное, низменное, трагическое, комическое и т.п. Прекрасное — один из видов эстетического. 2) Прекрасное — не то же самое, что художественное. Когда мы мыс-

¹ «Игра есть изолированная и от отвлеченного смысла, и от вещной чувственности автаркия той или иной выражено-смысловой предметности прообраза, когда она тем не менее рассматривается и с точки зрения отвлеченного смысла, и с точки зрения вещной чувственности. Игра как искусство предполагает лишь адекватно выраженную смысловую предметность в качестве прообраза» (86).

152

лим художественное, мы всегда имеем в виду *искусство*, произведения *искусства*, т.е. осуществленное творчество. Эстетическое же только еще есть то, что должно осуществиться в виде искусства. Художественное есть осуществленное эстетическое, причем в нем может быть и не только эстетическое» (108).

Обобщая опыт русских символистов, Лосев утверждает и *символическое* в качестве важной эстетической категории и определяет его место в своей системе. Сегодня мы ясно видим, что без этой категории невозможны ни эстетика, ни теория искусства.

Коренными понятиями лосевского учения о художественной форме являются *идея* и *образ*. Их многообразные взаимоотношения и порождают развернутую систему феноменов, вылившуюся на понятийном уровне в систему собственно эстетических категорий. *Эйдетическое* (на основе эйдоса) основание всего здания эстетики и искусства — характерная черта лосевской теории. Это основание помогает русскому мыслителю объединить в одной системе то, что всегда составляло камень преткновения в эстетике, — собственно традиционные эстетические категории и множество категорий и понятий, относящихся к сфере искусства.

Книга Лосева «Диалектика художественной формы» фактически стала в России последним крупным эстетическим текстом, написанным свободным мыслителем без какого-либо идеологического давления со стороны крепнущего тоталитарного режима коммунистов. Уже начинались жесткие гонения на любую свободную мысль, в том числе и в сфере эстетики, теории и истории искусства. Все ставилось на службу новой идеологии. Начала формироваться новая официальная эстетика Советского Союза, призванная, как и остальные сферы общественного сознания и все гуманитарные науки, служить укреплению господствующего коммунистического режима.

Вульгарно и тенденциозно истолкованные эстетические идеи Чернышевского, Писарева, Плеханова наряду с цитатниками из работ Маркса, Энгельса, Ленина (изданными в виде отдельных книг выборками всех мест, где классики марксизма-ленинизма употребляют эстетические термины, что-то говорят об искусстве, отдельных писателях или художниках) легли в основу так называемой *марксистско-ленинской эстетики* — официальной эстетической теории тоталитарного советского режима, существовавшего на территории России на протяжении большей части XX в. Основная установка этой эстетики заключалась в укреплении господствующей идеологической системы путем утверждения идеалов утопического социализ-

153

ма и коммунизма в сознании художественной интеллигенции; эстетика и искусство были призваны всеми доступными им средствами пропагандировать и укреплять советскую коммунистическую доктрину как внутри страны, так и во внешнем пространстве.

Естественно, что не все философы, эстетики, представители других гуманитарных дисциплин

поддались давлению мощной идеологической машины коммунистов, но их ждала печальная участь — физическое или моральное уничтожение. Только единицам, глубоко ушедшим в подполье, удалось сказать что-то свое, сохранить связь с традиционной европейской культурой и наукой. Труды их стали появляться в России только с 1960-х гг., когда несколько ослаб идеологический прессинг на интеллигенцию, смягчилась идеологическая цензура. Речь идет о таких мыслителях, как литературовед и культуролог М.М. Бахтин, психолог Л.С. Выготский (имеется в виду его «Психология искусства»), филолог и философ Я.Э. Голосовкер и некоторые другие. К отдельным положениям их эстетических концепций мы еще будем иметь возможность обратиться при рассмотрении теоретических проблем эстетики (гл. II, III). В 1960—1980-е гг. начали появляться в печати работы ученых, выросших в советской системе, но не разделявших ее официальных установок, в частности, по конкретным эстетическим проблемам. К ним в первую очередь относятся исследования Ю.М. Лотмана («Структура художественного текста», 1970; «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», 1973) и некоторых его учеников по тартуской семиотической школе, работы отдельных теоретиков дизайна, искусствоведов, музыковедов, литературоведов, пытавшихся в рамках официальной доктрины «протащить» идеи и принципы, ей не соответствующие, не вписывающиеся в нее, даже подрывающие ее изнутри. Труды собственно эстетиков (все они были зачислены по штату «марксистско-ленинской эстетики», другие «эстетики» в Советском Союзе были запрещены) содержали мало действительно научных разработок, так как их авторы по необходимости должны были основываться на искусственных идеологических установках, существенно мешавших свободному развитию научной мысли. В постсоветский период отечественная наука пытается активно осваивать тот опыт западных гуманитарных наук, который долгие годы был закрыт от нее «железным занавесом» идеологической борьбы, встроиться в парадигмы современного евроамериканского эстетического дискурса. Процесс этот не происходит, однако, мгновенно, поэтому пока говорить об оригинальных теоретических разработках российских ученых в области эстетики не приходится. Скорее всего это удел тех, к кому обращается автор данного учебника, — нового поколения отечественных гуманитариев.

Глава II. ОСНОВНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

Уже из данного краткого исторического очерка достаточно ясно вырисовывается основной круг эстетических проблем, а также главные категории, с помощью которых классическая эстетика стремится ставить и отчасти решать эти проблемы. Фактически каждая из категорий, обозначая тот или иной аспект или принцип эстетики, вводит нас в определенный сегмент этой науки и шире — в смысловое поле эстетического опыта человека. Здесь мы остановимся на основных исторически сложившихся категориях эстетики, которые в целом дают достаточно полное представление об этой науке, балансирующей на грани постоянного преодоления границ самого понятия науки. Главной категорией, фактически определяющей предмет эстетики, на что уже косвенно неоднократно указывалось, является *эстетическое*. С него мы и начнем изучение категориального аппарата.

§ 1. Эстетическое

«Эстетическое» — наиболее общая категория эстетики; как бы метакатегория, с помощью которой обозначается ее предмет и выражается сущностное родство и системное единство всего семейства эстетических категорий. В качестве категории она оформилась в эстетике только в XX в. на основе предиката «эстетический», активно употреблявшегося со времен Канта применительно к особому опыту, особым субъект-объектным отношениям, изящным искусствам, специфическому сознанию и т.п. — ко всей сфере явлений, изучаемых эстетикой. В XX в. прилагательное субстантивировалось в среде эстетиков и превратилось в термин для обозначения предмета науки (*das Ästhetische* — в немецком; *the aesthetic* — в английском; *l'esthétique* — во французском — один термин для обозначения *эстетики* и *эстетического*, которые различаются достаточно четко по контекстуальному смыслу во франкоязычной эстетике XX в.).

Чаще всего под эстетическим понимается та сфера субъект-объектных отношений, в которой восприятие объекта или представление о

нем сопровождается бескорыстным, незаинтересованным удовольствием. На этом основании далеко не всеми исследователями эстетическое оценивалось однозначно и позитивно. Некоторые ученые еще с конца XIX в. отождествляли его с *эстетским* (как сущностью *эстетизма* — особого мировоззрения, полагавшего эстетическое, художественный опыт в качестве высшей и

единственной ценности), *гедонизмом*, что придавало ему негативный оттенок. Однако к середине XX в. в академической эстетике категория эстетического утвердилась в позитивном смысле и достаточно повсеместно. Для обозначения предмета эстетики она, как само собой разумеющийся научный термин, активно употреблялась А.Ф. Лосевым¹, Д. Лукачем, Г. Г. Гадамером, Г. Маркузе, М. Дюфреном, Э.Сурио, А.К. Кумарасвами и многими другими эстетиками. При этом они нередко использовали это понятие как в широком (предмет эстетики), так и в более узких смыслах. Гадамер, в частности, иногда отождествлял его с понятием «эстетическое сознание»; Маркузе видел в эстетическом один из основополагающих способов жизни «свободного общества» будущего. М. Дюфрен связывал эстетическое, как «*a priori*» (значимое понятие в эстетике Дюфрена) существующее в природе и в произведении искусства («квази-субъект»), с «эстетическим опытом». Д. Лукач поставил целью своего многотомного исследования «раскрытие своеобразия эстетического», выявление его «объективного характера» и свел в конечном счете эстетическое к понятию «эстетическое отражение», которое он объединял с *мимесисом*, интерпретируемым в духе «теории отражения»². В 1960-е гг. в советской эстетике прошла оживленная дискуссия по проблеме эстетического, в ходе которой при многих упрощенно вульгаризаторских заключениях было, тем не менее, подтверждено, что эта категория завоевала в науке право на существование в качестве наиболее общей, более широкой, чем прекрасное, категории.

Наиболее емкое определение эстетического ввел тогда А.Ф. Лосев: «Эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как сгусток общественно-исторических отношений»³.

Одной из причин широкого распространения категории эстетического в науке XX в. стала почти полная девальвация категории *прекрасного*, часто отождествлявшейся в классической эстетике с ее

¹ Лосев, как мы помним (см.: гл. I. § 2.), ввел эстетическое в качестве наиболее общей категории эстетики.

² См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1963.

³ Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики До возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. Вып. 6. М., 1979. С. 223. 156

предметом или обозначавшей один из сущностных его аспектов. Господство в художественно-эстетической культуре XX столетия *авангардно-модернистских и постмодернистских* тенденций поставило под вопрос актуальность самой категории прекрасного в эстетике. В среде исследователей достаточно широко утвердилась мысль, сформулированная одним из современных эстетиков: «Наука о прекрасном сегодня невозможна, потому что место прекрасного заняли новые ценности, которые Валери назвал шок-ценностями, — новизна, интенсивность, необычность»¹. Составители сборника «Более не изящные искусства» (Мюнхен, 1968) утверждали, что «в качестве пограничных явлений эстетического» в современном искусстве являются абсурдное, безобразное, болезненное, жестокое, злое, непристойное, низменное, омерзительное, отвратительное, отталкивающее, политическое, поучающее, пошлое, скучное, бросающее в дрожь, ужасное, шокирующее. Ясно, что для включения подобных явлений в исследовательское поле эстетики, если она все еще претендовала на роль философии искусства, требовалась какая-то более абстрактная и обобщенная категория, обозначающая ее предмет.

Спонтанно утвердившись в науке, категория эстетического остается одной из наиболее дискуссионных проблем эстетики, ибо ее содержание — предмет самой науки также до сих пор остается дискуссионным. В качестве одного из исторически детерминированных и наиболее адекватных на сегодня смыслов эстетического можно указать следующий.

С помощью этой категории обозначается особый духовно-материальный опыт человека (*эстетический опыт* — см. ниже), который сводится к специфической системе неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, в результате чего субъект получает *духовное наслаждение* (эстетическое удовольствие, духовную радость, достигает *катарсиса*, блаженного состояния и т.п.). Сам опыт имеет или чисто духовный характер — *неутилитарное созерцание* объекта, имеющего свое бытие, как правило, вне субъекта созерцания, но в некоторых созерцательно-медитативных практиках (обычно относящихся к религиозному опыту) — и внутри субъекта («интериорная эстетика» монахов); или — духовно-материальный. В этом случае речь идет о многообразных практиках *неутилитарного выражения* — в первую очередь о всей сфере *искусства*, одной из главных причин исторического возникновения которого и явилась необходи-

мость материальной актуализации (реализации, фиксации, закреп-

¹ Ästhetik heute / Ed. A. Giannaras. München, 1974. S. 10.

157

ления, визуализации, процессуальной презентации и т.п.) эстетического опыта; но также и о неутилитарных компонентах или, точнее, о неутилитарной ауре, присущей любой творческой деятельности человека во всех сферах жизни.

В случае художественно-эстетического выражения духовное созерцание или предшествует, или, чаще всего в художественной практике, протекает синхронно с творческим процессом созидания эстетического объекта или произведения искусства. Состояние, которое переживается субъектом как «духовное наслаждение», является *свидетельством* реальности *контакта* субъекта и объекта эстетического отношения, достижения субъектом одной из высших ступеней духовного состояния, когда дух субъекта с помощью эстетического духовно-материального опыта достаточно полно отрешается от утилитарной сферы и воспаряет в пространства чистой духовности, достигает (в акте мгновенного озарения, *катарсиса*) состояния сущностного слияния с Универсумом и его Первопричиной (а для верующего человека — с Богом, Духом), о прорыве потока времени и хотя бы мгновенном выходе в вечность, или точнее — об ощущении себя причастным вечности и бытию. Эстетическое, таким образом, означает одну из наиболее доступных людям и широко распространенных в культуре систем приобщения человека к духовному путем оптимальной (т.е. творческой) реализации себя в мире материальном. Более того, эстетическое свидетельствует о полной сущностной *гармонии* человека с Универсумом при внешней, преходящей, но хорошо ощущаемой в обыденной жизни конфликтности с ним, о сущностной целостности Универсума (и человека в нем как его органической составляющей) в единстве его духовно-материальных оснований.

Остальные эстетические категории являются, как правило, более конкретными модификациями эстетического. *Возвышенное* непосредственно указывает на контакт человека с несоизмеримыми с ним космоургическими первоосновами бытия, с «бесформенными» праформами как источником любых форм; на потенциальную энергию бытия и жизни, на трансцендентальные предпосылки сознания. *Прекрасное* свидетельствует о целостном восприятии субъектом онтологической презентности бытия в его оптимальной конкретно-чувственной выраженности, об адекватности смысла и формы, его выражающей; а *безобразное* указывает на ту контрпродуктивную сферу бесформенного, которая соответствует распаду формы, угасанию бытия и жизни, нисхождению духовного потенциала в ничто.

Эстетическое, таким образом, не является ни онтологической, ни гносеологической, ни психологической, ни какой-либо иной категорией, кроме как собственно эстетической, т.е. главной катего-

158

рией науки эстетики, не сводимой ни к одной из указанных дисциплин, но использующей их опыт и наработки в своих целях. Положенное вроде бы в основание данного определения понятие *духовного наслаждения*, т.е. чисто психологическая характеристика, не является сущностной основой эстетического, но лишь главным показателем, сигналом, знаком того, что *эстетическое отношение, эстетический контакт, эстетическое событие* имели место, состоялись.

Место и функции эстетического в жизни и культуре

Из этого описательного определения эстетического уже отчасти видны место и функции эстетического в жизни и культуре, и становится понятным, между прочим, насколько глубоко и точно почувствовали сущность эстетического некоторые русские религиозные мыслители прошлого.

В частности, Константин Леонтьев, как мы видели, одним из немногих в свое социально и позитивистски заостренное время ясно сознавал, что красота, эстетическое в природе и в искусстве отнюдь ' не простая видимость и дополнительное или излишнее украшательство, но — «видное, наружное выражение самой внутренней, сокровенной жизни духа», что именно эстетика, а не мораль и даже не религия является «мерилом наилучшим для истории и жизни», а эстетический критерий (эстетическое для него традиционно тождественно с красотой) есть наиболее универсальная характеристика бытия. Пережив сильный духовно-религиозный перелом, он к концу жизни пришел к полному противопоставлению эстетического и религиозного, осознав эстетизм культуры как «изящную безнравственность», которой он противопоставил «поэзию религии православной со всей ее обрядностью и со всеми «коррективами» ее духа». Сочувственно

относясь к этой трагической личности, нельзя не удивиться странному пониманию Леонтьевым отношения христианства и эстетического. Вся история христианства, весь христианский культ теснейшим образом переплетены с эстетическим, художественным, искусством и ни в коей мере не отрицают эстетическое в его сущности. Как этого не видел столь "интересный мыслитель и писатель, трудно понять. Другой вопрос, что христианство принимало в истории культуры и принимает ныне далеко не все в сфере эстетического и искусства, а некоторые ригористы среди монашества действительно отрицали почти всю сферу чувственно воспринимаемого эстетического. Однако, как мы увидим далее, и самый строгий монашеский ригоризм в сущности опирался тоже на одну из форм эстетического.

159

В полемике с Леонтьевым определил свою эстетическую позицию крупнейший русский богослов и философ начала нашего столетия о. Павел Флоренский. Он обозначает ее как «религиозный эстетизм», используя это понятие исключительно в позитивном смысле и резко отграничивая свою позицию от леонтьевской, кажется, не очень вникнув в последнюю по существу. Для нас в данном случае важна не сама эта полемика, а позиция Флоренского, которая сформулирована в ней наиболее четко.

В одной из главных своих богословских работ «Столп и утверждение Истины» (1914) он писал: «Таким образом, для К.Н. Леонтьева «эстетичность» есть самый общий признак; но, для автора этой книги, он — самый *глубокий*. Там красота — лишь оболочка, наиболее внешний из различных *«продольных»* слоев бытия; а тут — она не один из многих продольных слоев, а сила, пронизывающая *все* слои *поперек*. Там красота *далее* всего от религии, а тут она *более* всего выражается в религии. Там жизнепонимание атеистическое или почти атеистическое; тут же — Бог и есть Высшая Красота, чрез причастие к Которой все делается прекрасным... Все прекрасно в личности, когда она обращена к Богу, и все безобразно, когда она отвращена от Бога. И тогда как у Леонтьева красота почти отождествляется с геенной, с небытием, со смертью, в этой книге красота есть Красота и понимается как Жизнь, как Творчество, как Реальность»¹. Еще раз подчеркнув, что понимание эстетики Леонтьева Флоренским мне представляется неадекватным, ибо их позиции в этом вопросе значительно ближе друг к другу, чем казалось о. Павлу, я хочу особо обратить внимание на глубокое проникновение Флоренским в суть эстетического и особенно — на мудрое понимание им места эстетического в культуре².

Практически все бытие человека в культуре, его деятельность в культуре, а иногда даже и в более широком контексте бытия оказываются пронизанными эстетическими интуициями. Ясно, что квинтэссенция эстетических отношений сосредоточена в сфере искусства, где эстетическое функционирует в виде *художественного, художественности, художественной формы*. То, что мы сегодня называем искусством, т.е. некая специальная деятельность (и ее результаты), направленная прежде всего на создание и выражение эстетического (или красоты, прекрасного, как выражалась новоевропейская эстетика) и что было осознанно всего несколько столетий

¹ Флоренский П. Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 585—586.

² Подробнее об эстетике П.А. Флоренского см.: Бычков В.В. Эстетический лик бытия (умозрения Павла Флоренского). М., 1990; Он же. 2000 лет христианской культуры... Т. 2. С. 308 и далее.

160

назад под видом *изящных искусств* (подробнее ниже в гл. III «Искусство»), имеет долгую историю, восходящую практически к истокам самой культуры, но оно далеко не всегда было выделено из утилитарно-бытовой или культово-религиозной деятельности в качестве самостоятельного и самоценного вида.

В истории культуры искусства (в новоевропейском понимании этого слова, ибо в античности и в Средние века под искусствами понимали практически все науки и многие ремесла) возникли вроде бы не только для выражения прекрасного или удовлетворения эстетической потребности человека. Они были прежде всего ориентированы на сакрально-культовые действия и утилитарно-практическую деятельность; на их реализацию, но при этом интуитивно акцент делался именно на их эстетической (художественной) сущности. Уже в глубокой древности ощущали, а со времен греческой классики и понимали, что красота, прекрасное, ритмика, образность и т.п., т.е. все специфические особенности *художественного* языка искусства, доставляли людям *удовольствие*, возводили их на некий более высокий уровень бытия и тем самым облегчали ту или иную деятельность, привлекали людей к культовым действиям, обрядам, развивали в них желание какой-то иной, чем обыденная, более возвышенной жизни. Не понимая механизма и специфики воздействия эстетических феноменов, люди с древности эмпирическим путем научились хорошо и эффективно

использовать их.

Орнаментика, музыка, танцы, изобразительные и словесные искусства (красноречие, поэзия), всевозможные зрелища (позже — театр), косметические искусства с древности играли в культуре (т.е. в культурах практически всех известных нам цивилизаций) значительную роль. Смысл этой роли, правда, часто не осознавался адекватно. Нередко считали, что искусства — это некое необязательное, бесполезное, но приятное дополнение к серьезным (т.е. практическим, прагматическим, утилитарным), «полезным» делам, что-то вроде меда, которым врачи в древности смазывали края чашки, из которой давали детям горькое лекарство. Вместе со сладко-бесполезным легче проглатывается и горько-полезное. Однако всем известно, что взрослые спокойно пьют горькое лекарство (и даже не только лекарство) и без меда, а вот без искусств в истории человечества пока не обнаружено ни одной культуры, ни одной цивилизации. Это означает, очевидно, что без искусства, т.е. без эстетических феноменов и отношений культура, да и человечество в целом существовать не в состоянии, что, как мы помним, хорошо почувствовал в России еще К. Леонтьев и четко констатировал П. Флоренский.

161

В искусстве эстетическое сознание выражается в наиболее концентрированном виде, хотя при создании произведения искусства *художественность* далеко не всегда являлась главной целью его творцов или заказчиков. Тем не менее именно благодаря ей (и за нее) ценилось произведение искусства, ибо только высокохудожественные произведения объективно были в состоянии выполнить предназначенные им самой культурой (или выражающемся в ней и через нее Духом) функции, только они высоко оценивались (как правило, на основе интуитивных критериев) современниками и только они в конце концов вошли в сокровищницу человеческой культуры, являясь истинными художественно-эстетическими феноменами.

Поле искусств в истории культуры обширно и многообразно. И резонно спросить, неужели орнамент на какой-нибудь табакерке, татуировка на теле африканца, косметика светской красавицы, легкая танцевальная мелодия, фривольные сценки в живописи художников XVIII в. и православная икона имеют что-то общее и могут быть хотя бы в какой-то плоскости поставлены в один ряд? Да, имеют и могут быть поставлены. При одном, конечно, условии, что все они являются истинными произведениями искусства, т.е. являются *художественными* произведениями, или *эстетическими феноменами*. В этом случае они предстают *выразителями* некоего смысла, объектами *неутилитарного созерцания*, а может быть, и *медитации* и доставляют созерцающему их *духовное наслаждение*. Именно тогда они все являются *эстетическими* объектами, выполняют свою основную функцию *духовного контакта* и могут быть только в этой (эстетической) плоскости поставлены в один ряд. Ясно, что *уровень эстетического*, степень осуществления контакта и возведения человека в духовные сферы во всех этих и подобных случаях с произведениями искусства будут существенно различными, но лишь количественно, а не качественно; поэтому такое различие не меняет сути. Главным в любых *настоящих* произведениях всех видов искусства (независимо от того, с какой целью они создавались и какие функции были призваны выполнять в своей культуре в момент их включения в нее) является их *художественная ценность*, т.е. *эстетическая* функция, с помощью которой они и выполняли остальные, как правило, утилитарно-прикладные или культовые функции.

В связи со сказанным вполне естественно возникает вопрос об *уровне эстетического* в том или ином виде, жанре, конкретном произведении искусства. Это большая и сложная проблема, которой не место здесь подробно заниматься. По существу же можно только сказать, что, как это видно из самого определения эстетического,

162

строгих критериев «измерения» уровней эстетического не существует и принципиально существовать не может, ибо эстетическое является характеристикой *взаимоотношения субъекта и объекта*, а так как субъективный компонент принципиально вариативен (все субъекты эстетического восприятия или творчества отличны друг от друга массой параметров), то и не может существовать объективного критерия для уровня эстетического. Однако *порядок* (в математическом смысле этого слова) эстетического уровня того или иного произведения, вида, жанра искусства может быть с большей или меньшей долей вероятности выявлен на основе эмпирико-статистических исследований (для определенной культуры, естественно, т.е. для определенной группы или класса субъектов восприятия) или интуитивных узрений и суждений профессионалов-эстетиков, искусствоведов, самих художников (правда, у последней группы интуитивные критерии оценки уровня художественности или эстетического хотя часто и

достаточно высоки, но сильно субъективизированы и имеют нередко узкую направленность, а то и тенденциозность в пределах их профессионального дара).

Например, более или менее очевидно, что для художественно образованного или просто художественно восприимчивого, т.е. обладающего достаточно высоким эстетическим вкусом, человека православной культуры уровень эстетического в высокохудожественных древнерусских иконах значительно выше, чем в расписанной ложке или в живописи Леонардо, скульптуре Микеланджело и т.п. Однако уже для современного эстетически восприимчивого человека (даже и православного) может возникнуть закономерный вопрос о соотносимости уровней эстетического в той же средневековой иконе и, например, в живописи Тициана или Кандинского, музыке О. Мессиана и т.п. А для художественно одаренного китайца или представителя мусульманской культуры уровень эстетического в каллиграфии (для одного — иероглифов, для другого — арабской вязи) окажется значительно более высоким, чем в той же древнерусской иконе. И объективно это совершенно закономерно и отражает специфику (а заодно и трудность ее понимания) эстетического и его функционирования в культуре.

Искусство — главный, но далеко не единственный носитель эстетического в культуре. Им практически охвачены в той или иной мере все ее феномены, и, более того, эстетическое начало пронизывает всю цивилизацию, т.е. сопутствует фактически любой деятельности человека. Прежде всего можно указать на *игровой* принцип как наиболее общий для всех сфер культуры. То, что настоящая *игра* имеет тесную связь с эстетическим, это кажется очевидным, ибо игра, прежде всего, неутилитарна и доставляет и ее участникам,

163

и ее зрителям удовольствие. И можно предположить, что игра и возникла-то объективно из необходимости удовлетворения эстетической потребности человека, хотя и осмысливалась долгое время по-разному. Да и ныне, видимо, далеко не все культурологи согласятся со мной, однако об этом мы будем еще иметь возможность поговорить специально.

Другое дело, что игра, во-первых, не сводится только к эстетической функции (да собственно, исключительно к этой функции не сводится вообще ничто в культуре, за исключением, пожалуй, только декоративного да ювелирного искусств), во-вторых, разные типы игр обладают разным уровнем эстетического. В игре, например, может наличествовать достаточно сильный (хотя и не всегда осознаваемый как таковой) элемент моделирования реального поведения людей в определенных ситуациях, который способствует выработке соответствующих поведенческих стереотипов и навыков. Далее, важнейший компонент игры — соревновательный элемент, азарт, стремление любой ценой победить, т.е. своего рода специфический утилитаризм, возбуждение страстей соперничества, соревнования и т.п., которые тоже не вписываются, конечно, в сферу эстетического. И тем не менее основу игры составляет эстетическое начало. При этом диапазон его в различных игровых видах велик (как и в искусстве, где, кстати, игровой элемент тоже играет важную, а в некоторых видах и главную роль) — от самого минимального и примитивного, например, в спортивных состязаниях, гольфе, футболе, хоккее до утонченно-рафинированного, например, в шахматах, игры мысли и смыслами в философии, современных словесных гуманитарных практиках или в пределе мыслимых игр — *Игре в бисер*, созданной воображением одного из крупнейших писателей XX в. Германа Гессе.

Если мы возьмем функцию *выражения*, то тоже увидим, что вся культура пронизана им, ибо без коммуникации, без передачи смысла, без тех или иных способов символизации, семантизации, *пре-ображения* культура, да и цивилизация в целом немислимы. Однако здесь необходимо ясно понимать, что не всякое выражение (или презентация смысла) имеет отношение к эстетическому, но только то, которое соответствует эстетической ситуации, т.е. неутилитарно, бескорыстно, незаинтересовано, имеет целью игру душевных или духовных сил, приводит в конечном счете к *контакту* с Универсумом в его сущностных основаниях, возводит человека на некие духовные уровни, возбуждает в нем духовное наслаждение, ощущение радости жизни, полноты бытия и органичной собственной сопричастности ему. *Эстетическое выражение* присуще, прежде всего и в наивысшем смысле, искусству, ибо оно, в частности, ради этого

164

и получило бытие. Фактически все многообразные художественные языки искусства возникли для реализации эстетического (= художественного) выражения. Образы и художественные символы искусства — наиболее концентрированные, предельно насыщенные эстетической энергией феномены.

Сказанное о выражении практически относится и к другому важнейшему элементу эстетического события — *неутилитарному созерцанию*. Это вполне понятно, когда речь идет о созерцании произведения искусства или объекта природы. Однако существуют еще и более сложные и труднодоступные формы созерцания —

духовного, которое особенно сильно было развито в различных религиозных и мистических системах. Как быть с ним, относится ли *vita contemplativa*¹ философов и мистиков, практики медитации и им подобные формы погружения в духовный мир к сфере эстетического? Это сложный и еще практически не разработанный вопрос. Сегодня, однако, уже можно с достаточной мерой определенности сказать, что элемент эстетического играет в этих духовных практиках большую роль, если вообще в основе их не лежит собственно и только эстетический принцип. Во всяком случае, уже тот факт, что эти формы созерцания предельно *неутилитарны* и что большинство из них сопровождается разнообразными зрительными, слуховыми, световыми феноменами, доставляющими их субъектам, по их же свидетельству, *неописуемое духовное наслаждение*, и завершается состоянием *блаженства*, выходом созерцающего из земного мира в какие-то иные духовные измерения, свидетельствует о том, что многие мистические практики имеют непосредственное отношение к эстетическому опыту и, пожалуй, в самом чистом виде². Единственное отличие этих практик от традиционно принимаемого за эстетический опыт состоит в том, что в них объект созерцания, как правило, находится не вне, а внутри субъекта, и «восприятие» осуществляется непосредственно на духовном уровне, а не с помощью чувственно воспринимаемых форм. Это отличие тем не менее не представляется мне сущностным, но лишь локальным.

В этом нас укрепляет и мнение о. Павла Флоренского, который вообще считал аскетику, на что уже кратко указывалось выше, в прямом смысле *православной эстетики*, а духовных старцев, посвя-

¹ Лат. — жизнь созерцательная.

² Изучение православной культуры привело меня в свое время к введению нового понятия «*Aesthetica interior*» (внутренняя эстетика) применительно к монашеским практикам созерцательной жизни (см. мои книги: *Малая история византийской эстетики*. Киев, 1991. С. 92—120; 269—280; *Русская средневековая эстетика. XI—XVII века*. М., 1992. С. 185—197 и др.).

165

тивших себя созерцанию «света неизреченного», — главными эстетическими субъектами. Не случайно, подчеркивает Флоренский, аскетику сами «святые отцы называли не наукою и даже не нравственною работою, а искусством — художеством, мало того, искусством и художеством по преимуществу — «искусством из искусств», «художеством из художеств»¹. В эстетике аскетизма Флоренского мы видим еще одну важную функцию эстетического в культуре — *преображающую*. Одной из идеальных задач аскетики является *реальное* преобразование духа и тела аскета в более духовные, прекрасные, совершенные, гармоничные и т.п. субстанции, т.е. фактически — преобразование в более высокий эстетический феномен. Этим свойством в той или иной мере обладает, естественно, не только аскетика или религиозная практика, но и любой творческий процесс. Многие виды искусства с древности были направлены (и часто достаточно осознанно), если не на преобразование в онтологическом смысле (как в аскетике), то по крайней мере на какое-то улучшение, просветление, украшение человека, окружающей его среды, жизни в целом.

Особенно остро эту функцию искусства и эстетического прочувствовали и пытались реализовать русская религиозная эстетика XIX—XX вв. и ряд направлений русского искусства начала XX в. Здесь она получила название *теургии*, о которой уже неоднократно шла речь в гл. I.

Преобразовательно-созидательный аспект эстетического был осмыслен в нашем столетии и нерелигиозной эстетикой и художественной практикой. В частности, *конструктивисты* (о *конструктивизме* подробнее в Разделе втором), как убежденные материалисты и позитивисты, ставили перед собой задачу преобразовать жизнь людей с помощью и на основе художественно-эстетических законов, естественно, только и исключительно усилиями самого человека. Затем эти идеи были развиты технической эстетикой, дизайном, всевозможными художественно-прикладными и архитектурными практиками, ориентированными на организацию *среды* обитания человека. Сегодня в этом направлении, хотя и с целями часто диаметрально противоположными целям религиозных практик, начинают активно работать всевозможные масс-медиа.

Таким образом, описательное определение эстетического, приведенное выше, может быть дополнено еще одним значимым параметром — *преобразженчески-теургическим*. Приобретая в акте традиционного эстетического восприятия или творчества опыт контакта с

¹ Флоренский П. Столп и утверждение Истины. С. 99. Подробнее см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры... Т. 2. С. 311—313.

166

космическими духовными сферами, проникнув своим духом в их суть и структуру, эстетический субъект далеко не всегда ограничивается только духовным наслаждением от этого. Нередко им овладевает стремление к действенной реализации своего духовного опыта в обыденной жизни — тогда он стремится встать на пути *преобразования* (начиная с совершенствования своего сознания) и *теургии*. Примеры наличия эстетического начала во всех сферах культуры можно увеличивать до бесконечности, и каждый при желании может сделать это сам, руководствуясь изложенным здесь пониманием *эстетического*.

Реализация эстетического

В процессе описания категории эстетического мы использовали понятия *эстетический опыт*,

эстетическое сознание, эстетическая культура, на которых имеет смысл остановиться здесь и более конкретно, как на своеобразных реализациях эстетического.

Эстетический опыт

Эстетический опыт — это совокупность неутилитарных интуитивно-действенных отношений субъекта к реальности, имеющих созерцательный, игровой, выражающий, изображающий, декорирующий и т.п. характер. При этом имеется в виду как опыт отдельной личности, так и опыт, характерный для конкретных социальных образований определенных этапов культуры, сопровождающийся или завершающийся в конечном счете духовным наслаждением субъекта; или — позитивной аксиологической реакцией субъекта на основе чувства удовольствия. Эстетический опыт в конечном счете помогает человеку обрести свое место в Универсуме, ощутить себя органической частью Природы, не сливающейся с ней, но обладающей своей личностной самобытностью в общей структуре бытия.

Феноменологический аспект эстетического опыта

Феноменологический аспект эстетического опыта основательно исследовал французский эстетик М. Дюфрен в своем двухтомном труде «Феноменология эстетического опыта» (1953); он относил эстетический опыт исключительно к искусству, художественному освоению действительности и видел в нем «начало всех путей, которыми проходит человечество». Он был убежден, что только эстетический опыт делает человека настоящим человеком, порождая из себя познавательные и нравственные отношения, гармонизируя в человеке все противоположные интенции и примиряя его с внешним миром, выявляя сущностные основания бытия на каком-то глубинном, не поддающемся вербализации уровне.

Эстетическое сознание характеризует духовную составляющую эстетического опыта. Им обозначается совокупность рефлексивной вербальной информации, относящейся к сфере эстетики и эстети-

167

ческой сущности искусства, плюс поле духовно-внесознательных, как правило, невербализуемых или трудно вербализуемых процессов, составляющих сущность эстетического опыта (человека или определенной социокультурной общности), эстетического отношения, эстетического события. Эстетическое сознание является необходимым компонентом человеческого сознания, человека как *homo sapiens*. Однако в силу крайне сложной его структуры и выполняемых функций оно долгое время не выходило на уровень философской рефлексии.

Эстетический опыт был с древности присущ человеку и находил выражение в зачаточных формах древнего искусства, украшениях тела, предметов обихода, оружия, в культовых обрядах, плясках, ритмической организации труда и т.п. Неразрывна с ним была и интуитивная эстетическая оценка на основе еще слабо развитого чувства не-только-чувственного удовольствия/неудовольствия. На более поздних этапах культуры — в древних цивилизациях Востока и в античной Европе начинается осмысление отдельных компонентов эстетического опыта и соответственно эстетического сознания, появляется специальная терминология для их обозначения (прежде всего термины *красота, прекрасное, гармония, порядок, возвышенное* и др.), которая в дальнейшем составила основу категориального аппарата науки эстетики. Однако вербально-рефлексивный уровень эстетического сознания до сих пор остается недостаточно развитым для адекватного выражения и описания его сущности — тех глубинных духовных процессов, которые собственно и составляют его основу, приводят эстетический субъект в состояние духовного наслаждения, к *катарсису*, но не поддаются достаточно точной вербализации и формализации.

Под эстетической культурой понимается совокупность феноменов, институтов, практик, поведения, мироощущения, текстов, так или иначе относящихся к актуализации, реализации, фиксации *эстетического опыта* человечества определенного этапа культурно-исторического бытия или отдельного человека. Наиболее полное воплощение эстетическая культура получает в *художественной культуре* (совокупности всех искусств) своего времени, тем не менее ее аура охватывает практически все основные сферы жизни и особенно творческой деятельности человека. Поэтому историческая классификация эстетической культуры фактически совпадает с классификацией истории искусства, но охватывает более широкий круг явлений культуры и практического опыта человека, чем искусствоведение. Эстетическая культура является одним из главных объектов науки *эстетики*.

168

Современная наука употребляет и понятие «художественно-эстетическая культура». В этом случае речь идет не обо всей эстетической культуре и не о всех явлениях искусства того или иного этапа

культуры, но только об *эстетически значимом ядре* (или поле) художественной культуры, т.е. только о совокупности собственно художественных феноменов искусства, в то время как понятие «художественная культура» традиционно охватывает все поле искусств, включая и их внехудожественные, внеэстетические компоненты. Подробнее об этом мы поговорим в гл. III «Искусство».

Катарсис

Значимой эстетической категорией, имеющей непосредственное отношение к сущности эстетического, эстетического опыта, его предельной реализацией является понятие *катарсиса* (греч. katharsis — очищение). Так в эстетике обозначается высший, или оптимальный, духовно-эмоциональный результат эстетического отношения, эстетического восприятия в целом, эстетического воздействия искусства на человека. Термин в его эстетическом значении возник еще в античной культуре. Пифагорейцы разработали теорию *очищения* души от вредных страстей (гнева, вожделения, страха, ревности и т.п.) путем воздействия на нее специально подобранной музыкой (так называемая этическая функция музыки — воздействие на «Этос» — характер, эмоциональный настрой, образ поведения и т.п. — человека). Существовала легенда, что Пифагору удавалось с помощью музыки «очищать» людей не только от душевных, но и от телесных недугов. Авторы античных «Риторик» полагали, что катартическим воздействием обладает и искусство слова. Платон не связывал катарсис с искусствами, понимая его как очищение души от чувственных устремлений, от всего телесного, затеняющего и искажающего красоту идей. Платоновское понимание катарсиса получило дальнейшее развитие у Плотина, а затем в патристике и в средневековой мистике и эстетике, особенно в интерьерной эстетике аскетизма византийских монахов.

Непосредственно к искусству концепцию катарсиса, как мы помним, применил Аристотель. В «Политике» он писал, что под действием музыки и песнопений возбуждается психика слушателей, в ней возникают сильные аффекты (жалости, страха, энтузиазма), в результате чего слушатели «получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием...». В «Поэтике» он показал катартическое действие трагедии, определяя ее как особого рода «подражание... посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха *очищение* подобных аффек-

169

тов»¹. Неясность смысла этой формулировки вызвала многочисленные комментарии в литературе XVI—XX вв. Одни толкователи понимали катарсис как очищение страстей (от крайностей и чрезмерностей), другие — как очищение от страстей, т.е. полное устранение их.

В эстетике Возрождения имело место как «этическое» понимание катарсиса, так и гедонистическое. У теоретиков классицизма преобладал рационалистический подход. П. Корнель считал, что трагедия, показывая, как страсти приводят людей к несчастьям, заставляет разум человека стремиться к сдерживанию их. По Лессингу, напротив, катарсис ведет к возбуждению страстей, которые стимулируют социальную активность человека, «превращают страсти в добродетельные наклонности». Гёте понимал катарсис как процесс восстановления с помощью искусства разрушенной *гармонии* духовного мира человека. У Фрейда термин «катарсис» означал один из методов психотерапии, направленный на высвобождение энергии вытесненных инстинктов и влечений в том числе и с помощью искусства. Б. Брехт понимал аристотелевский катарсис как некое «омовение», совершаемое «непосредственно ради удовольствия». Сам он разработал в теории драмы иное понимание катарсиса — как возникшего на путях художественного «отчуждения» и потрясения некоего направляемого разумом действия, нацеленного на позитивное преобразование человека и в конечном счете способствующее социальному прогрессу.

В отечественной эстетике понимание катарсиса как завершающей стадии психического процесса, лежащего в основе эстетического восприятия искусства, обосновал психолог А.С. Выготский в книге «Психология искусства». Воздействуя на психику человека, произведение искусства, по его мнению, возбуждает «противоположно направленные аффекты», которые приводят «к взрыву, к разряду нервной энергии. В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции»².

Особое внимание катарсису как «всеобщей эстетической категории», вскрывающей сущность эстетического, уделил Д. Лукач («Своеобразие эстетического», гл. 10). В контексте своей эстетики, базирующейся на «теории отражения», он выдвигает на первый план социально-

нравственное значение катарсиса. Эстетическое (ко-

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 56.

² Выготский А.С. Психология искусства. М., 1965. С. 281.

170

торое для Лукача неразрывно с социальным и этическим) значение трагедии он видит «в той правде жизни, которую, очищая и возвышая ее, отражает искусство»; «кризис, вызываемый катарсисом у воспринимающего искусство, отражает самые существенные черты подобных же ситуаций в жизни». При этом в жизни речь всегда идет об этических проблемах, поэтому они составляют, по Лукачу, «ядро эстетического переживания», а эстетический катарсис играет важнейшую роль «в нравственном урегулировании человеческой жизни»¹.

Внутреннее потрясение, просветление и духовное наслаждение, которые характеризуют состояние катарсиса и во многом близки к состояниям мистического катарсиса и экстаза как этапов на путях мистического опыта, свидетельствуют о более глубоком духовном опыте, чем психофизиологические процессы в человеке, высокие эмоциональные состояния или интенции к социально-нравственному совершенствованию. Наряду со всеми этими сопутствующими моментами в катарсисе выражается самая суть эстетического опыта, как одного из путей приобщения человека к Духовному универсуму. Катарсис — реальное свидетельство *осуществления* в процессе эстетического восприятия *контакта* между человеком и плеромой духовного бытия, сущностной основой космоса, *переживания* человеком реальности события его *гармонии* с Универсумом.

Принципиальный отказ *пост*-культуры (см. о ней в Разделе втором книги) от эстетического, от художественно-эстетического измерения в искусстве (в современных арт-практиках) фактически закрывает для ее субъектов и катартический путь в сферы Духа, прорыв материальной оболочки бытия, на что собственно современное «актуальное искусство» и не претендует, ограничив свое онтологическое пространство телом и телесностью, вещью и вещьностью. Для него сохраняется только физиологический аспект катарсиса.

§ 2. Вкус

Из всего сказанного об эстетическом очевидно, что для реализации эстетического опыта, эстетической коммуникации (*гармонии*) человека с Универсумом, восприятия красоты и искусства, выявления эстетической ценности субъект должен обладать некой специфической способностью. Это хорошо ощущали многие мыслители с древ-

¹ Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 2. М., 1986. С. 428.

171

нейших времен, однако адекватное терминологическое закрепление эта способность получила только в середине XVII в., когда для ее обозначения была выбрана категория *вкуса*, до этого употреблявшаяся только в качестве обозначения одного из пяти внешних чувств, локализованного в ротовой полости. По аналогии с тем, как вкусовые рецепторы способны различать сладкое, горькое, соленое, понятие вкуса было перенесено в сферу эстетического опыта и распространено на *способность* выявлять (чувствовать) прекрасное, высокую художественность искусства, отличать их от пошлого, безобразного, низкого художественного уровня в искусстве и т.п. В XVIII в. вкус стал критерием духовно-художественного аристократизма, вокруг его смысла велись многочисленные дискуссии, о нем писались специальные трактаты во всех развитых странах Европы, с этого времени вкус стал одной из значимых категорий эстетики.

В собственно эстетическом смысле «высокого вкуса» термин «вкус» (*gusto*) впервые употребил испанский мыслитель *Бальтасар Грасиан* («Карманный оракул», 1646), обозначив так одну из способностей человеческого познания, специально ориентированную на постижение прекрасного и произведений искусства. От него этот термин заимствовали крупнейшие мыслители и философы Франции, Италии, Германии, Англии. В XVIII в. появляется много специальных трактатов о вкусе, в которых ставятся важнейшие проблемы эстетики, а в большинстве трактатов по эстетике вопросы вкуса занимают видное место.

Известный теоретик искусства *Батё* в своем трактате «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) усматривает этот *«единый»* принцип в специфическом *художественном* «подражании природе», или «прекрасной природе». Этим принципом руководствуется *гений* при создании произведения искусства и опора на этот принцип при его оценке показывает наличие вкуса. «Поэтому если гений, как мы доказали, творит художественные произведения, подражая

прекрасной природе, то вкус, оценивающий творения гения, может быть удовлетворен только хорошим подражанием прекрасной природе»¹. Вкус — врожденная способность человека, подобная интеллекту, но если интеллект интересуется истина, заключенная в предмете, то вкус интересуется *красотой* тех же предметов, т-е, не ими самими по себе, «но в их отношении к нам». Вкус помогает создавать шедевры искусства и правильно оценивать их,

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 2. М., 1964. С. 383.

172

исходя из понятия о «прекрасной природе», которая понимается Батё как нечто, соответствующее «как самой природе, так и природе человека». Отсюда вкус — это «голос самолюбия. Будучи создан исключительно для наслаждения, он жаждет всего, что может доставить приятные ощущения»¹. Таким образом, согласно Батё, вкус является врожденной способностью человека, направленной на выявление прекрасного в природе и в искусстве, на создание шедевров искусства, «подражающих» «прекрасной природе» (идеализированной природе, сказали бы мы теперь) и на оценку этих произведений искусства на основе доставляемого ими *наслаждения*. Батё убежден, что «существует в общем лишь один хороший вкус, но в частных вопросах возможны различные вкусы», определяемые как многообразием явлений природы, так и субъективными характеристиками воспринимающего².

Определенный итог многочисленным дискуссиям своего времени о вкусе подвел в середине XVIII в. *Вольтер*, находившийся под обаянием классицистской эстетики, в статье «Вкус» (1757), которая была написана им для «Энциклопедии» и затем вошла и в его знаменитый «Портативный философский словарь» (1764). «Вкус, — писал он, — т.е. чутье, дар различать свойства пищи, породил во всех известных нам языках метафору, где словом «вкус» обозначается чувствительность к прекрасному и уродливому в искусствах: художественный вкус столь же скор на разбор, предваряющий размышление, как язык и небо, столь же чувствен и падок на хорошее, столь же нетерпим к дурному...»³. Вкус (у Вольтера речь везде идет только о *художественном вкусе*, т.е. о вкусе к прекрасному в искусстве) *мгновенно* определяет красоту, «видит и понимает» ее и наслаждается ею. При этом Вольтер по аналогии с пищевым вкусом различает собственно «художественный вкус», «дурной вкус» и «извращенный вкус». Высокий, или нормальный, художественный вкус (или просто вкус) отчасти является врожденным для людей нации, обладающей вкусом, отчасти же воспитывается в течение продолжительного времени на красоте природы и прекрасных, истинных произведениях искусства (музыки, живописи, словесности, театра). Для Вольтера таковыми были произведения мастеров классицизма.

Дурной художественный вкус «находит приятность лишь в изощренных украшениях и нечувствителен к прекрасной природе. <...>

¹ История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 386.

² См.: Там же. С. 389.

³ *Вольтер*. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1974. С. 267—268.

173

Извращенный вкус в искусстве сказывается в любви к сюжетам, возмущающим просвещенный ум, в предпочтении бурлескного — благородному, претенциозного и жеманного — красоте простой и естественной; это болезнь духа»¹. Обиходную истину «о вкусах не спорят» Вольтер относит только к пище и к явлениям моды, которую порождает прихоть, а не вкус. В изящных же искусствах «есть истинные красоты», которые различает хороший вкус и не различает дурной. Вольтер убежден в объективности законов красоты и, соответственно, в более или менее объективной оценке ее высоким («хорошим») вкусом. «Наилучший вкус в любом роде искусства проявляется в возможно более верном подражании природе, исполненном силы и грации. Но разве грация обязательна? Да, поскольку она заключается в придании жизни и приятности изображаемым предметам»².

Истинным («тонким и безошибочным») вкусом, по Вольтеру, обладает только очень ограниченное число знатоков и ценителей искусства, сознательно воспитавших его в себе. Только им при восприятии искусства «доступны ощущения, о которых не подозревает невежда». Основная же масса людей, прежде всего, занятых в сферах производства, финансов, юриспруденции, торговли, представители буржуазных семей, обыватели, особенно в странах холодных и с влажным климатом, напрочь лишены вкуса. «Позор для духа человеческого, — клеймит Вольтер, — что вкус, как правило, — достояние людей богатых и праздных»³. Другим просто нет времени и реальных возможностей воспитывать его в себе.

Вкус исторически и географически мобилен. Есть красоты, «единые для всех времен и народов», но есть характерные только для данной страны, местности и т.п. Поэтому вкусы людей северных стран могут существенно отличаться от вкусов южан (греков или римлян). Более того, есть множество стран и континентов, куда вкус вообще не проник, — убежден, стоявший на узкой европоцентристской позиции, характерной для того времени, Вольтер. «Вы можете объехать всю Азию, Африку, половину северных стран — где встретите вы истинный вкус к красноречию, поэзии, живописи, музыке? Почти весь мир находится в варварском состоянии. Итак, вкус подобен философии, он — достояние немногих избранных»⁴.

Вкус нации, полагает Вольтер, исторически изменчив и нередко портится. Это бывает обычно в периоды, следующие за «веком

¹ Вольтер. Эстетика... С. 268.

² Там же. С. 270.

³ Там же. С. 279.

⁴ Там же.

174

наивысшего расцвета искусств». Художники новых поколений не хотят подражать своим предшественникам, ищут окольные пути в искусстве, «отходят от прекрасной природы, воплощенной их предшественниками». Их работы не лишены достоинств, и эти достоинства привлекают публику своей новизной, заслоня художественные недостатки. За ними идут новые художники, стремящиеся еще больше понравиться публике, и они еще дальше «отходят от природы». Так надолго утрачивается вкус нации. Однако отдельные ценители подлинного вкуса всегда сохраняются в обществе, и именно они в конечном счете правят «империей искусств».

Ж.Ж. Руссо полагал, что чувство вкуса присуще всем людям, но развито у всех по-разному, что зависит и от личностных особенностей человека (его «чувствительности»), и от среды, в которой он живет. Высокого развития вкус достигает в многолюдных обществах, где возможно многообразие сравнений, где преобладают не деловые интересы, но склонность к праздности, увеселениям, удовольствиям. Предметы, формирующие хороший вкус, прежде всего находятся в природе, но также в поэзии и искусстве. На них и происходит воспитание вкуса.

Много внимания вопросам вкуса уделяли и английские философы XVIII в. Шефтсбери, Юм, Хатчесон, Бёрк и другие. Известный философ и психолог Давид Юм посвятил вкусу специальный очерк «О норме вкуса» (1739—1740), в котором подошел к проблеме с общеэстетической позиции. Вкус — способность различать прекрасное и безобразное в природе и в искусстве. И сложность его понимания заключается прежде всего в объекте, на который он направлен, ибо прекрасное — не является объективным свойством вещи. «Прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах: оно просто существует в разуме, который эти вещи созерцает. Разум каждого человека воспринимает прекрасное по-разному. Один может видеть безобразное даже в том, в чем другой чувствует прекрасное, и каждый вынужден держать свое мнение при себе и не навязывать его другим. » Искать истинно прекрасное бессмысленно. В данном случае верна поговорка «о вкусах не спорят»¹. Тем не менее существует множество явлений и особенно произведений искусства с древности до наших дней, которые большей частью цивилизованного человечества считаются прекрасными. Оценка эта осуществляется на основе *вкуса*, опирающегося в свою очередь на не замечаемые разумом «определенные качества» объекта, «которые по своей природе приспособлены порождать эти особые ощу-

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 143.

175

щения прекрасного или безобразного. Только изысканный, высоко развитый вкус способен уловить эти качества, испытать на их основе «утонченные и самые невинные наслаждения» и составить суждение о красоте данного объекта. Вкус этот вырабатывается и воспитывается в процессе длительного опыта у некоторых критиков искусства на общепризнанных человечеством образцах высокого искусства, и он-то и становится в конце концов «нормой вкуса». Или, как формулирует Юм: «Только высоко сознательную личность с тонким чувством, обогащенную опытом, способную пользоваться методом сравнения и свободную от всяких предрассудков, можно назвать таким ценным критиком, а суждение, вынесенное на основе единения этих данных, в любом случае будет истинной нормой вкуса и прекрасного»¹.

Э. Бёрк начинает свое «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1756) с развернутого анализа вкуса, в результате которого приходит к выводу: «В целом, как мне представляется, то, что называют вкусом в наиболее широко принятом значении

слова, является не просто идеей, а состоит частично из восприятия первичных удовольствий, доставляемых внешним чувством, вторичных удовольствий, доставляемых воображением, и выводов, делаемых мыслительной способностью относительно различных взаимоотношений упомянутых удовольствий и относительно аффектов, нравов и поступков людей². Вкус хотя и имеет врожденную основу, однако сильно различен у разных людей в силу отличия у них *чувствительности* и *рассудительности*, составляющих основу вкуса. Незрелость первой является причиной отсутствия вкуса, слабость второй ведет к дурному вкусу. Главными же в этом эмоционально-рассудочном союзе для воспитания хорошего и даже изысканного вкуса являются «чувствительность», «удовольствие воображения».

Из немецких эстетиков XVIII в. необходимо указать на *И.-И. Винкельмана*, автора «Истории искусства древности», который считал, что вкус («способность чувствовать прекрасное») дарован всем разумным существам небом, «но в весьма различной степени»³. Поэтому его необходимо воспитывать на идеальных образцах искусства, в качестве которых он признавал в основном произведения античности с их благородной простотой, спокойным величием, идеальной красотой.

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 153. С. 153.

² Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 59.

³ Винкельман И.-И. Избр. произв. М.; Л., 1935 (репринт: «Ладомир», М., 1996). С. 218.

176

Развернутому анализу понятие вкуса подвергнуто в интересной одноименной статье в четырехтомной «Всеобщей теории изящных наук и искусств» (1771—1774) *И.Г. Зюльцера*. Известный «берлинский просветитель» дает четкие дефиниции вкуса, как одной из объективно существующих способностей души. «Вкус — по существу не что иное, как способность чувствовать красоту, так же как разум — это способность познавать истинное, совершенное, верное, а нравственное чувство — способность чувствовать добро»¹. И способность эта присуща всем людям, хотя иногда понятие вкуса употребляется и в узком смысле для обозначения этой способности только у тех, у кого она уже «стала привычкой». Зюльцер напрямую связывает вкус с *удовольствием*, испытываемым нами при восприятии красоты, которая доставляет наслаждение не тем, что разум признает ее совершенной, и не тем, что нравственное чувство одобряет ее, но тем, что она «ласкает наше воображение, является нам в приятном, привлекательном виде. Внутреннее чувство, которым мы воспринимаем это удовольствие, и есть вкус». Зюльцер убежден в объективности красоты и, соответственно, считает вкус реально существующей, ото всего отличной способностью души, именно — способностью «воспринимать зримую красоту и ощущать радость от этого познания»².

Немецкий теоретик искусства полагает необходимым рассматривать эту способность с двух точек зрения: *активной* — как инструмент, с помощью которого творит художник, и *пассивной* — как способность, дающую возможность любителю наслаждаться произведением искусства. Особое внимание Зюльцер уделяет первому аспекту. «Художник, обладающий вкусом, старается придать каждому предмету, над которым он работает, приятную или живо затрагивающую воображение форму». И в этом он подражает природе, которая тоже не довольствуется созданием совершенных и добротных вещей, но везде стремится «к красивой форме, к приятным краскам или хотя бы к точному соответствию формы внутренней сущности вещей». Так и художник с помощью разума и таланта создает все существенные компоненты произведения, доводя его до совершенства, «но только вкус делает его произведением искусства», т.е. таким образом соединяет все части, что произведение предстает в прекрасном виде³. Согласно концепции Зюльцера, именно вкус художника является тем, что придает произведению эстетическую ценность, делает его в полном смысле *произведением ис-*

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 491.

² Там же.

³ См.: Там же. С. 492.

177

кусства. При этом вкус, соединяя в себе все силы души, как бы мгновенно схватывает сущность вещи и способствует ее выражению в произведении искусства значительно эффективнее, чем это может сделать разум, вооруженный знанием правил. Вкус, по Зюльцеру, важен не только для искусства, но и в других сферах деятельности, поэтому он считал воспитание вкуса общенациональной задачей.

Как бы полемизируя с Вольтером, приписавшим наличие вкуса только европейским народам, *И.Г.*

Гердер утверждал, что эстетический вкус практически является врожденной способностью и присущ представителям всех народов и наций. Однако на него оказывают существенное воздействие национальные, исторические, климатические, личностные и иные особенности жизни людей. Отсюда вкусы их очень различны, а иногда и противоположны. Тем не менее существует и некое глубинное ядро вкуса, общее для всего человечества, «идеал» вкуса, на основе которого человек может наслаждаться прекрасным у всех народов и наций любых исторических эпох. Освободить это ядро в себе от узких вкусовых напластований (национальных, исторических, личных и т.п.) и означает воспитать в себе хороший, универсальный, абсолютный вкус. Именно тогда появится возможность, «уже не руководствуясь вкусами нации, эпохи или личности, наслаждаться прекрасным повсюду, где бы оно ни повстречалось, во все времена, у всех народов, во всех видах искусств, среди любых разновидностей вкуса, избавившись от всего наносного и чуждого, наслаждаться им в чистом виде и чувствовать его повсюду. Блажен тот, кто постиг подобное наслаждение! Ему открыты тайны всех муз и всех времен, всех воспоминаний и всех творений. Сфера его вкуса бесконечна, как история человечества. Его кругозор охватывает все столетия и все шедевры, а он, как и сама красота, находится в центре этого круга»¹.

Наконец, итог более чем столетним размышлениям крупнейших умов Европы над проблемой вкуса подвел *И. Кант*, поставив эту категорию фактически в качестве главной эстетической категории в своей эстетике — «Критике способности суждения». Эстетика у него, как было показано, это *наука о суждении вкуса*. Вкус же определяется кратко и лаконично, как «способность судить о прекрасном», опираясь не на рассудок, а на чувство удовольствия/неудовольствия. Поэтому, подчеркивает Кант, *суждение вкуса* — не познавательное суждение, но *эстетическое*, и определяющее основание его не объективно, но *субъективно*¹. При этом вкус только

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 575.

² См.: Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 203.

178

тогда может считаться «чистым вкусом», когда определяющее его *удовольствие* не подразумевает никакого утилитарного интереса. Отсюда одна из главных дефиниций Канта: «*Вкус* есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется *прекрасным*»¹. Постоянно подчеркивая субъективность в качестве основы суждения вкуса, Кант стремится показать, что в этой субъективности содержится к специфическая *общеэстетическая*, которую он обозначает как «*субъективную общеэстетическую*», или *эстетическую* общеэстетическую, т.е. пытается показать, что вкус, исходя из субъективного удовольствия, опирается на *нечто*, присущее многим субъектам, но не выражаемое в понятиях.

В эстетическом объекте эта субъективная общеэстетическая связана исключительно с *целесообразностью формы*. «Суждение вкуса, на которое возбуждающее и трогательное не имеют никакого влияния (хотя они могут быть связаны с удовольствием от прекрасного) и которое, следовательно, имеет определяющим основанием только целесообразность формы, есть *чистое суждение вкуса*»². Кант исключает из сферы суждения чистого вкуса все, что доставляет удовольствие «в ощущении» (например, воздействие красок в живописи), акцентируя внимание на том, «что нравится благодаря своей форме». К последней в визуальных искусствах он относит «фигуру» (Gestalt = образ) и «игру» (для динамических искусств), что в конечном счете сводится им к понятиям *рисунка* и *композиции*. Краски живописи или приятные звуки музыки только способствуют усилению удовольствия от формы, не оказывая самостоятельного влияния на *суждение вкуса*, или на *эстетическое суждение*, — у Канта эти понятия синонимичны.

Основу вкуса составляет «чувство *гармонии* в игре душевных сил», поэтому не существует никакого «объективного правила вкуса», которое могло бы быть зафиксировано в понятиях; есть некий «прообраз» вкуса, его каждый вырабатывает в себе сам, ориентируясь, тем не менее, на присущее многим «общее чувство» (Gemeinsinn), — некий *сверхчувственный идеал прекрасного*, на основе которого и действует суждение вкуса. И окончательный вывод Канта о фактической непостижимости для разума сущности вкуса гласит: «Совершенно невозможно дать определенный объективный принцип вкуса, которым суждения вкуса могли бы руководствоваться и на основании которого они

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 212.

² Там же. С. 226.

179

могли бы быть исследованы и доказаны, ведь тогда не было бы никакого суждения вкуса. Только субъективный принцип, а именно неопределенная идея сверхчувственного в нас, может быть указан как единственный ключ к разгадке этой даже в своих истоках скрытой от нас способности, но далее уже ничем нельзя сделать его понятным». Нам доступно только знать, что вкус — это «чисто рефлектирующая эстетическая способность суждения» и все¹.

В более позднем сочинении «Антропология с прагматической точки зрения» (1798), размышляя о проблеме удовольствия/неудовольствия, Кант предпринимает попытку осмыслить вкус с диалектической позиции, подчеркивая наличие в нем наряду с субъективностью и всеобщности, наряду с чисто эстетическим суждением и сопряженного с ним рассудочного суждения, однако достаточного теоретического развития эти идеи там не получили, остались только на уровне дефиниций, которые тем не менее обладают несомненной значимостью хотя бы потому, что еще раз подчеркивают сложность проблемы вкуса. Здесь вкус рассматривается как компонент эстетического суждения, некоторым образом выходящий за пределы этого суждения; он определяется как «способность эстетической способности суждения делать общезначимый выбор». И именно на *общезначимости* делает теперь акцент немецкий философ: «Следовательно, вкус — это способность *общественной* оценки внешних предметов в воображении. — Здесь душа ощущает свою свободу в игре воображения (следовательно, в чувственности), ибо общение с другими людьми предполагает свободу; и это чувство есть удовольствие». Представление о всеобщем предполагает участие рассудка. Отсюда «суждение вкуса есть и эстетическое, и рассудочное суждение, но мыслимое только в объединении обоих»².

Фактически Канту удалось убедительно показать, что вкус как эстетическая способность суждения является *субъективной способностью*, опирающейся на глубинные объективные основания бытия, которые не поддаются понятийному описанию, но всеобщи (т.е. присущи всему человечеству) по своей укорененности в сознании. Собственно эту главную проблему вкуса — его субъективно-объективную антиномичность — ощущали почти все мыслители XVIII в., писавшие о вкусе, но не умели достаточно ясно выразить ее в дискурсе. В полной мере не удалось это и Канту, хотя он, кажется, подошел к пониманию вкуса (пониманию объективных границ понимания) ближе всех, писавших о нем в его время.

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 361.

² Там же. Т. 6. С. 484—485.

Да, собственно, и в последующий период. После Канта в силу социально-исторических причин, о которых уже шла речь выше, проблема вкуса (как и близкие к нему проблемы «изящных искусств» и эстетического наслаждения) в эстетике начинает отходить на задний план, утрачивает свою актуальность. В демократически и позитивистски ориентированной эстетике вкус как принадлежность «избранных» или «праздных» персон вообще снимается с рассмотрения, а в эстетике романтизма он возводится (традиция, также восходящая к Канту) напрямую к *гению*, который осмысливается единственным законодателем вкуса. Психологическая эстетика понимает вкус как чисто физиологическое действие нервной системы на соответствующие раздражители. В XX в. проблемой вкуса отчасти занимаются представители социологической эстетики, изучающие, в частности, формирование вкусов масс, потребителей, элитарных групп и т.п. Однако ничего существенного о его природе или механизме действия им добавить не удастся. В целом же в системе глобальной переоценки ценностей, начавшейся с Ницше и прогрессирующей во второй половине XX столетия, проблема вкуса, как и других категорий классической эстетики, утрачивает свое значение, точнее уходит в подполье коллективного бессознательного.

Объективно она, как уже понятно из предыдущего изложения, не может быть снята в человеческой культуре до тех пор, пока остается актуальным эстетический опыт. А так как этот опыт, в чем мы еще неоднократно будем убеждаться в процессе изучения его отдельных форм и компонентов, органически присущ человеческой природе, как единственно позволяющий актуализовать *гармонию* человека с Универсумом, то нет оснований полагать, что его значимость исчезнет, пока человек остается человеком, т.е. homo sapiens в его современном модусе. Другой вопрос, что XX в., вступив в активный переходный период от Культуры к чему-то принципиально иному (об этом мы будем говорить подробно во второй части книги), практически отказался и от создания произведений, отвечающих понятию искусства, и от традиционных эстетических категорий и дискурсов и утвердил некие новые *конвенциональные* правила игры в сфере арт-пространства со своей паракатегориальной лексикой, в которой отсутствует термин для понятия *вкуса*. Этим, однако, сам феномен вкуса ни в коей мере не может быть аннигилирован. Просто

способность полноценно реализовывать эстетический опыт (воспринимать эстетическое во всех его модификациях, наслаждаться произведениями искусства прошедших эпох и всех народов, обладать острым чувством стиля, цвета, формы, звуковой полифонии и т.п.) временно (хотелось бы надеяться) переходит на уровень крайне ограниченной элитарнос-

181

ти (что, кстати, в истории культуры наблюдалось неоднократно). Магистральное же направление не только в массовой культуре (для которой это органично), но и в сфере того, что до середины XX в. относилось к искусству («изящным искусствам»), занимают принципиальная «безвкусица», некая конвенциональность, отказавшаяся от вкуса, его воспитания и, соответственно, практически лишившаяся его.

§ 3. Прекрасное. Красота

Одной из главных модификаций *эстетического* в классической эстетике, на протяжении многих столетий составлявшей предмет эксплицитной эстетики, является категория *прекрасного*. Она наиболее полно характеризует традиционные эстетические ценности, выражает одну из основных и наиболее распространенных форм неутилитарных субъект-объектных отношений, вызывающих в субъекте эстетическое наслаждение и комплекс вербально-смысловых образований в семантических полях совершенства, оптимального духовно-материального бытия, гармонии идеальной и материальной сфер, идеала и идеализации и т.п. Наряду с благом и истиной прекрасное — одно из древнейших этно-социо-исторически детерминированных понятий культуры, богословия, философской мысли.

Прекрасное в имплицитной эстетике

В имплицитной эстетике с древнейших времен термины «прекрасное» и «красота» употреблялись в контексте космологии, метафизики, богословия и практически — как синонимы, хотя термин «прекрасное» чаще использовался в качестве широкой оценочной категории, а «красота» — для обозначения совершенства Универсума и его отдельных составляющих, т.е. носил праонтологический характер. В средиземноморском ареале представления о красоте и прекрасном восходят к древнеегипетской культуре. Уже во II тысячелетии до н.э. мы встречаем множество текстов, в которых прекрасное (нефер) выступает высшей характеристикой богов, фараонов, людей, предметов окружающего мира. При этом в человеке (особенно в женщине) выше всего ценится физическая красота, связывавшаяся египтянами с наслаждениями. Само слово «нефер» нередко входило в официальный титул фараонов: перед именем царицы Нефертити добавлялось «Нефер-нефру-Атон» (прекрасен

182

красотами Атон). Египетская поэзия наполнена описаниями красоты богов и фараонов. Египтяне самую жизнь считали прекрасной; под красотой предметов обихода нередко понималась их польза для человека. Главным богом египетского пантеона был бог-солнце Ра, поэтому солнечный *свет* отождествлялся ими с красотой и высшим благом; божественный свет выступал синонимом божественной красоты. Эти представления через библейскую эстетику в трансформированном виде унаследует христианская культура.

В античной Греции прекрасное (*kalos*) также имело широкий оценочный характер. Уже Гомер называет «прекрасным» и физическую (с эротическим оттенком) красоту людей, и совершенство предметов, и полезные для людей вещи, и нравственную красоту поступков своих героев. Для древнегреческой философии красота — объективна, понятие красоты онтологично, соотносится прежде всего с космосом (*kosmos* в древнегреческом языке — не только универсум, но и красота, украшение; как и в латинской традиции — *mundus*) и системой его физических характеристик. *Гераклит* говорит о «прекраснейшем космосе» и его основах: гармонии, возникающей из борьбы противоположностей, порядке, симметрии; *Фалес* утверждает, что космос прекрасен как «произведение бога»; пифагорейцы усматривают красоту в числовой упорядоченности, гармонии (сфер), симметрии; *Диоген* — в мере, *Демокрит* — в равенстве, скульптор Поликлет — в соответствии *канону*, т.е. идеальному соотношению частей тела, софисты видят красоту в удовольствии и т.д. и т.п. Демокрит, написавший одно из первых, сказали бы мы теперь, эстетических сочинений «О красоте слов», видел красоту произведений искусства в «божественном духе», вдохновляющем поэта, и считал, что «великие наслаждения возникают от созерцания прекрасных произведений» (В 194).

С *Сократа* античная эстетика отходит от древнего космологизма; афинский мудрец первым

поставил проблему прекрасного как проблему сознания, разума; для него красота из характеристики вещи превратилась в идею, понятие прекрасного.

Сократ вывел на философский уровень и такую специфически античную категорию, как «*калокагатия*» — *прекрасное-и-доброе* (прекрасно-доброе), которая функционировала в пограничной сфере этико-эстетических представлений, т.е. служила характеристикой идеального человека. У Сократа она стояла на одном уровне с мудростью и справедливостью и обнимала весь комплекс нравственных добродетелей, сопряженный с эстетической восприимчивостью. *Платон* понимал калокагатию как соразмерность души и тела. Одно из его определений гласит: «Калокагатия есть способность избирать

183

наилучшее»¹. Согласно *Аристотелю*, быть калокагатийным означает быть и прекрасным во всех отношениях, и добродетельным. Калокагатия, согласно древним грекам, — это достояние благородного происхождения и прекрасного воспитания и образования.

Да и собственно понятие прекрасного в классической Греции обычно не ограничивалось только сферой того, что позже было названо эстетическим, но распространялось и на область нравственности. У Платона прекрасное часто соседствует с благом, но последнее он ставит выше. В «Пире» Платон подчеркивает общий эросо-анагогический (возводительный от материального мира в духовный с помощью любви к прекрасному) характер красоты, приходит к пониманию идеи красоты, прекрасного самого по себе (*to kalon*) (как вечной и объективно существующей вне какого-либо субъекта *идеи*), и намечает некоторую иерархичность красоты в процессе ее постижения человеком — от чувственной красоты через красоту духовную и нравственную к красоте чистого знания. При этом главным помощником на пути продвижения по ступеням прекрасного выступает любовь к прекрасному, или Эрот. А человек, достигший созерцания прекрасного, рождает истинную добродетель². В «Федре» прекрасное видимого мира выступает в качестве своего рода маяка, напоминающего душе о существовании мира идей, о котором та хранит смутную память, и указывающего истинный путь духовного совершенствования. Для *Аристотеля* в физическом мире «красота заключается в величине и порядке»³ — красивая вещь должна быть легко обозримой; а на идеальном уровне — это то, «что, будучи желательно само ради себя, заслуживает еще похвалы и что, будучи благом, приятно, потому что оно благо»⁴. У стоиков *to kalon* прежде всего этическая категория. Однако они использовали и ее эстетический, как очевидный всем, аспект (в основном — *to prepon*) для доказательства истинности моральных установок, которые часто трудно или невозможно объяснить на концептуальном уровне (ср. близкие идеи *Канта*). Стоики также выдвинули универсальные формулы красоты, которые пришлись ко двору и средневековой культуре. Красота разума (души) для них состоит в «гармонии учений и созвучии добродетелей», а красота материальных тел — в соразмерности частей, доброцветности и физическом совершенстве.

Итоги античной эстетики подвел *Плотин* в двух специальных трактатах «О прекрасном» и «О мысленной красоте». Согласно его

¹ *Платон. Диалоги. М., 1986. С. 430.*

² Подробнее см.: *Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1970. С. 141—143.*

³ *Аристотель Об искусстве поэзии. М., 1957 С. 63.*

⁴ *Аристотель Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 129—130.*

184

пониманию красота пронизывает весь Универсум и является показателем оптимальной бытийственности всех его составляющих. Чем выше уровень бытия, тем выше степень красоты. «Прекрасное ведь и есть не что иное, как цветущее на бытии», «цветущая на бытии окраска есть красота»¹. В системе своей эманационной теории Плотин разработал стройную иерархию красоты, состоящую из трех ступеней. Первая и высшая — умопостигаемая красота. Она «истекает» от бога (Единого) — абсолютного единства блага и красоты, и ее носителями поступенчато выступают Ум и Душа мира, которая в свою очередь дает начало следующей ступени — красоте, постигаемой душой человека. На этой ступени находится идеальная красота природы, красота души человека и красота добродетелей, наук, искусств. Нижнюю ступень занимает чувственно воспринимаемая красота, к которой Плотин относил видимую красоту материального мира и красоту произведений искусства. Передача (истечение) красоты с верхних ступеней на нижние осуществляется с помощью эйдосов, исходящих от Ума и претерпевающих все возрастающую материализацию по мере истечения на нижние ступени. Отсутствие красоты, или *безобразное*, свидетельствует об иссякании бытия. Суть *искусства* Плотин усматривал в выражении в соответствующем материале

красоты, т.е. «внутреннего эйдоса» вещи, ее идеи. В платоновско-неоплатонической традиции зародилась и идея анагогической (возводящей в духовные сферы; *anagoge* — возведение) функции красоты. Чувственная красота возбуждает в душе созерцающего тоску по божественной красоте и указывает пути к ней. В эротическом порыве душа устремляется к первоисточникам прекрасного.

Платиновская концепция красоты оказала сильное влияние на патристику (особенно на Августина) и на средневековую европейскую эстетику и художественную практику. Патристическая эстетика, опираясь на библейский креационизм (учение о сотворении мира Богом из ничего), утверждала изначальную идеальную красоту тварного мира и человека, хотя к реальной чувственной красоте греховного мира («града земного») относилась двойственно. С одной стороны, видела в ней бесспорное доказательство творческой деятельности Бога, а с другой — опасный источник чувственных вожделений, отвлекающий от поисков духовного. У *Августина*, как и у всех отцов Церкви, красота — объективное свойство духовно-материального универсума. Она, как и у Плотина, является показателем бытийственности вещи. Красота бывает статической и динамической.

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1. М., 1962. С. 232—233.

185

развивая идеи Цицерона, Августин различает прекрасное в себе и для себя, т.е. собственно прекрасное (*pulchrum*), и прекрасное как сообразное, соответствующее чему-то (*aptum, decorum*). Вслед за Плотинем он выстраивает христианскую иерархию красоты. Ее источником является Бог, а высшим носителем Логос-Христос. От последнего происходит красота Универсума (небесных чинов, человека, его души и тела, предметов и явлений материального мира) и духовная красота (нравственная, красота наук и искусства). Красота доставляет удовольствие, ее созерцание может привести к блаженству; она является предметом любви; выше пользы и всего утилитарного. Красота целого возникает на основе гармонического единства противоположных составляющих, в частности прекрасных и безобразных элементов. Структурными принципами чувственно воспринимаемой красоты являются *форма, число (= ритм), порядок, равенство, симметрия, соразмерность, пропорция, согласие, соответствие, подобие, равновесие, контраст* и главенствующий над всеми принцип — *единство*. Красота человека состоит в единстве его душевной и телесной красоты. Тело человека сотворено прекрасным во всех отношениях. Однако отсутствие физической красоты не мешает человеку быть причастным к более высоким ступеням красоты, включая и высшую. Главной целью всех искусств является создание красоты.

В восточной патристике наибольшее внимание проблемам красоты уделит *Псевдо-Дионисий Ареопагит*, опиравшийся на неоплатонические и раннехристианские идеи. В его понимании движущей силой Универсума является божественный эрос, который возбуждается красотой и прекрасным. В онтологическом плане он различал три ступени красоты: 1) абсолютную божественную красоту — «Единое-благое-и-прекрасное», или истинно (= сущностно) Прекрасное, которое является «причиной гармоничности и блеска во всем сущем»; 2) красоту чинов небесной иерархии и 3) красоту предметов и явлений тварного мира. Все три уровня объединены наличием в них некоего недискурсивного *знания* об умонепостигаемой Красоте Бога — «духовной красоты», которая реализуется на каждой из ступеней в форме соответствующего ей «света». *Свет* в системе Ареопагита, как затем и в средневековой эстетике Византии и Западной Европы, выступает одной из главных модификаций красоты. В системе глобального символического богословия Псевдо-Дионисия прекрасное тварного мира является «подобным» («сходным» в отличие от «неподобных», «несходных») символом божественной красоты, а безобразное в некоторых случаях выступает ее «несходным» символом, «неподобным подобием».

186

Эстетические представления отцов Церкви, неоплатоников и отчасти Аристотеля и стоиков легли в основу христианской средневековой эстетики, в том числе и в понимании прекрасного. В работах средневековых мыслителей Иоанна Скота Эриугены, Гуго Сен-Викторского, Гийома Овернского, Альберта Великого, Роберта Гроссестеста, Бонавентуры, Фомы Аквинского, Ульриха Страсбургского сложилась многоаспектная средневековая концепция прекрасного (о ней отчасти уже шла речь в гл. I). С одной стороны, красота понималась объективно как объективированная сияющая Слава Божия (*splendor Dei*), выражающая себя в красоте материального мира. С другой — прекрасное определялось через субъект-объектное отношение: прекрасно то, что «нравится само по себе» (Гийом), доставляет наслаждение в процессе неутилитарного созерцания. При этом утверждалось, что это наслаждение вызывают только вещи, обладающие определенными

объективными свойствами («пропорция и блеск» [consonantia et claritas], соответствие частей целому, а целого — назначению вещи, выраженность во внешнем виде сущности вещи, гармоничность, упорядоченность, соразмерность, доброцветность, соответствующая величина). Красота осмысливается как сияние (или просвечивание) «формы» (идеи) вещи в ее материальном облике (Альберт Великий). Развивается световая эстетика, утверждается аналогическая функция прекрасного (Иоанн Скот Эриугена и другие последователи Ареопагита).

Последователи Августина уделяют много внимания математическим аспектам красоты и одновременно вопросам ее восприятия, наслаждения ею. Бонавентура вводит понятие «красоты (формы) Христа» (species Christi), полагает число (принцип счисления) лежащим в основе пропорциональности, а следовательно — и красоты, и наслаждения ею. В сфере нравственно прекрасного он считает, что зло не способствует красоте, но в некоторых случаях его наличие по контрасту может усилить красоту. Известный итог средневековым представлениям подвел Николай Кузанский, активно опиравшийся на «Ареопагитики». Понятие прекрасного он определял тремя главными моментами: сиянием формы и цвета и пропорциональностью элементов соответствующего объекта; способностью объекта пробуждать к себе влечение и любовь и умением «собирать все воедино».

Гуманисты итальянского Ренессанса, как мы уже могли убедиться, поставили в центр своих эстетических представлений и художественной практики красоту искусства. Развивая один из главных принципов античного искусства *идеализацию*, достигшую апогея в греческой классической скульптуре, мастера Возрождения создали в живописи и скульптуре уже в русле христианской культуры

187

уникальный богатейший мир живописно-пластических идеализированных образов — модель прекрасного мира, как бы избежавшего порчи грехопадения. Ренессансные мыслители были убеждены, что только в искусстве являет себя истинная красота мира, «божественная идея красоты» (Альберти). Она осеняет художника, и он стремится воплотить ее в своем творчестве, убирая в процессе высвечивания «внутреннего образа» все преходящее, поверхностное, случайное из своего искусства. Классицизм нормативизировал эти идеи и принципы, доведя их до холодного академического формализма (в теории и на практике). Шарль Батё (1746) теоретически закрепил сознательную ориентацию искусств на создание красоты введением для эстетически ориентированного класса искусств специального названия «изящные искусства» (les beaux arts), смысл которого сохраняется в новоевропейской культуре до XX в. в термине «искусство». К математикам и художникам Возрождения восходит и идея теоретического обоснования «прекрасной формы», абсолютной пропорции, или универсального модуля красоты для всех искусств — «золотого сечения» (когда целое относится к своей большей части так, как эта большая часть к меньшей).

Для философии XVIII в. характерны поиски соотношения между выявлением объективных характеристик красоты и изучением субъективных реакций на нее воспринимающего. Лейбниц в общем контексте своих философских штудий определял красоту как принцип «совершенного соответствия», на основе которого Бог сотворил мир истинно сущего как «гармонически упорядоченное единство в многообразии». Формула «единство в многообразии» (die einigkeit in der vielheit) станет на столетия удобным клише для определения прекрасного в школьной эстетике. Отождествление прекрасного с совершенством также займет видное место в философии красоты. На нем, в частности, основывали свое понимание прекрасного Х. Вольф и его ученик А. Баумгартен, основатель науки эстетики, Ш. Батё и др. Баумгартен, разделяя красоту на природную и художественную, понимал ее как «совершенство явленного» (perfectio phaenomenon); для Батё прекрасное — «чувственно постигаемое совершенное», основанное на гармонии, мере, ритме, порядке. Способность «любить порядок», замечать, находить, одобрять прекрасное Батё называл врожденным *вкусом*. Английский художник У. Хогарт в работе «Анализ красоты» (1753) стремился выявить объективные законы красоты: совершенные пропорции и абсолютную «линию красоты», которую он усматривал в синусоиде, что впоследствии увлекло и Шиллера (трактат «Каллий, или О красоте», 1793).

188

Прекрасное в эксплицитной эстетике

С появлением в XVIII в. *эксплицитной эстетики* (эстетики как науки) прекрасное (красота) рассматривается в качестве предмета и главной категории этой науки, эстетика чаще всего

трактуются как *наука о красоте*, философия прекрасного и искусства, которое понимается как специальное и оптимальное выражение прекрасного. Баумгартен определил эстетику в частности и как искусство «красиво мыслить» (*pulchre cogitandi*). Э. Бёрк в уже не раз упоминавшемся трактате «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» подходит к пониманию прекрасного от изучения эмоциональной реакции человека на него — чувства удовольствия и соответствующих аффектов, развивая в этом плане концепцию Шефтсбери, который еще в начале XVIII в. объяснял прекрасное на основе субъективного эстетического вкуса. Красоту Бёрк понимает как «определенное качество тел, механически действующее на человеческую душу через посредство внешних чувств»¹. К основным характеристикам прекрасных тел он относит сравнительно небольшие размеры, гладкие поверхности, незаметные отклонения от прямой линии, светлые и яркие цвета, легкость и изящество, т.е. то, что доставляет человеку удовольствие.

Антрополого-психологический подход Бёрка к прекрасному был унаследован ранним *И. Кантом* («Наблюдения над чувством возвышенного и прекрасного», 1764). В зрелый период он отказался от чистого психологизма и одновременно отделил прекрасное от совершенства. В «Критике способности суждения» (1790) прекрасное предстает категорией, характеризующей неутилитарные субъект-объектные отношения. Кант объединяет ее с понятием *вкуса*, определяемого как созерцательная «способность судить о прекрасном»; т.е. философия прекрасного, как и вся эстетика Канта, строится на субъективной способности суждения вкуса. Немецкий философ выделяет четыре момента суждения вкуса, на основе которых и формирует смысловое поле прекрасного.

1. Определив вкус как способность судить о предмете или представлении «на основе удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*», Кант называет предмет такого удовольствия прекрасным².

2. «*Прекрасно* то, что всем нравится без [посредства] понятия», ибо главным в суждении вкуса является не понятие, а внутреннее чувство «гармонии

¹ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 138.

² Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 212.

189

в игре душевных сил», обладающее всеобщим характером¹.

3. «*Красота* — это форма *целесообразности* предмета, поскольку она воспринимается в нем *без представления о цели*»¹. Это антиномическое утверждение — о целесообразности без цели — осознавалось последующими мыслителями от Шиллера до Адорно и Дерриды как сущностное для эстетики и вызывало при этом постоянные дискуссии. 4. «Прекрасно то, что познается без [посредства] понятия как предмет *необходимого* удовольствия»³. Прекрасное, таким образом, — это категория, характеризующая объект в отношении к субъекту восприятия, именно в соответствии с неутилитарным созерцательным суждением вкуса на основе чувства удовольствия; или — это то, что нравится ради себя самого всем спонтанно и необходимо.

По-своему интерпретируя августиновское разделение красоты на *pulchrum* и *aptum*, Кант выявляет два вида красоты: свободную красоту (*pulchritudo vaga*), характеризующуюся только на основе формы и чистого суждения вкуса, и привходящую красоту (*pulchritudo adhaerens*), основанную на определенном назначении предмета, цели. Предметы, наделенные свободной красотой, не должны быть «жестко правильными»; обычно они содержат нечто, вызывающее непринужденную игру воображения. В этическом плане Кант рассматривает прекрасное как «символ нравственно доброго» (ср. в эстетике стоиков). И в этом ракурсе осмысления он ставит красоту природы выше красоты искусства. Он убежден, что неутилитарный интерес к природе, ее красоте свидетельствует о высоком нравственном чувстве созерцающего. Кроме того, прекрасное в природе «имеет более высокий смысл», чем в искусстве, ибо обладает своего рода аналогической функцией, ориентирует душу воспринимающего на трансцендентальную сферу. В красоте природы человек обретает выражение интеллигибельного, которое он не может постигнуть на уровне *ratio*.

В соответствии с двумя видами красоты Кант различал искусства механические (ремесла) и «эстетические». Главную цель последних он усматривал в «чувстве удовольствия» и разделял их на два вида: *приятные* (доставляющие поверхностное чувственное наслаждение в обществе, ориентированные на приятное времяпрепровождение) и *изящные*, как носители красоты, развивающие непонятливую культуру межличностных коммуникаций на основе «всеобщей

сообщаемости удовольствий» (Кант), или «субъективной всеобщности эсте-

¹ Там же. С. 221—222.

² Там же. С. 240.

³ Там же. С. 245.

190

стетического вкуса» (в интерпретации Г.Г. Гадамера). При этом эстетическое удовольствие Кант четко отделял от «удовольствия наслаждения» на основе чувственного ощущения: это удовольствие более высокого уровня — «удовольствие рефлексии»¹. Идеалом изящных искусств является их структурная органичность, т.е. столь свободная «целесообразность в форме», когда при ясном понимании субъектом, что перед ним произведения искусства, они воспринимались бы как продукты самой природы. «Природа прекрасна, если она в то же время походит на искусство; а искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаем, что оно искусство и тем не менее кажется нам природой»². Такое искусство (= «*изящное искусство*» — *schöne Kunst*) может быть произведено только гением, через врожденные задатки души которого «природа дает искусству правило»³.

Последующая философия красоты строилась, как правило, на более или менее талантливой интерпретации, толковании или упрощении идей Канта о прекрасном. *Ф. Шиллер* различал красоту «в идее», как «вечную, единую и неделимую», и красоту «в опыте», идеал которой заключается в «равновесии реальности и формы»; в согласии разума и чувственности, долга и влечения; или, в другом ракурсе, — в гармонии «чувственной зависимости» и «моральной свободы». Красоту как эстетический феномен Шиллер видел в *игре* духовно-душевно-чувственных способностей; высоко ценил красоту искусства, понимая ее как органическое господство формы над содержанием. «Настоящую тайну искусства мастера» он видел в том, «чтобы формой уничтожить содержание». «В истинно прекрасном произведении искусства все должно зависеть от формы, и ничего — от содержания, ибо только форма действует на всего человека в целом, содержание же — лишь на отдельные силы»⁴. Красота для Шиллера, как затем для Гердера, Гегеля и ряда других философов вплоть до Хайдеггера и Гадамера, выступала чувственным образом (или явлением) истины. Шеллинг определял красоту как выражение бесконечного в конечном и видел в ней главный принцип искусства. Без красоты он не представлял себе искусства; при этом он имел в виду «красоту, возвышающуюся над всякой чувственностью»⁵.

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 321.

² Там же. С. 322.

³ Там же.

⁴ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.;Л., 1935. С. 265—266. ⁵ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 225.

191

Г.В.Ф.- Гегель в «Лекциях по эстетике» не акцентировал специального внимания на понятиях красоты и прекрасного, так как считал эстетику философией искусства. Прекрасное для него — «чувственное *явление*, чувственная видимость идеи»¹, понимаемая как посредник «между непосредственной чувственностью и идеализованной мыслью». Прекрасное «в себе самом бесконечно и свободно»², оно составляет основу искусства в качестве *идеала* и находит свое наиболее адекватное выражение на классическом (в гегелевской триадической классификации истории форм бытия искусства) этапе — в античном искусстве. В противоположность Канту красоту в искусстве он ценит значительно выше природной красоты, как результат деятельности человеческого духа: «Ибо красота искусства является красотой, *рожденной и возрожденной на почве духа*, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты»³. Последняя является опосредованной красотой, так как онтологически и креативно не причастна духу. «Красота в природе прекрасна лишь для другого, т.е. *для нас*, для воспринимающего красоту *сознания*»⁴. Прекрасное природы — лишь «рефлекс красоты, принадлежащей духу», т.е. субстанциально «несовершенный, неполный тип красоты»⁵. И хотя Гегель, как систематик, уделил определенное внимание и прекрасному в природе, красоте ее абстрактных форм и закономерностей (правильности, симметрии, гармонии и т.п.) (Гл. 2 Первой части «Лекций»), он не считал возможным включать его в предмет эстетики. «Художественно прекрасное» он свел к понятию идеала и изучил его достаточно основательно (ему собственно и посвящена Первая часть «Лекций»). Природу идеала в искусстве Гегель усматривал в «сведении внешнего существования к духовному, когда внешнее явление в качестве

соразмерного духу становится его раскрытием»⁶. Вслед за Гёте и современными ему теоретиками искусства Гегель считал, что критерием суждения о прекрасном в искусстве «является понятие характерного (Charakteristischen)»⁷; им впервые систематически применен принцип историчности к пониманию бытия прекрасного (= идеала) в искусстве (см. подробнее в главе «Искусство»).

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 119.

² Там же. С. 120.

³ Там же. С. 8.

⁴ Там же. С. 133.

⁵ Там же. С. 9.

⁶ Там же. С. 165.

⁷ Там же. С. 26.

192

Социокультурная и художественно-эстетическая ситуации XIX в. не способствовали фундаментальной философской разработке категории прекрасного. Главные направления в искусстве этого столетия — романтизм, реализм, натурализм, символизм — уже не ориентируются на выражение прекрасного и не создают произведений в узком смысле слова «изящного искусства». Эти тенденции возрождаются только на короткий срок и в ограниченном культурном пространстве рафинированных локальных форм декаданса, эстетизма, модерна рубежа XIX—XX вв. С романтиков и последователей Гегеля начинается процесс девальвации феномена и категории прекрасного как в теории, так и в художественной практике; слова *эстетика*, *эстетический*, *эстетизм* приобретают в среде социально, демократически, революционно ориентированных художников и критиков второй половины XIX в. негативный оттенок. Романтики в противовес классицистам стремились показать «обратную сторону» прекрасного, которая представлялась им не менее значимой, чем «лицевая», уделяя много внимания удивительному, сказочно-фантастическому, возвышенному, хаотическому, безобразному. Гегельянцы Х. Вайсе, А. Руге, К. Розенкранц («Эстетика безобразного», 1853), Ф.-Т. Фишер считали, что *безобразное* должно быть введено в эстетику не только как антитеза прекрасного, но и как равнозначное и равновесное ему понятие. Фишер писал, что «прекрасное — это просто определенный вид созерцания (видения)».

Ницше широко открывает ворота эстетическому релятивизму, требуя глобальной переоценки всех традиционных ценностей. К красоте у него двойственное отношение. С одной стороны, он ценит ее как принадлежащую к идеализированной им антично-аристократической культуре, которую уничтожила нищая и «больная» иудейско-христианская чернь. С другой — осмысливает красоту как иллюзию, созданную художником-богом и внедряемую в культуру на основе *аполлоновского* рационализованного начала в качестве главного упорядочивающего и преображающего мир принципа. Наряду с ним Ницше требует легитимировать и продуктивное иррациональное хаосоморфное начало — *дионисийское*. Фактически это же начало культуры и искусства, по-иному его интерпретируя и выводя из других оснований, декларируют *интуитивизм* А. Бергсона с его концепцией «жизненного порыва» и *фрейдизм*, утверждавший приоритет бессознательного. Сам Фрейд, критикуя философскую эстетику за непродуктивность суждений о природе и происхождении красоты, признавал, что и психоанализ ничего не может сказать о ней кроме признания очевидного факта, что красота и очарование «изначально являются свойствами сексуального объекта». Ницшеанство, интуитивизм, фрейдизм стали теоретическим фундаментом

193

основных художественно-эстетических течений XX в., принципиально и последовательно отрицавших феномен, понятие и категорию прекрасного.

Наряду с этой главной для философской эстетики и художественной практики XIX—XX вв. тенденцией у ряда авторов университетско-академической эстетики, с одной стороны, и в религиозной эстетической мысли — с другой, категория прекрасного занимает и в этот период традиционно почетное место, хотя существенной научной разработке она уже не подвергается. Так, *А. Шопенгауэр* в системе своей волецентристской философии основывает понимание прекрасного на соединении платоновских и кантовских идей. «*Человеческая красота* есть объективное выражение, которое обозначает совершеннейшую объективацию воли на высшей ступени ее познаваемости, идею человека вообще, полностью выраженную в созерцаемой форме»¹. При этом субъективная сторона прекрасного играет здесь не менее сильную роль, подчеркивает философ, чем объективная. В подтверждение значимости для человека его красоты он приводит цитату из Гёте: «Кто видит человеческую красоту, того не может коснуться ничто

дурное: он чувствует себя в гармонии с самим собою и с миром»².

Н.Г. Чернышевский, полемизируя с гегельянской эстетикой (ее пониманием прекрасного как «равновесия идеи и образа»), выдвинул и попытался обосновать в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) тезис: «Прекрасное есть жизнь», когда мы находим ее такую, «какова должна быть она по нашим понятиям»; «прекрасное то, в чем *мы* видим жизнь так, как *мы* понимаем и желаем ее, как она радует *нас*»³. Таким образом, идеализаторски-субъективный фактор в определении красоты играл в его эстетике не меньшую роль, чем объективный (ср. кантовское понимание). Природная красота оценивалась им вслед за Кантом выше художественной. *Вл. Соловьев*, как мы видели, во многом поддерживая Чернышевского, в русле своего неоплатонически-христианского мировоззрения считал красоту важнейшим показателем реализации постоянно длящегося процесса божественного творения бытия — преодоления хаоса путем воплощения идеи. Красота «есть идея действительно осуществляемая, воплощаемая в мире прежде человеческого духа»; «*преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала*»⁴. Сущность

¹ *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1992. С. 226.

² Там же.

³ *Чернышевский Н.Г.* Эстетика. М., 1958. С. 70.

⁴ *Соловьев В.* Собр. соч. Т. 6. С. 43; 41.

194

искусства Соловьев видел в красоте как «ощутительном проявлении истины и добра» и «высшую задачу искусства» определял как совершенное воплощение «духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма». В исторической жизни искусство не достигает этого идеала, здесь возможны «только частичные и фрагментарные *предварения* (антиципации) абсолютной красоты»¹. Ими и ценны лучшие достижения мирового искусства. Идеи Соловьева в XX в. были унаследованы и развиты русскими религиозными мыслителями П. Флоренским и С. Булгаковым.

Против неоплатонически-гегелевского понимания прекрасного как оптимального выражения идеи выступали многочисленные представители «формальной эстетики» и ориентирующиеся на них искусствоведы И.Ф. Гербарт, Р. Циммерман, Э. Ганслик, К. Фидлер, А. Гильдебранд, А. Ригль, Г. Вельфлин. В духе некоторых средневековых схоластов они утверждали, что красота заключается только в формальных законах организации объекта — в ритме, пропорциях, цветовых отношениях, законах композиции, структурных принципах зрительных и звуковых форм и т.п. Напротив, «психологическая эстетика» (Г.Т. Фехнер, Т. Липпс и др.) делала акцент на субъективности прекрасного, объясняя его из разработанной ими теории «вчувствования» (*Linné T.* Эстетическое вчувствование, 1899) — перенесения на созерцаемый объект переживаний субъекта. Липпс определял красоту «как соответствие объекта природе эстетически оценивающего субъекта». Феноменологическая эстетика (Р. Ингарден, Н. Гартман) рассматривала прекрасное как главную эстетическую ценность. Много внимания проблеме прекрасного уделяла марксистско-ленинская эстетика, акцентировавшая внимание на общественно-трудовой природе красоты и схоластически утверждавшая смысл эстетической деятельности в преобразовании действительности «по законам красоты»; красота определялась как «совершенное в своем роде», как «соотнесение с общественным идеалом», как высшая эстетическая ценность; доказывалась историческая, социальная, этническая относительность прекрасного.

М. Хайдеггер усматривал в красоте одну из форм «бытия истины как несокрытости», полагая истину «исток художественного творения». Гадамер, активно опираясь на эстетику Канта, утверждал, что «онтологическая функция» прекрасного заключается в том, чтобы «перебросить мост через пропасть, разделяющую идеальное

¹ *Соловьев В.* Собр. соч. Т. 6. С. 84.

195

и реальное»¹. Наконец, Адорно, свидетельствуя о «кризисе прекрасного» в современном искусстве и науке о нем, уделяет этой категории немалое внимание в своей «Эстетической теории» (1970) и видит спасение «эстетического от угасания» в обращении к несколько переосмысленному в духе времени кантовскому пониманию прекрасного.

Итак, даже краткий анализ главных исторических вех становления философии прекрасного показывает, насколько труден и неуловим этот феномен для понимания и хотя бы косвенной вербализации. Вроде бы не существует ни одного человека, который был бы лишен чувства красоты, не испытывал наслаждения от контакта с теми или иными прекрасными объектами, не

выражал бы своей реакции в подобных ситуациях словами: «Красота, прекрасно, чудесно» и не знал бы, что в мире существует нечто прекрасное. Кажется, не существует человека, в котором не было бы заложено некое интуитивное «знание» прекрасного. И тем не менее человеческая мысль столетиями, если не тысячелетиями, бьется над проблемой словесного выражения, описания, презентации этого знания. И попытки эти оказываются постоянно настолько тщетными, что в конце концов в XX в. человечество не только отказывается от этих попыток, как в свое время богословие благоразумно отказалось от вербального выражения сущности Бога, но даже и вообще снимает проблему прекрасного с обсуждения, как вроде бы и не существующую, как некий миф, не имеющий под собой никаких реальных оснований, как иллюзию заблудившегося сознания.

Однако и реальность (в каком бы смысле ее ни понимали), и сознание (любого уровня) самим фактом своего бытия и реального контакта между собой протестуют против такой постановки одного из сущностных вопросов бытия человеческого. Весь опыт исторического, художественного, эстетического бытия человека и общества показывает, что *проблема прекрасного — реальная проблема*. Другой вопрос, что она плохо поддается, если вообще поддается, формально-логическому, или дискурсивному, описанию и тем более — решению. Возможно, когда-то человечество обретет дискурсивные парадигмы, мыслительные практики, более адекватные для решения этой проблемы, но, может быть, она, как и проблема Бога, останется принципиально закрытой для адекватного дискурсивного проникновения. И это не должно смущать нас сегодня. Даже естественные и физико-математические науки подошли в конце XX в. к подобным пределам, где инструментарий разумно-рационально-дис-

¹ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 280.

196

курсивного описания просто не работает. Что же говорить о более тонких материях, с которыми имеет дело эстетика? Здесь надо проявить мудрость вовремя остановиться, почувствовать границы и пределы возможного для дискурсивного уровня познания.

Тем не менее это не означает, естественно, что мы ничего вообще не можем сказать о прекрасном. Из уже изложенного исторического материала, содержащего множество зерен истины, вытекает немало интересных и значимых заключений. Суть их может быть сведена к следующему.

Прежде всего очевидно, что сегодня можно с достаточной долей вероятности разграничить понятия *прекрасного* и *красоты*. Если прекрасное — одна из сущностных модификаций эстетического, т.е. характеристика субъект-объектных отношений, то *красота*, как показывает опыт историко-эстетического исследования, — категория, входящая в смысловое поле прекрасного и являющаяся характеристикой *только эстетического объекта*. С ее помощью фактически с античности стремились обозначить ту трудноуловимую *совокупность свойств объекта* (природного, предметного, произведения искусства), которая приводит к генерации чувства прекрасного, к неутилитарному наслаждению.

Уже с античности мыслители и художники пытались вычленить и как-то описать, дефинировать «законы» и «правила» красоты, среди которых чаще всего фигурировали такие характеристики, как *гармония, совершенство, мера, соразмерность, порядок, симметрия, пропорция, число, ритм, равенство, доброцветность, «золотое деление», конкретные пропорции, типы линий (S-образная линия, например), блеск, сияние, свет, цветовые отношения, музыкальные созвучия, определенные соотношения частей и целого* и т.д. и т.п. Искусство как специфически эстетическая форма деятельности человека (с древности — внесознательно, а с Нового времени — вполне осознанно) было ориентировано, прежде всего, на выражение или созидание красоты.

С развитием НТП, особенно в XX в., пытались даже поверять «законы красоты» математикой и другими «точными» науками. Сегодня понятна принципиальная бесперспективность поисков неких конкретных эмпирических характеристик и тем более «канонов» красоты, так же как очевидно принципиальное наличие в определенном классе эстетических объектов таких характеристик. Однако их совокупность, как и большинство из них в отдельности, практически не поддается вербализации, да такая вербализация практически ничего и не дает ни разуму, ни чувству.

Красота эстетического объекта есть невербализуемое отображение или выражение неких глубинных сущностных (духовных, эйдетичес-

197

ких, онтологических, математических) закономерностей Универсума, бытия, жизни, явленное реципиенту в соответствующих визуальной, аудио или процессуальной организации, структуре, конструкции, форме эстетического объекта. Этим красота принципиально отличается от

красивости, которая опирается только на систему поверхностных формальных характеристик объекта, детерминированных скоропреходящими веяниями поверхностного вкуса и моды. На восприятие красоты тоже влияют исторические, социальные, национальные, культурные, религиозные, антропные и другие параметры субъекта восприятия, однако некое сущностное ядро ее сохраняется константным, по крайней мере для человека как *homo sapiens*, и адекватно воспринимается большей частью эстетически развитых реципиентов всего человечества (об этом свидетельствует, в частности, планетарная легитимация красоты многих Произведений классического искусства, будь то древнеегипетский скульптурный портрет Нефертити, Венера Милосская или классическая японская гравюра XVII—XVIII вв.). Красота — одна из наиболее таинственных онтологических характеристик объекта, человека и Универсума в целом, оптимально выявляющаяся только в акте эстетического восприятия.

Красота объекта эстетического отношения является *необходимым* условием актуализации эстетического в модусе прекрасного. Нет красоты — нет и прекрасного. Однако наличие красоты отнюдь не достаточное условие для того, чтобы событие прекрасного состоялось. В не меньшей мере оно зависит и от субъекта восприятия, его объективных характеристик (наличия достаточно развитого эстетического вкуса, художественного чутья) и субъективной *установки на эстетическое восприятие* объекта. Последнее, однако, не всегда необходимо при наличии прекрасного объекта и высокоразвитого эстетического вкуса у субъекта. При их контакте (визуальном или аудио, как правило) искра эстетического восприятия высекается спонтанно, и человек даже без сознательной установки на эстетическое восприятие оказывается вовлеченным в него, автоматически выключаясь (пусть на мгновение) из любых иных отношений с действительностью.

Здесь к месту вспоминается одна древнекитайская притча.

За человеком гонится тигр. Он в ужасе выбегает на высокий обрыв, срывается вниз, летит и видит, что там его поджидает еще несколько тигров. Вдруг рука его инстинктивно хватается за тонкую ветвь кустарника. Он на мгновение замирает над пропастью и видит перед глазами на стене обрыва маленький цветок, пробившийся между голых камней. «Красота-то какая!» — восклицает он непроизвольно и успокоенный продолжает падение.

Мудрая притча, свидетельствующая о том, что и древние китайцы хорошо чувствовали смысл красоты и вообще эстетического, как

198

приводящих человека во вневременную *гармонию* с Универсумом, выключаящих его из обыденной преходящей действительности бывания и возводящих на уровень истинного бытия. Изучение древней восточной мудрости (китайской, индийской, японской) могло бы существенно укрепить нас в этом мнении, однако этот материал выходит за рамки наших штудий.

И вот, когда все необходимые условия конкретной эстетической ситуации оказываются в наличии, реализуется *событие прекрасного*. Оно характеризуется полным отсутствием какой-либо утилитарной цели и корысти, свободной игрой душевно-духовных сил, отсутствием конкретных дискурсивных заключений при воспарении духа в некую смысловую невербализуемую целокупность, где он погружается в состояние покойного блаженства, сопровождающегося ощущением предельной комфортности жизненной самореализации, полного соответствия частностей общему, реального мира идеальному, феноменального ноуменальному; субъект достигает состояния выхода из себя (трансцензуса) в метафизическую сферу, личного вневременного и внепространственного оптимального бытия в Универсуме. И все это выражается в конечном счете в неопишемом духовном (эстетическом) наслаждении, которое он только и может обозначить как «прекрасное».

§ 4. Возвышенное

Так обозначается одна из относительно редких (особенно в современном мире) модификаций эстетического; одна из главных и наименее поддающихся дискурсивному описанию категорий эстетики, характеризующая комплекс неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, как правило, созерцательного характера, в результате которых субъект испытывает сложное чувство восхищения, восторга, ликования, благоговения и, одновременно, страха, ужаса, священного трепета перед объектом, превосходящим все возможности его восприятия и понимания. При этом субъект переживает свою глубинную онтологическую и энергетическую сопричастность или самому «высокому» объекту, свое родство с ним, или трансцендентному архетипу, духовным силам, стоящим *за* ним, и одновременно ощущает отсутствие угрозы реальной опасности для себя,

т.е. свою внутреннюю свободу и духовное равноправие в системе взаимодействия несоизмеримых величин, где он предстает бесконечно малой величиной.

199

Возвышенное в имплицитной эстетике

В имплицитной эстетике понятие возвышенного в смысле, близком к эстетическому, появилось в греческой античности в связи с понятием *энтузиазма* (божественного воодушевления, приписывавшегося Прорицателям, провидцам, поэтам, живописцам; восхождения к божественной идее прекрасного — у платоников), а также в риториках — наставлениях по ораторскому искусству, — где оно означало один из стилей речи — высокий, величественный, строгий. Эти идеи подытожил в середине I в. анонимный автор, вошедший в науку под именем Псевдо-Лонгина, в трактате «О возвышенном». Псевдо-Лонгин, характеризуя возвышенное (*to hypsos*), как один из главных приемов художественно организованной речи, делает акцент на его внесознательно-эмоциональном воздействии на слушателя, когда речь приводит его в состояние восторга, изумления, «подобно удару грома, ниспровергает все прочие доводы». Автор трактата подчеркивает, что оратор для достижения возвышенного должен не только искусно владеть всеми техническими правилами составления фигур и оборотов речи, но и субъективно быть предрасположенным к возвышенным мыслям, суждениям, страстным переживаниям, патетическому настрою.

В христианской средневековой эстетике проблема возвышенного не ставилась на теоретическом уровне, но дух возвышенного имплицитно пронизывал основные составляющие культуры, достигая апогея в византийском и древнерусском столичном искусстве (в живописи, архитектуре, церковном пении), в храмовом богослужении, в мистической практике монахов — в «эстетике аскетизма» (состояния экстаза)¹. В текстах отцов Церкви, в церковной поэзии, в агиографии (житиях святых), в византийской и древнерусской иконописи трансцендентно-имманентный Бог предстает в качестве антиномического, непостижимо-постигаемого, неопишимо-описуемого («сверхсветлой тьмы» — Псевдо-Дионисий Ареопагит) объекта духовного созерцания, вызывающего у верующего переживание *возвышенного* (ужаса и восторга, трепета и неопишимо-описуемой радости, «экстаза безмыслия» и т.п. состояний). Эстетическое сознание в византийско-православном ареале было как бы промодулировано феноменом возвышенного, поэтому на первый план в эстетике выдвинулись такие категории, как образ, икона, символ, знак, выполняющие, прежде всего, аналогическую (возводителем), т.е. духовно-возвышающую, функцию, а прекрасное было осмыслено как

¹ Подробнее см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры ... Т. 1. С. 508— 545.

200

символ божественной Красоты и путь к Богу. Искусство и эстетическая сфера в Византии и средневековых православных странах фактически функционировали в *модусе возвышенного*¹. Восходящая к «Ареопагитикам» аналогическая функция искусства была близка и многим мыслителям западного Средневековья. Так, *аббат* Сен-Дени Суггерий (XII в.) прямо писал о том, что церковное искусство способствовало его восхождению к Богу. Под знаком возвышенного, сопряженного с *причудливым* находились художественная культура и эстетика барокко, высоко ценившие в художнике «божественное вдохновение» (*furor divinus*). Во Франции начала XVIII в. возвышенное (*le sublime*) понималось как высшая ступень красоты и означало величие и изысканность.

Возвышенное в эксплицитной эстетике

В *эксплицитной* эстетике систематическое осмысление возвышенного начинается с неоднократно упоминавшегося трактата Э. Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», в котором проводится сравнительный анализ двух главных категорий эстетики на основе изучения эмоционально-аффективного воздействия соответствующих эстетических объектов. Бёрк утверждает, что прекрасное и возвышенное имеют противоположные природы. Если прекрасное основывается на чувстве удовольствия, то возвышенное — на чувстве неудовольствия. Отсюда объекты, их вызывающие, также во всем противоположны. Возвышенные предметы «огромны по своим размерам», шероховаты и небрежно отделаны, угловатые, темные, мрачные и массивные, могут быть даже зловонными. Поэтому возвышенное близко стоит к категории *безобразного* («безобразие вполне совместимо с

идеей возвышенного», особенно, если оно вызывает сильный страх). Все, что возбуждает ужас в человеке, может, по Бёрку, быть источником возвышенного.

Идеи английского мыслителя привлекли внимание к категории возвышенного немецких философов. *М. Мендельсон* в трактате «О возвышенном и наивном в изящных искусствах» в контексте своей теории восприятия определяет возвышенное как нечто, вызывающее в созерцающем восторг, восхищение, «сладкий трепет» и тем самым приводящее его к постижению внезапно открывшегося *совершенства*. В искусстве он различал два вида возвышенного:

¹ Этой проблеме посвящено специальное исследование греческого эстетика середины XX в. П.А. Михелиса: *Michelis P.A. An Aesthetic Approach to Byzantine Art. L., 1955.*

201

восхищение изображенным предметом самим по себе и восхищение самим изображением предмета, достаточно заурядного, не вызывающего удивления. Для возвышенного первого вида он ввел понятие *наивного* в искусстве, которое определял как безыскусное выражение достойных восхищения идей или предметов. Непосредственность и наивность изображения только усиливают, по мнению Мендельсона, величие изображенного предмета.

На трактат Бёрка активно опирался и *Кант* в раннем сочинении «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» и в «Критике способности суждения». Если в первом трактате он во многом следует за Бёрком, то в «Критике» идет значительно дальше. Рассуждения о возвышенном Кант строит, постоянно отталкиваясь от своей концепции *прекрасного*. Если понятие прекрасного в природе зависит прежде всего от формы предмета, его упорядоченной ограниченности, т.е. касается его качества, то чувство возвышенного возбуждают, как правило, предметы бесформенные, безграничные, несоизмеримые с человеческим масштабом, так как главный акцент переносится на количество. Прекрасное «берется для изображения неопределенного понятия рассудка, а возвышенное — для изображения неопределенного понятия разума»¹.

И то и другое доставляет удовольствие субъекту, но характер этих удовольствий различен; удовольствие от возвышенного — это особое антиномическое удовольствие-неудовольствие, «негативное удовольствие». Возвышенное нравится «в силу своего противодействия интересу (внешних) чувств», в то время как прекрасное нравится «без всякого интереса». Возвышенное «есть предмет (природы), представление о котором побуждает душу мыслить недостижимость природы в качестве изображения идей»². Чувство возвышенного основывается, таким образом, на некой негативности, принципиальной неадекватности и невозможности, т.е. приводит к ощущению трансцендентальности идей, стоящих за объектом эстетического восприятия. Возвышенное возникает как моментальное схватывание или шок от непосредственного узрения невозможности чувственного представления этих идей при максимальной иррациональной приближенности к ним в самом акте восприятия; и оно есть то, «одна возможность мысли о чем уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб [внешних] чувств»³.

Одно из главных отличий друг от друга основных категорий эстетики Кант видит в том, что красота природы «заключает в своей

¹ *Кант И. Соч. Т. 5. С. 250.*

² *Там же. С. 277.*

³ *Там же. С. 257.*

202

форме целесообразность», т.е. онтологична и «сама по себе составляет предмет удовольствия»; объект же, вызывающий в нас чувство возвышенного, по форме «может казаться нашей способности суждения нецелесообразным, несоразмерным с нашей способностью изображения», как бы насильственно навязанным воображению¹. Он не может быть назван в отличие от прекрасного возвышенным в собственном смысле слова; возвышенное «касается только идей разума», так как его центр тяжести находится в субъекте, а не в объекте, как в случае с прекрасным. «Основание для прекрасного в природе мы должны искать вне нас, для возвышенного же — только в нас и в образе мыслей, который вносит возвышенное в представление о природе»². Возвышенное возникает при конфронтации опыта природы с опытом свободы; это не эмпирически-индивидуальное, но субъективно-всеобщее чувство.

Кант различал два вида возвышенного: *математически возвышенное* и *динамически возвышенное*. Первый вид определяется величиной объекта, увлекающей наше воображение в бесконечность. Второй — угрожающими силами природы (бушующий океан, гроза с ее громом и молниями, действующий вулкан и т.п.), когда человек созерцает их из безопасного места, ощущает увеличение своей душевной силы в процессе созерцания и получает удовольствие от осознания в

себе «способности сопротивления» им. Душа воспринимающего начинает «ощущать возвышенность своего назначения по сравнению с природой»³.

Идеи Канта конкретизировал, сместив некоторые акценты, Шиллер в двух статьях «О возвышенном» (1793; 1801): «Возвышенным мы называем объект, при представлении которого наша чувственная природа ощущает свою ограниченность, разумная же природа — свое превосходство, свою свободу от всяких ограничений: объект перед лицом которого мы, таким образом, оказываемся в невыгодном физически положении, но морально, то есть через посредство идей, над ним возвышаемся»⁴. Чувство возвышенного сочетает в себе страдание, достигающее иногда степени ужаса, и радость, восходящую до восторга; не будучи в собственном смысле наслаждением, оно чуткими душами предпочитается простому наслаждению прекрасным. Возвышенное путем внезапного потрясения предоставляет нашему духу выход из чувственного мира, в то время как красота

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 251.

² Там же. С. 252. 3 Там же. С. 270.

⁴ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 138.

203

приковывает к нему. Шиллер различал «созерцательно-возвышенное» и «патетически-возвышенное».

На идеи Шиллера опирался в своих лекциях «Философия искусства» Шеллинг. Он усматривал возвышенное в природе, в искусстве и в «душевном строе» и определял его как облечение бесконечного в конечное. Для возвышенного, полагал он, недостаточна просто физическая или силовая несоизмеримость с человеческими масштабами. Эстетическое «созерцание возвышенного» имеет место только тогда, когда «чувственно-бесконечное» (например, реальный разгул стихий) выступает символом «истинно бесконечного» (абсолютной идеальной бесконечности). Бесконечное как таковое уничтожает форму чувственно-бесконечного, т.е. символа. Поэтому абсолютная бесформенность как «высшая абсолютная форма, в которой бесконечное выражается конечным», и является символом бесконечного как такового, т.е. воспринимается как возвышенное. А тождество абсолютной формы и бесформенности — изначальный хаос, как потенция всех форм. Поэтому через «созерцание хаоса разум доходит до всеобщего познания абсолютного, будь то в искусстве или в науке». Отсюда «хаос — основное созерцание возвышенного», согласно Шеллингу¹. Между возвышенным и прекрасным нет сущностной противоположности, но только количественная. Это понимание возвышенного вдохновляло не одно поколение немецких романтиков; оно близко и теоретикам, и практикам ряда направлений искусства XX в.

Гегель в «Лекциях по эстетике», опираясь на Канта, но полемизируя с его акцентацией субъективной природы возвышенного, связывает его со сферой *выражения* «субстанциального единого», бесконечного непостижимого разумом Духа, или Бога, в конечном, в единичных явлениях, в частности в произведениях искусства. «Возвышенное вообще есть попытка выразить бесконечное, не находя в царстве явлений предмета, который бы оказался годным для этой цели»; стремление показать, явить «абсолютное выше всякого непосредственного существования», что неизбежно ведет к диалектическому снятию конкретной формы выражения принципиально не-вместимым в нее содержанием — субстанциальным смыслом. «Это формирование, которое само уничтожается посредством того, что оно истолковывает, так что истолкование содержания обнаруживается как снятие самого истолкования, — это формирование есть возвышенное»².

¹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 167.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 2. С. 73.

204

По Гегелю, возвышенное онтологично — это некое укорененное в единой абсолютной субстанции, или в Боге, содержание, подлежащее воплощению и снимающее в процессе этого воплощения любую конкретную форму воплощения. Возвышенное в искусстве проявляется в абсолютном стремлении искусства к выражению божественной субстанции, а так как она значительно превосходит любые формы внешнего выражения, то это и должно стать предметом выражения — несоизмеримость смысла и образа его выражения; «существование внутреннего за пределами внешнего». Такое «искусство возвышенного» Гегель называет «святым искусством как таковым, святым искусством по преимуществу, потому что оно воздаст честь лишь одному Богу»¹. Этот род возвышенного он усматривал преимущественно в иудейской священной поэзии. Изобразительные искусства, по его мнению, не в состоянии выразить возвышенное, хотя это частично

удалось сделать Рафаэлю в изображении Христа-младенца в «Сикстинской мадонне». В архитектуре наиболее глубоко возвышенное выражается в готике. Эти идеи Гегеля оказали существенное влияние на основные принципы эстетики *романтизма* и *символизма*. Романтики и символисты предприняли небезуспешные попытки создать возвышенные произведения в поэзии, музыке, живописи. В России неоправославная эстетика первой трети XX в. (П. Флоренский, С. Булгаков), не употребляя термина «возвышенное», фактически показала, что возвышенное в гегелевском понимании наиболее оптимально было выражено в феномене *иконы*.

В целом же именно представители немецкой классической философии дали практически исчерпывающее понимание возвышенного.

В материалистической или демократически ориентированной эстетике XIX—XX в. во многом утрачивается изначальный эстетический смысл возвышенного. Одни эстетики просто исключают его из своего категориального арсенала, другие трактуют крайне односторонне. Н.Г. Чернышевский практически сводил возвышенное к природной величине и силе. Психологическая эстетика (Липпс, Фолькельт) понимали его как «вчувствование», как проекцию возвышенных чувств на предмет эстетического восприятия. При этом Фолькельт различал 5 типов возвышенного. Марксистско-ленинская эстетика видела его в понятиях *патетического* и *героического*, проявляющегося в социально или идеологически ангажированной лич-

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 2. С. 73.

205

ности — бескорыстном борце за те или иные прогрессивные с точки зрения конкретного класса (или партии) идеалы.

С середины XX в. в эстетике опять возрастает интерес к этой категории. Предпринимаются попытки модернизировать опыт понимания возвышенного немецкой классической философией, в первую очередь Кантом. Греческий эстетик П.А. Михелис предлагает распространить эстетический подход на историю искусства и, в частности, рассматривает ее в свете категорий возвышенного и прекрасного. В искусстве античности и Ренессанса он усматривает господство принципа прекрасного, в то время как византийское искусство видится ему в модусе исключительно категории возвышенного. Т. Адорно, возвращаясь на новом уровне к идеям Канта (о «негативности» возвышенного, в частности) и Шиллера, понимает возвышенное как торжество человеческого духа (его неподдающейся внешним манипуляциям природе) над превосходящими возможности человека феноменами природы, социального бытия, даже художественного выражения (например, в авангардной музыке), основанного на внутреннем противодействии, сопротивлении человека внешним обстоятельствам, системе социальной ангажированности и т.п. Ж.-Ф. Лиотар в «Лекциях по аналитике возвышенного» (1991) и других работах стремится переосмыслить теорию возвышенного Канта в постструктуралистско-постмодернистском духе, декларируя эстетический критерий в постнеклассическом знании. Возвышенное, в его интерпретации, возникает как событие неожиданного перехода, конфликта (*différend*) между двумя типами дискурса, не имеющими общих правил организации или суждения, несоизмеримыми в одной плоскости рассмотрения. Возвышенное — эмоциональное выражение (переживание) этого конфликта, свидетельство «невыговариваемости», абсолютного молчания. В сфере искусства возвышенное наиболее ярко проявляется в авангардном искусстве — в абстрактной живописи, абстрактном экспрессионизме, у Клее, Малевича, в современном театре и других произведениях постмодернизма, где потоки и пульсации либидозной энергии находят наиболее адекватное и сублимированное выражение. Во второй половине XX в. начинает проявляться интерес к понятию возвышенного и в связи с общественной борьбой (в том числе и в сфере постмодернистских арт-практик и арт-действий) против опасности экологических и ядерных катастроф. Определенную роль здесь играет и такой вид современного искусства как, лэнд-арт. Однако обо всех этих проблемах мы еще будем иметь возможность поговорить в Разделе втором.

206

§ 5. Безобразное

Категория *безобразного* возникла в эстетике как оппозиционная категории *прекрасного*. Ею обозначают ту область неутилитарных субъект-объектных отношений, которая связана с антиценностью, с негативными эмоциями, чувством неудовольствия, отвращения и т.п. В отличие от главных категорий эстетики *эстетического*, *прекрасного*, *возвышенного*, *трагического*, *комического* она имеет сложный опосредованный характер, ибо определяется обычно только *в отношении* к другим категориям как их диалектическое отрицание или как интегральная

антиномическая составляющая (прекрасного, возвышенного, комического). Наиболее активно разрабатывалась в сфере *имплицитной* эстетики с древнейших времен, где осмысливалась в двух аспектах: безобразное в действительности и безобразное в искусстве.

Безобразное в греко-римской античности

Еще в греко-римской античности было замечено, что безобразное как антипод прекрасного проявляется практически во всех сферах бытия: в природе (разрушающиеся и разлагающиеся объекты и существа), в человеке (болезни, ранения, смерть), в морали (безнравственные поступки), в политике и государственном управлении (обман, коррупция, несправедливые суды и т.п.). Как правило, безобразное в действительности оценивалось негативно, как противоречащее главному идеалу античного мира — упорядоченному космосу и ориентированному на него рационально организованному социуму; хотя античные источники фиксируют и существование любителей безобразного, дурного, которые получили презрительное именование «сапрофилы» (от греч. *sapros* — гнилой, дурной, испорченный). В неоплатонической эманационной иерархии красоты безобразными считались ее низшие материальные, телесные, «бесформенные» ступени, на которых была предельно ослаблена формирующая сила Единого, почти угасал луч эманации; фактически безобразное — это *ничто, небытие* в платоновско-неоплатонической традиции. Линия этой традиции сохранилась до XX в., особенно в богословской эстетике, в частности в *софиологии* С. Булгакова.

Более сложный характер имеет историческое осмысление безобразного в искусстве. Уже *Аристотель* узаконивает его место в различных искусствах. В контексте своей теории *мимесиса* он признавал, что изображение безобразных предметов (трупов, отвратительных животных) допустимо в живописи, ибо доставляет удоволь-

207

ствие самим фактом искусства — искусного подражания. В драматических искусствах безобразное, согласно Аристотелю, как не доставляющее реального страдания (в отличие от действительности) трансформируется в смешное в комедии или способствует самоотрицанию (или своеобразной профилактике безобразного в действительности) в трагедии.

Безобразное в христианской эстетике

Особое место проблема безобразного занимает в *христианской эстетике*. Продолжая неоплатоническую традицию и опираясь на библейскую идею креационизма, христианские мыслители высоко ценили видимую красоту мира и человека. Безобразное в природе и человеке рассматривалось, как следствие грехопадения и порчи, дефицита красоты. С другой стороны, чувственная красота — источник вожделения и греховных соблазнов, поэтому христианам предписывалось если не умалить, то по крайней мере сокрывать ее и не увлекаться ею. Согласно христианской доктрине неприглядный и даже безобразный внешний вид вполне может совмещаться с внутренней (душевной или духовной) красотой. Более того, некоторые из ранних отцов Церкви, опираясь на евангельское свидетельство, развивали идею «невзрачного», «презренного» вида Иисуса, в каком он явился на земле. Они полагали, что в таком (не привлекавшем к себе) виде Иисусу легче было донести до людей красоту духовных истин, выполнить свою жертвенную миссию на земле.

В системе глобального патристического *символизма* «презренный», «достойный поругания» вид Христа становится символом его неопишуемой божественной красоты. Безобразное со времен патристики нередко наделяется символической функцией. Один из крупнейших отцов Церкви Григорий Нисский (IV в.) толковал эротические образы библейской «Песни песней» как символы высочайшей духовности, а Псевдо-Дионисий Ареопагит в контексте апофатического (отрицательного) богословия утверждал, как мы помним, что Бог может изображаться (обозначаться) даже под видом самых неприглядных вещей, например, камней, червей и т.п. Самой противоположностью внешнего облика архетипу («неподобным подобием») символический образ должен возбудить психику воспринимающего на поиски в сферах, далеких от его внешнего вида.

На этой основе развилась «эстетика аскетизма» христианского монашества, в которой, в частности, фактически эстетизируются такие «безобразные» для обыденного сознания вещи, как гниющая плоть аскета, копошащиеся в ней черви, гноящиеся раны и т.п., не говоря уже о слезах, столах, рыданиях, — обо всем этом с умиле-

208

нием пишут многие агиографы. Здесь феномены безобразного выступают *символами* аскетического подвига, христианского мужества, духовной стойкости. Эта традиция была активно

развита западным христианским искусством, где стали популярными экспрессивно-натуралистические изображения страдающего, умирающего, мертвого Христа и пыток мучеников вплоть до натуралистического изображения разлагающейся плоти «Мертвого Христа» Гольбейна (Базель) и знаменитого Изенгеймского «Распятия» Грюневальда, поразивших в свое время Ф.М. Достоевского.

Здесь безобразное выступает не антитезой прекрасному, но его опосредованным религиозным сознанием символом. От *Августина* в христианской культуре идет традиция понимания безобразных явлений в качестве органичных компонентов (наряду с прекрасными и нейтральными в эстетическом отношении) прекрасного целого божественного Универсума. Христианство, связывая безобразное со злом, не признает за ним онтологического статуса. Абсолютно безобразное (*deformitas*) понимается как небытие (= отсутствие формы). В противоположность западноевропейскому средневековому искусству, интенсивно изображавшему (часто в экспрессивно-натуралистических формах) «безобразные» образы в назидательно-дидактических и эмоционально-побудительных целях, византийско-православное искусство, живопись Возрождения и классицизма практически полностью исключали их из своего изобразительного арсенала. Видное место они опять займут только в «больше-не-изящном искусстве» реализма XIX в. и в ряде направлений искусства XX в.

Безобразное в философской эстетике

В собственно философской (*эксплицитной*) эстетике безобразному достаточно долго не уделяли особого внимания. Э. Бёрк связывал безобразное, как противоположное прекрасному, с возвышенным. Г.Э. Лессинг в «Лаокооне» (1766) полагал, что безобразное может изображаться в большей мере в поэзии, но не в живописи. Шиллер и Кант считали правомерным и закономерным изображение безобразного в искусстве, но в определенной мере. Согласно Канту, развивавшему мысль Аристотеля, искусство «прекрасно описывает вещи, которые в природе безобразны или отвратительны»¹, т.е. за счет художественности изображения превращает безобразное природы в эстетический объект, доставляющий удовольствие, фактически снимает безобразное, преобразует его в прекрасное. Романтики

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 328.

209

видели в безобразном художественную антитезу прекрасному, имеющую право на бытие в искусстве. Гегель не уделил этой категории специального внимания, указав на нее в связи с карикатурой, деформационно-сатирическим изображением действительности.

Досадный недочет восполнили его ученики Г. Вайс, А. Руге, И.К.Ф. Розенкранц. Последний известен как автор фундаментального исследования «Эстетика безобразного» (1853), единственного в своем роде в истории эстетической мысли. Для *Розенкранца* «эстетика безобразного» — составная часть общей «метафизики прекрасного». Безобразное — это «отрицательно-прекрасное» (*Negativschöne*), теневая сторона прекрасного, антитеза «просто прекрасного» в диалектически понятом «абсолютно-прекрасном». В отличие от прекрасного безобразное — относительное понятие, «не само в себе сущее», но становящееся, «вторичное бытие». Внутренняя диалектическая связь между прекрасным и безобразным заключена в возможности саморазрушения прекрасного на основе несвободы человеческого духа, возникающей из «свободной негации», т.е. при его переходе от духовного идеала к материальной реализации. Безобразное, по Розенкранцу, указывает на полную «несвободу духа» («волю к ничто»), и на этой основе оно имеет родство и со злом. Возможно и обратное «восстановление прекрасного из безобразного». В искусстве безобразное самореализуется в комическом.

Розенкранц разработал подробную поступенчатую классификацию безобразного: безобразное в природе, духовно безобразное, безобразное в искусстве и в отдельных видах искусства (наиболее сильно выражено в поэзии). Он выделяет три основных вида безобразного с их подвидами: бесформенность (аморфность, асимметрия, дисгармония); неправильность, или ошибочность (вообще, в стиле, в отдельных видах искусства) и, как «генетическая основа» любого безобразного, дефигурация, или уродство, которое тоже имеет у Розенкранца свои подвиды. В его метафизике прекрасного предпринята попытка создания диалектически целостной по антитетическому принципу системы эстетических категорий, в которой безобразное с его разновидностями занимает одно из главных мест. При этом, если возвышенное и приятное он рассматривает в качестве позитивных антитез прекрасного, то полярные им разновидности безобразного низменное и отвратительное — как негативные антитезы прекрасного.

В постклассической эстетике, берущей свое начало с *Ницше*, намечается принципиальная смена

акцентов в понимании безобразного, чему косвенно способствовали поток изображений социально негативных (часто безобразных) явлений и образов в реалистическом искусстве XIX в. и своеобразная эстетизация безобразного в

210

символизме и у художников, тяготевших к нему. Сам Ницше негативно относился к феноменам, характеризующимся как безобразные. Для него безобразное было знаком упадка, деградации, слабости. В идеологически гипертрофированном виде эту позицию довели до логического конца эстетики тоталитарных режимов XX в., в частности Третьего рейха, записавшие в разряд «деградирующего искусства» всех художников *авангарда*. Однако общая установка Ницше¹ на «переоценку всех ценностей» и разработка категорий аполлоновского и дионисийского (как иррациональной, безмерной стихии) дали последующей эстетике и художественной практике мощные импульсы для пристального всматривания в феномен безобразного. Научное обоснование З. Фрейдом и его последователями сферы бессознательного в качестве основной в жизни человека и разработка К. Юнгом концепций архетипа и коллективного бессознательного еще усилили интерес к безобразному в эстетике. Теоретические выводы из всего этого, опираясь на опыт авангардного искусства первой половины XX в., попытался сделать Т. Адорно в своей «Эстетической теории» (1970).

Для него безобразное — базовая негативная категория эстетики; оно первично по отношению к прекрасному. Исторически понятие безобразного возникло в процессе развития культуры (и искусства) на этапе преодоления архаической фазы, для которой были характерны кровавые культы, человеческие жертвоприношения, каннибализм, табуированные культурой и обозначенные как *безобразное* — символ «несвободы» человека от мифического ужаса. Многомерность безобразного детерминирована сексуальной полиморфией, властью уродливого, больного, умирающего во всех сферах жизни. Особо Адорно подчеркивает роль социального зла и несправедливости в возникновении безобразного, в том числе и в искусстве. Прекрасное и основанное на нем искусство возникли через отрицание, снятие безобразного.

К безобразному в архаическом искусстве Адорно относит дисгармоничное и *наивное* вроде всевозможных фавнов, силенов, кентавров античности. В классическом искусстве (от античности до XX в.) в целом прослеживается диалектика прекрасного и безобразного, создание гармонии на основе динамического единства диссонансов, и только со второй половины XIX в. и особенно в XX в. с авангардистского искусства вес безобразного увеличивается, и оно переходит в новое эстетическое качество. Причины этого Адорно видит в бездумном развитии техники, основанном на насилии над

¹ Подробнее о его эстетической позиции см.: гл. IV. § 2.

211

природой и человеком. «Несвобода» нового уровня — *зависимость от техники* — является одной из главных причин торжества безобразного в искусстве XX в. Смакование анатомических мерзостей, физического уродства, отвратительных и абсурдных отношений между людьми (театр абсурда и др.) — свидетельство бессилия «закона формы» перед лицом безобразной действительности, но и внутренний протест против нее.

Безобразное в качестве феномена художественно-эстетического сознания, обильно питаемого ницшеанскими, бергсоновскими, фрейдистскими идеями в атмосфере бешеной гонки научно-технических достижений, заняло важное место в культуре и искусстве XX в. как в снятом (в более или менее эстетизированном — аристотелевско-кантовская традиция) виде (в экспрессионизме, сюрреализме, театре абсурда, трактате Сальвадора Дали «Искусство пука» и т.п. опусах), ориентированном на эстетическое удовольствие, так и в непосредственной (или экспрессивно подчеркнутой) натуральности, направленной на возбуждение негативных эмоций протеста, отвращения, брезгливости вплоть до страха, ужаса, шокового состояния (от омерзительных, прилипчиво-слизистых субстанций мира в «Тошноте» Сартра до смакования нарко-сексуального бреда У. Берроузом («Мягкая машина») и его последователями в западной и отечественной литературе; до бесчисленных экспрессивно-натуралистических сцен и образов насилия, жестокости, садизма и мазохизма в фильмах ужаса, вампиризма, в боевиках; объектов «Арте повера» — «Бедного искусства», — созданных из пришедших в негодность вещей обихода; реальных самоистязаний с потоками крови некоторых «мастеров» боди-арта вплоть до медленного самоубийства в процессе жестокой акции. Современные постфрейдистские, постструктуралистские, постмодернистские философско-эстетические дискурсы теоретически обосновывают, точнее, включают de facto в правила современной интеллектуальной *игры*

принятие безобразного в одном ряду и на равных основаниях со всеми остальными эстетическими (и иными) феноменами бытия-сознания. Подробнее на модификациях безобразного в категориальном аппарате эстетики XX в. — *нонклассике* — мы остановимся в Разделе втором.

§ 6. Игра

Одной из главных и древнейших форм эстетической деятельности, т-е. неутилитарной, совершаемой ради нее самой и доставляющей, как правило, ее участникам и зрителям эстетическое наслаждение,

212

удовольствие, радость, является *игра*. Принципиально непродуктивный и внерациональный характер игры издревле сделал ее основой сакральных и культовых действий и искусства, наделил таинственными, магическими смыслами. С древности игра использовалась также в качестве эффективного тренинга для охотников, воинов, в обучении и воспитании детей. Систематическому научному изучению феномен игры подвергся только с конца XIX в. в антропологии, психологии, культурологии, философии. Возник специальный раздел математики — «теория игр», — изучающий и разрабатывающий модели принятия оптимальных решений в сложных ситуациях в самых разных областях человеческой деятельности. Между тем на неутилитарный, эстетический и сущностно значимый для человеческой жизни характер игры философская мысль обратила свое внимание фактически с самого своего возникновения, хотя долгое время ее выводы фиксировались только в метафорической, образной или спорадической форме.

Гераклит уподобляет эон «играющему ребенку». Платон в «Законах» называет человека «какой-то выдуманной игрушкой бога», смысл жизни которого заключается в том, чтобы «жить играя» в «прекраснейшие игры», к которым он относил жертвоприношения, песни, пляски и битвы с врагами. В «Политике» термином «игра» он обозначает все искусства, «направленные исключительно к нашему удовольствию», — живопись, украшения, музыку, т.е. «изящные искусства» в новоевропейской терминологии. Платон, Аристотель, стоики, многие мыслители Возрождения видели в игре действенное воспитательное средство.

Немецкая классическая философия выдвинула на первый план *эстетический аспект* игры. Кант в «Критике способности суждения», имея в виду эстетические феномены и искусство, достаточно часто говорит о «свободной игре познавательных способностей», «свободной игре способностей представления», игре душевных сил (воображения и разума), которая доставляет удовольствие, лежит в основе эстетического суждения вкуса и в конечном счете ведет к постижению внерациональных сущностей. К «изящным искусствам» Кант относит три вида искусств: словесные, изобразительные и «искусство игры ощущений»; в основе всех их лежит игра тех или иных духовных сил человека. В частности, к третьему виду он причисляет «музыку и искусство красок», вызывающие «удовольствие от формы при эстетической оценке»¹, закладывая тем самым теоретический фундамент обширного круга художественных явлений.

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 342—343.

213

ний, который в XX в. был обозначен как формализм. Свободную игру ощущений, доставляющую удовольствие, Кант делит на азартную игру, игру звуков и игру мысли. Только последние два вида он относит к изящным искусствам, хотя во всех трех усматривает эстетический характер разной степени интенсивности.

В центр своей эстетической теории поставил игру Ф. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека», подчеркнув, что он опирается на идеи Канта. Согласно Шиллеру, из «рабства зверского состояния» человек выходит только с помощью эстетического опыта, когда у него развиваются способность наслаждаться искусством («видимостью») и «склонность к украшениям и играм»¹. Три глобальных «побуждения» свойственны человеку: чувственное побуждение, основывающееся на законах природы, «предметом» которого является жизнь; побуждение к форме, понуждающее дух с помощью «законов разума», его предметом является «образ», и *побуждение к игре* — самое высокое — «дает человеку свободу как в физическом, так и в моральном отношении», его предмет составляет «живой образ», который в понимании Шиллера предстает совокупностью всех эстетических свойств предметов и явлений и отождествляется с *красотой*.

В свою очередь красота сама выступает «объектом побуждения к игре»², в которой дух человека обретает полную свободу, а сам человек совершенствуется. Смысл и главное содержание

человеческой жизни Шиллер усматривает в игре как эстетическом феномене: «...человек должен *только играть* красотой, и *только красотой* одною он должен играть. ...Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он *бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет*». На этом положении, подчеркивает Шиллер, со временем будет построено «все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить»³. Осознание эстетической сущности человека привело его к формулированию идеи о некоем грядущем типе «эстетического государства», основу которого будет составлять свободная эстетическая игра человека и которое придет на смену историческим типам «динамического правового государства» и «этического государства»⁴. И это государство Уже подспудно сооружается с помощью эстетического побуждения Посреди «страшного царства сил» и священного царства законов.

¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 281.

² Там же. С. 243.

³ Там же. С. 245.

⁴ Там же. С. 291.

214

В «радостном царстве» игры человек полностью свободен от какого-либо принуждения, как физического, так и морального.

Ф. Шлейермахер рассматривал игру как одну из форм нравственности, тесно связанную с искусством и дружбой, как сферу «свободного общения», где человек имеет возможность оптимально реализовать свою индивидуальность. Игра способствует развитию интеллектуальной деятельности. Суть искусства заключается в «свободной игре фантазии»; здесь человек реально достигает своей внутренней свободы и осознания этой свободы. Ф. Шлегель, развивая метафору Гераклита, осмысливает игру в качестве онтологического принципа бытия Универсума (концепция Welt-Spiel), а в искусствах видит лишь «отдаленные подобия бесконечной игры мира, вечно самого себя созидającego произведения искусства»¹. Идеи Шлегеля оказались близкими романтикам, которые нечасто употребляли сам термин «игра», но, по существу, все искусство осмысливали в модусе игры, понимаемой как «игра повторения» (Wiederholungsspiel). Произведение искусства понималось ими в качестве некой постоянно откладывающейся и переводящей в другое (трансцендирующей) структуры повторения, т.е. игры неуловимых символических смыслов. Это повторение самоценно и не предполагает поиска за ним какой-то иной «глубинной» идеальной сущности, как в символизме, хотя и символическое понимание искусства, как мы уже убеждались, не было чуждо романтикам.

Из концепции Шлегеля во многом исходил и Ф. Ницше в своем определении искусств как особого «подражания» «игре универсума», понимаемого в смысле снятия постоянного конфликта между «необходимостью» и «игрой», когда все возрастающее влечение к игре вызывает к жизни новые миры — «другие миры». В «Веселой науке» Ницше выдвигает в качестве парадигмы «сверхчеловеческой» культуры будущего «идеал духа, который наивно, стало быть, сам того не желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным»². Этот идеал оказался соблазнительным и пророческим для многих гуманистических XX в. от Хейзинги до Дерриды, постмодернистов и деконструктивистов.

Особый акцент на игре, как на существенном эстетическом факторе, сделал в своей «Диалектике художественной формы» (1927) А.Ф. Лосев, отметив, что эстетики, введя в свою науку понятие игры, все-таки не до конца понимали «всю диалектическую необходимость

¹ Schlegel F Gespräch über die Poesie// Kritische Ausgabe. Bd 2. Paderborn, 1959 S. 324.

² Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 708.

215

этого понятия» для своей науки. Он прямо заявляет, анализируя все аспекты художественной формы, что «художественная форма есть игра», так как первообраз, находясь одновременно в процессе становления образа и самостановления в произведении искусства, фактически являет собой идеальную ситуацию игры. Он вздымает бурю «чувственного материала и осмысленных связей» и одновременно пребывает «в самом себе, в своей умноблаженной тишине», в вечном покое. А это и есть игра, подчеркивает Лосев и резюмирует: «Игра есть изолированная и от отвлеченного смысла, и от вещной чувственности автаркия той или иной выраженной-смысловой предметности прообраза, когда она тем не менее рассматривается и с точки зрения отвлеченного смысла, и с точки зрения вещной чувственности. Игра как искусство предполагает лишь адекватно выраженную смысловую предметность в качестве прообраза»¹.

Определенный итог метафорическим, интуитивным, метафизическим и спорадическим прозрениям и высказываниям европейских мыслителей относительно сущности и функций игры подвел в фундаментальном исследовании «Homo ludens» (Человек играющий) (1938) *Й. Хейзинга*. Свою цель он определил как доказательство правомерности «обзора всей человеческой культуры sub specie ludi»². Развивая идеи Шиллера, он показал, что игра относится к *сущностным характеристикам* человека наряду с разумностью и созидательной способностью. Игра, считал он, старше культуры, культура «возникает и развивается в игре, как игра», имеет игровой характер³. Хейзинга подчеркивает, что большинство исследователей игры опускают или недооценивают, что она преимущественно располагается *«на территории эстетического»*, и главное в ней, ее сущностная основа — *«эстетическое содержание»*⁴, и последовательно показывает и обосновывает игровые принципы основных составляющих культуры, включая не только сферы религиозных культов, искусства, праздника, спортивных состязаний, но и философию, правосудие, войну, политику. Краткая дефиниция игры, по Хейзинге, гласит: *«Игра есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием «иного бытия», нежеле «обыденная» жизнь»*⁵.

¹ Лосев А Ф Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 106.

² Sub specie ludi — в аспекте игры, под знаком игры.

³ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 7.

⁴ Там же. С. 11, 21 и др. ⁵ Там же. С. 41.

216

Как бы моделируя концепцию Хейзинги и идею Шиллера об «эстетическом государстве» в футурологической перспективе, сущность игры как игры в себе и для себя адекватными ей (т.е. художественными) средствами показал в своей утопии «Игра в бисер» (1943) *Г. Гессе*, значимость которой для эстетики и особенно понимания процессов, развивающихся в гуманитарных науках и искусстве рубежа XX—XXI столетий, столь велика, что имеет смысл остановиться здесь на содержании этой книги подробнее. Сегодня без натяжек можно сказать, что этот роман мог бы стать «эстетическим евангелием» XXI в.

Вслед за многими крупнейшими мыслителями первой половины XX в., ощущая реально вершащийся кризис культуры (на нем мы остановимся в Разделе втором), размышляя о возможных направлениях выхода из него, Гессе в художественной форме создал один из вероятных путей дальнейшего развития культуры, точнее ее высшей, элитарной интеллектуально-эстетической сферы.

Игра в бисер (в дальнейшем — Игра, как ее кратко называет и сам автор), согласно роману Гессе, возникла в кругах наиболее одаренных математиков и музыкантов, включив в процессе длительного исторического развития в круг своих участников — игроков, хранителей, служителей, разработчиков, — всю интеллектуально-духовную элиту человечества (филологов, искусствоведов, философов, теологов, музыкантов, математиков, короче — ученых, мыслителей и художников высокого интеллектуального уровня). Она формировалась как неутилитарная и в какой-то мере эзотерическая игровая деятельность, синтезирующая все интеллектуальные, научные, духовные, религиозные, художественные ценности и достижения человечества за все время его существования и постепенно превратилась по существу в «игру игров» — *элитарную духовную культуру человечества*. Профессионально ее изучают, хранят ее архивы (игровые партии), исследуют, разрабатывают и проводят периодические игры при большом стечении зрителей, готовят кадры Игры в элитных школах обитатели специальной Провинции Касталии, занимающиеся только Игрой. Игра имеет свои сложнейшие правила, которые неукоснительно блюдет касталийская иерархия во главе с Магистром Игры (Magister Ludi),

«Эти правила, язык знаков и грамматика Игры, — пишет Гессе, — представляют собой некую разновидность высокоразвитого тайного языка, в котором участвуют самые разные науки и искусства, но прежде всего математика и музыка (или музыковедение), и который способен выразить и соотнести содержание и выводы чуть ли не всех наук. Игра в бисер — это, таким образом, игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры, она играет ими примерно так, как во времена расцвета искусств живописец играл красками своей палитры. Всем опытом, всеми высокими

217

мыслями и произведениями искусства, рожденными человечеством в его творческие эпохи, всем, что последующие периоды ученого созерцания свели к понятиям и сделали интеллектуальным достоянием, всей этой огромной массой духовных ценностей умелец Игры играет как органист на органе, и совершенство этого органа трудно себе представить — его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически игрой на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание

мира»¹.

Возникнув как интеллектуальная игра духовными ценностями и лежащими в их основе схемами, образами, фигурами, языками, иероглифами, мелодиями, научными теориями, гипотезами и т.п., Игра скоро перешла от чисто интеллектуальной поверхностной виртуозности к созерцанию, медитациям, углубленным всматриваниям в каждый ход Игры, в каждый элемент, к глубинным переживаниям и другим приемам духовных практик, т.е. превратилась в своего рода богослужение, правда, без Бога, религиозной доктрины и какой-либо теологии. Главным результатом Игры было достижение в ее процессе состояния высочайшего духовного наслаждения, неземной радости, особой «веселости», т.е. фактически, о чем неоднократно пишет прямо и сам Гессе, и что в еще большей мере следует из контекста романа, Игра является высшей формой и *квинтэссенцией эстетического опыта* в его истинном, глубинном понимании.

Аура особой «веселости», сопровождающей Игру, охватывала всю Касталию и ее обитателей. «Веселость эта — не баловство, не самодовольство, она есть высшее знание и любовь, она есть приятие всей действительности, бодрствование на краю всех пропастей и бездн, она есть доблесть святых рыцарей, она нерушима и с возрастом и приближением смерти лишь крепнет. Она есть тайна прекрасного и истинная суть всякого искусства. Поэт, который в танце своих стихов славит великолепие и ужас жизни, музыкант, который заставляет их зазвучать вот сейчас, — это светносец, умножающий радость и свет на земле, даже если он ведет нас к ним через слезы и мучительное напряжение. Поэт, чьи стихи нас восхищают, был, возможно, печальным изгоем, а музыкант — грустным мечтателем, но и в этом случае его творение причастно к веселью богов и звезд. То, что он нам дает, — это уже не его мрак, не его боль и страх, это капля чистого света, вечной веселости. И когда целые народы и языки пытаются проникнуть в глубины мира своими мифами, космогониями, религиями, то и тогда самое последнее и самое высокое, чего они могут достичь, есть эта веселость... Ученость не всегда и не везде бывала веселой, хотя ей следовало бы такую быть. У нас она, будучи культом истины, тесно связана с культом прекрасного, а кроме того, с укреплением души медитацией и, значит, никогда не может целиком утратить веселость. А наша игра в бисер соединяет в себе все три начала: науку, почитание прекрасного и медитацию, и поэтому настоящий игрок должен быть налит весельем, как спелый плод своим сладким соком...»²

¹ Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. М., 1984. С. 80.

² Там же. С. 298-299.

218

Таким образом, Игра — это *Культура, осознавшая свою глубинную эстетическую сущность* и сознательно культивирующая эстетический опыт бытия в мире. И это отнюдь не поверхностный опыт, но именно глубинный, сущностный. Не случайно Гессе неоднократно подчеркивает эзотерический характер Игры. Через бесчисленные «закоулки архива» и лабиринты знаний, ценностей, произведений культуры, через древнейшие духовные практики и восточные учения и мифы, через дзэнские сады и трактаты великих отшельников, музыку Баха и теорию относительности Эйнштейна истинные мастера Игры проникают в непостижимые иными способами тайны бытия, испытывая от этого божественное наслаждение, обретая неземной покой преображенной и очищенной души.

Главный герой романа Йозеф Кнехт, ставший великим *Magister Ludi*, пишет о своем опыте постижения сути Игры: «Я вдруг понял, что в языке или хотя бы в духе Игры все имеет действительно значение всеобщее, что каждый символ и каждая комбинация символов ведут не туда-то или туда-то, не к отдельным примерам, экспериментам и доказательствам, а к центру, к тайне и нутру мира, к изначальному знанию. Каждый переход от минора к мажору в сонате, каждая эволюция мифа или культа, каждая классическая художественная формулировка, понял я в истинно медитативном озарении того мига, — это не что иное, как прямой путь внутрь тайны мира, где между раскачиваниями взад и вперед, между вдохом и выдохом, между небом и землей, между Инь и Ян вечно вершится святое дело.... теперь до меня впервые дошел внутренний голос самой Игры, ее смысл, голос этот достиг и пронял меня, и с того часа я верю, что наша царственная Игра — это действительно *lingua sacra*, священный и божественный язык». Сам Кнехт, как мы знаем из романа, не выдержал жизни в возвышенно-дистиллированной атмосфере Игры и вышел из нее в реальную человеческую жизнь, где вскоре нелепо погиб, как бы символизируя своей смертью иерархию жизненных ценностей.

Если мы теперь мысленно представим себе картину развития интеллектуально-художественной культуры XX в., о чем нам еще предстоит говорить подробнее в Разделе втором, то увидим, что крупнейшие философы, филологи, художники, музыканты (такие личности, как Хайдеггер, Фуко, Барт, Деррида, Делёз, Пикассо, Дали, Бойс, Кунеллис, Штокхаузен, Кейдж, Пендерецкий, Гринуэй и др.), а также множество менее одаренных и художников, и ученых-гуманитариев (особенно «продвинутой» ориентации), и просто журналистов от искусства в меру своего таланта, образованности, сил и возможностей движутся в одном глобальном направлении создания чего-то, близкого к *Игре в бисер*. Другой вопрос, что теперь (под влиянием очередного скачка НТП) появились принци-

¹ Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. С. 154— 155.

219

пиально новые возможности и формы организации Игры, о которых еще и не подозревал в 1930-е

гг. Гессе.

В частности, компьютеры и глобальная сеть Интернет, которые дают возможность уже сегодня при желании смоделировать нечто подобное Игре. О виртуальных возможностях Игры догадывался уже и сам Гессе. «А толпа — огромная, переполнявшая зал и весь Вальдцель масса людей, тысячи душ, совершавшие вслед за мастером фантастическое ритуальное шествие по бесконечным и многомерным воображаемым пространствам Игры, — давала празднику тот основной аккорд, тот глубокий, вибрирующий бас, который для простодушной части собравшихся составляет самое лучшее и едва ли не единственное событие праздника, но и искусственным виртуозам Игры, критикам из элиты, причетникам и служащим, вплоть до руководителя и магистра, тоже внушает благоговейный трепет». Теперь подобное проникновение в *виртуальные реальности* существенно облегчает компьютерная техника (в сетях Интернета, охватывающих миллионы людей одновременно), что может значительно сократить сроки формирования Игры до вполне обозримых, если цивилизация действительно двинется в этом направлении.

Инобытие игры, ее необычность и необыденность, ее событийность и праздничный характер включают в ее орбиту не только все сценические искусства, но и такие феномены культуры, как *маскарад* (маска как феномен игры и театральная маска), ритуальное переодевание, *карнавал*, карнавализацию. Сущность последней вскрыл и детально проработал *М. Бахтин*, особенно в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965). Основы карнавализации Бахтин усматривал в присущей культуре игре противоположными смыслами, в их перестановках, перемене местами (жизнь — смерть, высокое — низкое, сакральное — профанное, прекрасное — безобразное, доброе — злое, увенчание — развенчание и т.п.), в игровой профанации ценностей, в снятии сущностных антиномий культуры в смехе, в утверждении релятивности культурных приоритетов, в полифонии и внутреннем диалогизме формо-смысловых ходов в культуре. Многие из этих идей доминируют в модернистской и постмодернистской культурологических парадигмах и исследованиях.

Главный акцент на эстетической сущности игры сделал и опиравшийся на Хейзингу один из крупнейших мыслителей XX в. *Г.-Г. Гадамер* в основном герменевтическом труде «Истина и метод» (1960). Он напрямую связывает игру с эстетическим и искусством, сознательно дистанцируясь «от субъективного значения» понятия игры, свойственного, по его мнению, концепциям Канта и Шиллера; направляет свое внимание на игру как на «способ бытия самого произведения искусства». Гадамер утверждает «священную серьез-

¹ *Гессе Г.* Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. С. 259.

220

ность игры», ее «медиаальный смысл», «примат игры в отношении сознания играющего»; игра — не деятельность, но «совершение движения как такового» ради него самого, «всякая игра — это становление состояния игры»; субъектом игры является не играющий, но сама игра; цель игры — «порядок и, структура самого игрового движения»; «способ бытия» игры — «саморепрезентация», которая выступает универсальным аспектом бытия природы; игра всегда предполагает «другого». Высшей ступенью человеческой игры, ее «завершением», достижением идеального состояния является искусство; игра на этой стадии преобразается в искусство, «преобразуется в структуру». Искусство потенциально заложено в игре, составляет ее сущностное ядро, и при «преобразовании в структуру» (важное понятие эстетики Гадамера) являет себя в чистом виде: «сущее теперь, представляющее в игре искусство, и есть непреходяще подлинное»¹.

Искусство обладает глубинным онтологическим статусом. Явление произведения искусства, «преобразование в структуру» — это снятие обыденной, «непреображенной действительности» «в ее истине», «преобразование в истинное», «освобождение, возвращение в истинное бытие»². Поэтому игра-искусство «играется в другом, замкнутом в себе мире», и этим она подобна культовому действу. Игра искусства обязательно предполагает зрителя, это изображение или представление для кого-то, даже если в данный момент нет реципиента. Бытие искусства как игры неотделимо от его представления. В свою очередь истинный зритель полностью отдается игре искусства, погружается в ее мир, где обретает тождество с самим собой. И в этом плане, подчеркивает Гадамер, «способ эстетического бытия отмечен чем-то напоминающим «парусию» (богопришествие)». «Изображение» («представление») искусства, в которое полностью погружается зритель, — «это истина его собственного мира, мира религиозного и нравственного»³. Все основные феномены эстетического — мимесис, катарсис, трагическое, красоту — Гадамер осмысливает в контексте теории игры и определяет в целом «бытие эстетического как игру и представление», а «эстетическое бытие», общее для всех искусств, — это свершение бытия того, что изображается произведением искусства⁴.

В 1953 г. посмертно были опубликованы «Философские исследования» *Л. Витгенштейна*, которые десятилетие спустя начинают

¹ *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. С. 147—157.

² Там же. С. 159.

³ Там же. С. 174.

⁴ Там же. С. 175-180.

221

оказывать существенное воздействие на философию и эстетику. С введением Витгенштейном термина «языковой игры» (Sprachspiel) понятие игры входит в теорию языка и лингвистическую философию (разрабатываются концепции игрового конвенционализма, игрового понимания языка, процветает «игра» с этимологическими смыслами и текстами в постмодернизме и т.п.). В отличие от раннего «Логико-философского трактата» (1921), где язык понимался как некая идеальная сущность, поздний Витгенштейн утверждает, что элементы языка могут существовать и иметь смысл только как часть определенной игры со сводом правил и конвенций, т.е. смысл существует только в конкретных случаях употребления языка, а не как абстрактная сущность (платоновский идеальный смысл). Вне данного социолингвистического контекста, или ситуации игры с конкретными правилами и участниками, языка с его абстрактными, раз и навсегда заданными «смыслами» и значениями не существует. Любая попытка «отфильтровать» социальный контекст и добраться до «сущности» языка приводит к потере этой сущности, которая только и существует в процессе конкретной игры конкретных применений языка. Такое понимание языка наводит прямые мосты между лингвистикой и эстетикой, а также обосновывает, в частности, неограниченную возможность создания искусственных языков и объясняет даже в какой-то мере феномен «вживания» в иную, виртуальную реальность в компьютерных играх. Как только мозг реципиента «принимает» правила игры, он адаптируется к виртуальному миру и способен ориентироваться и успешно функционировать в нем как в реальном мире.

С проникновением во второй половине XX в. игровой концепции в философию, культурологию и другие науки появляются многочисленные классификации игры. Р. Кайо, например, в работе «Человек, игра и игры» (1962) выделяет пять видов игры: соревнования, игры риска, переодевания (маскировки), подражания и экстатические. Йельские постструктуралисты («Игры, игра, литература», 1968), филологи и философы постмодернистской ориентации, отчасти опираясь на хайдеггеровское понимание игры между смыслом и материалом в искусстве, выводят принцип игры в поле своей «текстологии», изучая игру с референтными мирами текста, игру с событиями, разработанными в тексте, виртуальные игры с читателем и т.п. *Ж. Деррида*, со своей стороны, развивает, в частности, романтическую концепцию игры как «бесконечно играемой» игры повторения (répétition), которая полностью замкнута в себе. От «репетитивности» он переходит к игре различий (différence) и «игре различаний» (différence), которую понимает как бесконечное откладывание и ускользание и полагает в основу своего метода *декон-*

222

струкции. Для Дерриды «игра различаний» принципиальное научное понятие, а собственно *différance* предстает сущностной основой, ибо кроме этого нет иной «сущности» как таковой, которую можно было бы постичь «в настоящем» (présence). Игру литературного текста он рассматривает как частный случай более общей семантической игры («Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук») и переносит понятие игры на искусство. Особое внимание Деррида уделяет ассоциативной игре интертекстуальных и вербальных полей, отдельных слов, музыкально-фонетической игре слогов, гласных, согласных и т.п.

В последней трети XX в., в чем мы убеждаемся все больше и больше, «игра в бисер» Гессе не представляется уже исключительно игрой воображения романиста, абсолютной утопией. Гуманитарные науки постнеклассической, постмодернистской ориентации, активно смыкающиеся с новейшей художественной практикой (см. подробнее главы «Феноменология искусства» в Разделе втором), все более и более всерьез настраиваются на игровой характер в духе «игры в бисер», готовят почву для возникновения одной из ее модификаций. Игра как эстетический феномен обретает в современной культуре и цивилизации в целом статус одного из наиболее значимых компонентов.

§ 7. Трагическое. Комическое. Ирония

Трагическое

Одной из традиционно (во всяком случае в XIX—XX вв.) относимых к эстетике категорий является *трагическое*. Однако сразу необходимо отметить, что в отношении этой категории существует принципиальная путаница. Достаточно часто, рассуждая об этой категории, говорят в

одной плоскости о трагическом в искусстве и в жизни. Между тем к эстетике имеет отношение только и исключительно трагическое в искусстве, с наибольшей полнотой реализованное в конкретном жанре драматического искусства — *трагедии*. Трагическое как эстетическая категория относится только к искусству, в отличие от других эстетических категорий — прекрасного, возвышенного, комического, имеющих свой предмет и в искусстве, и в жизни. Трагическое в жизни не имеет никакого отношения к эстетике, ибо при его созерцании и тем более при участии в трагической коллизии у нормальных людей не возникает эстетического события, никто не получает эстетического наслаждения, не происходит эсте-

223

тического катарсиса. Трагедии Хиросимы и Нагасаки или Чернобыля никак не коррелируют со сферой эстетического, хотя соответствующим образом изображенные в искусстве эти трагические события могут привести к эстетическому опыту, который наиболее точно будет определен категорией трагического. В частности, трагедия жителей варварски уничтоженной Герники не имеет отношения к эстетике, а картина Пикассо «Герника» несет мощный заряд трагического в сфере эстетического восприятия. Многие писатели, начиная с Достоевского, но особенно писатели и философы экзистенциалисты усматривали трагический разлад, конфликт в сознании личности. Сам этот реально существующий конфликт не имеет отношения к эстетическому сознанию, ибо доставляет своему субъекту не эстетическое удовольствие, а реальные мучительные страдания. Изображенный же в искусстве, в прозе, например, Камю, Сартра или Кафки, он приобретает характер трагического эстетического.

Трагедия в жизни и сознании — это *экзистенциальный*, а не эстетический опыт, поэтому трагическое в реальной действительности, которое чаще обозначается термином «трагизм», относится к объектам изучения философии, социологии, истории, но не эстетики. Сущность этого трагизма русский философ Н. Бердяев усматривал «в глубоком несоответствии между духовной природой человека и эмпирической действительностью», в «эмпирической безысходности»¹, и он в чистом виде, не пропущенный сквозь призму искусства, не имеет отношения к предмету эстетики.

Интересующий нас здесь эстетический опыт, получивший в Новейшее время именование «трагического», в наиболее полном и концентрированном виде был реализован в древнегреческой *трагедии* — одной из высших форм искусства вообще, и тогда же были предприняты первые попытки его осмысления и теоретического закрепления. В долгой истории эстетики речь, как правило, шла о трагедии как жанре драматического искусства, и в этом поле собственно и сформировалась концепция трагического в его эстетическом смысле.

Сущность феномена трагического эстетического заключается в *изображении* неожиданно возникших страданий и гибели героя, свершившихся не по причине несчастного случая, но как неизбежное следствие его (как правило, вначале неосознаваемых) проступков или вины, обычно предопределенных судьбой, роком, «безысходной

¹ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 190; 189.

224

эмпирией» (у экзистенциалистов) — некой независимой от человека внешней могучей силой. Герой трагедии, как правило, предпринимает попытки борьбы с роковой неизбежностью, восстает против Судьбы и погибает или терпит муки и страдания, демонстрируя этим акт или состояние своей внутренней свободы по отношению к внешне превышающей его силы и возможности стихии. Зрители (читатели) трагедии, активно сопереживая герою, к концу трагического действия испытывают эстетический *катарсис*, чистое эстетическое наслаждение. Собственно, как мы помним, речь о катарсисе в эстетическом смысле у Аристотеля возникла именно в связи с античной трагедией в трактате «О поэтическом искусстве», большая часть которого была посвящена трагедии как высшему, в понимании Аристотеля, жанру поэтического искусства, т.е. искусства (в новоевропейском уже смысле) вообще.

Аристотелевское определение трагедии предельно лаконично и емко по смыслу. *«Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение (катарсис) подобных аффектов»*¹. И далее он разъясняет основные положения этого определения. В частности, он делает акцент на том, что трагедия — это подражание не людям, но «действию и жизни, счастью и злосчастью», и при том — подражание подобным же *действием*, а не описанием его. Это подражание действием заложено в *фабуле* трагедии, одним из основных композиционных

приемов которой является *перипетия* — неожиданная «перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости»². К другим существенным частям фабулы Аристотель относит «узнавание» и «страдание», происходящие в процессе трагического действия. В сочетании с перипетией они и создают собственно трагедию. Важную роль при этом играет и «украшение» трагического действия ритмом, гармонией, пением — выстраиванием «декоративного украшения» и «музыкальной композиции» — все это направлено на усиление трагического эффекта.

В результате у зрителя трагедии возникают «страх» и «сострадание», которые и ведут к *катарсису*. «...Сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастьем нам подобного»³. При этом зритель сознает, что трагедия происходит на сцене

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 56. 2 Там же. С. 73. 3 Там же. С. 79.

225

театра, а не в жизни, о чем не дают забыть и все «украшения» трагедии, в результате чего он испытывает наслаждение от трагедии, которое определяется не побочными эффектами, напоминает Аристотель, но самой сущностью трагического действия. Значение трагедии как художественного произведения заключается, по его убеждению, в том, что «поэт должен доставлять с помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха»¹. В этом и состоит трагический катарсис, характерный только для данного вида драматического искусства, или, говоря языком современной эстетики, в этом и заключается смысл *трагического* как эстетического феномена.

В качестве одного из классических образцов трагедии Аристотель постоянно указывает на «Эдипа» Софокла. Содержание ее сводится к трагической истории жизни царя Эдипа. Еще до его рождения оракул предсказал его отцу Лаю, царю Фив, что его сын убьет его и возьмет в жены свою мать. Поэтому младенцем Эдип был увезен в другую страну и вырос в чужой семье, считая ее своей родной. Юношей, слыша за спиной постоянные слухи о каком-то ином своем происхождении, он отправляется к оракулу, от которого получает пророчество, аналогичное тому, что было возведено ранее Лаю. Стремясь избежать страшной участи убийцы отца и сожителя матери, Эдип не возвращается в дом своих приемных родителей, считая его родным. По дороге он встречает Лая и в завязавшейся ссоре, не ведая, кто перед ним, убивает его. Приближаясь в своих странствиях к Фивам, он решает загадку страшного Сфинкса и тем спасает от него Фивы. В награду фиванцы избирают его царем и отдают ему в жены вдову Лая Иокасту, его родную мать. Эдип с Иокастой счастливо правят страной, производят на свет двух дочерей и двух сыновей, пока в страну не приходит новая беда — чума. Посланный к оракулу гонец приносит его ответ: чума прекратится после изгнания из страны убийц Лая. Собственно с этого места и начинается действие трагедии Софокла. Эдип берется за расследование убийства и обещает изгнать убийцу, как только его обнаружат. Когда же по злой *иронии* судьбы выясняется его собственная история, он ослепляет себя и покидает Фивы. Эта трагедия рока и послужила одним из объектов изучения и образцов, на которые ориентировался Аристотель в своей «Поэтике».

Вся последующая история эстетики в понимании трагического так или иначе вращалась вокруг аристотелевского определения трагедии, развивая или переосмысливая те или иные его положения, но не отказываясь от них в принципе и не добавляя к ним чего-то принципиально нового. Это вполне понятно, так как классические образцы трагедии были созданы в античности и именно Аристотелю удалось выявить их основные структурные и художественные особенности и механизм воздействия на зрителя. Теоретики классицизма именно на основе античной трагедии и идей Аристотеля развер-

¹ Там же. С. 83.

226

нули свою нормативную систему создания идеальных драматических произведений.

Ф. Шиллер в статье «О трагическом искусстве» разъясняет условия, при которых могут возникнуть «трагические эмоции», чувство трагического. «Во-первых, предмет нашего сострадания должен быть родственным нам в полном смысле этого слова, а действие, которому предстоит вызывать сочувствие, должно быть нравственным, т.е. свободным. Во-вторых, страдание, его источники и степени должны быть полностью сообщены нам в виде ряда связанных между собой событий, т.е., в-третьих, оно чувственно воспроизведено, не описано в повествовании, но непосредственно представлено пред нами в виде действия. Все эти условия искусство объединяет и осуществляет в трагедии»¹.

Ф. Шеллинг в своей «Философии искусства» исследует трагедию в специальном разделе, исходя из идей Аристотеля и используя в качестве образца трагедию античных классиков. Для него трагическое проявляется в борьбе свободы и необходимости: «Итак, сущность трагедии заключается в действительной борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного». При этом никто не выходит из нее победителем. Обе стороны представляются и победившими, и побежденными². Суть трагической ситуации состоит в том, что трагический герой без действительной вины необходимо оказывается виновным по стечению обстоятельств, по воле

всесильной судьбы. Герой трагедии, как правило, всеми силами противостоит судьбе, но оказывается бессильным перед роком. Однако нравственная свобода торжествует в акте наказания героя, который принимает его вполне осознанно, как необходимое освобождение от вины, совершенной даже без его воли. «Герой должен был биться против рока, иначе вообще не было бы борьбы, не было бы обнаружения свободы; герой должен был оказаться побежденным в том, что подчинено необходимости; но, не желая допустить, чтобы необходимость оказалась победительницей, не будучи вместе с тем побежденной, герой должен был добровольно искупить и эту предопределенную судьбой вину. В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы — добровольно нести также наказание за неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»³. В трагедии, таким образом, нет места случайности. Преступление против нравственности, трагическая вина героя предо

¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Собр. соч. Т. 6. М., 1957. С. 58.

² Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 400.

³ Там же. С. 403.

227

ределены судьбой, но и действия героя, делающего свободный выбор наказания, так же не случайны потому, что «происходят из абсолютной свободы, а абсолютная свобода сама есть абсолютная необходимость»¹. В момент разрешения трагической ситуации, «в момент своего высшего страдания он (трагический герой. — В.Б.) переходит к высшему освобождению и к высшей бесстрастности»². Зритель же достигает состояния катарсиса, о котором писал Аристотель.

Гегель усматривает суть трагедии в нравственной сфере, в конфликте между *нравственной силой*, осмысленной им как «божественное в его *мирской* реальности», как *субстанциальное*, управляющее человеческими действиями, и самими «действующими характерами». Между ними и возникает «трагическая коллизия». «Изначальный трагизм состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданны*, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются виновными именно благодаря своей нравственности»³. Эстетический смысл трагедии Гегель вслед за Аристотелем усматривает в катарсисе, трактуя его по-своему, полагая, что трагедия «возбуждает и очищает *страх* и *сострадание*». При этом он подчеркивает, что речь идет не об обыденных страхе и сострадании, характерных для реальных жизненных ситуаций, но о чувствах, рожденных художественным содержанием трагедии. «И, говоря об этом суждении Аристотеля, мы должны поэтому придерживаться не просто чувства страха и сострадания, а принципа того *содержания*, художественное явление которого призвано очищать эти чувства». В частности, в трагедии человек страшится не внешней подавляющей его мощи, «а нравственной силы, которая есть определение его собственного свободного разума и вместе с тем нечто вечное и нерушимое, так что, обращаясь против нее, человек восстанавливает ее против себя самого»⁴.

Таким образом, и классическая немецкая эстетика практически не вносит ничего принципиально нового в понимание трагического, сформировавшееся у Аристотеля. Подобным образом обстоит дело и в Новейшее время. Ницше в своей главной эстетической работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1871) усматривает смысл

¹ Там же. С. 406.

² Там же. С. 404.

³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 575—576. 4 Там же. С. 577.

228

трагедии в антиномическом единстве дионисийского и аполлоновского начал, в основе которого лежит «метафизическое утешение» от утверждения «вечной жизни ядра бытия при непрестанном уничтожении явлений»¹. Другой предтеча неклассической эстетики З. Фрейд, обращаясь к трагедии Софокла «Эдип» в одной из ранних своих книг «Толкование сновидений», вообще примитивизирует и даже нивелирует эстетический смысл трагического, заменяя его психофизиологическим. Смысл античной «трагедии рока» он сводит к тому, что ее зритель должен научиться покорности божественной воле и пониманию собственного бессилия. А это вряд ли может потрясти зрителя. Потрясает же его в трагедии Эдипа не противоречие «между роком и человеческой волей», а сам материал данной трагедии. Судьба Эдипа, полагает Фрейд, имеющий уже за плечами некоторый практический опыт психоаналитических «откровений» его

душевнобольных пациентов, «захватывает нас только потому, что она могла бы стать и нашей судьбой». Эдип, убивший отца и женившийся на своей матери, «являет собой всего лишь реализацию нашего детского желания»². Большая часть мальчиков, согласно исследованиям Фрейда (а в подтверждение он приводит и аналогичное утверждение Иокасты из трагедии Софокла) переживает во сне подобные сцены инцеста и убийства отца или борьбы с ним. Отсюда и ведет происхождение его знаменитый *Эдипов комплекс*, открытие которого, наряду с другими комплексами, оказало сильнейшее воздействие как на художественную практику XX в., так и на всю науку об искусстве и эстетику.

В понимании же трагического (в ракурсе Эдипова комплекса Фрейд трактует и нерешительность Гамлета в отпущении за отца) позиция теоретика психоанализа знаменательна для всего XX в., ибо здесь эстетический смысл трагического утрачивается практически окончательно. При этом сама проблема *трагизма* в жизни начинает занимать одно из существенных мест и в философии, и в искусстве XX столетия. В частности, начиная с книги М. де Унамуно «Трагическое чувство жизни» (1913) в философии нарастает интерес к трагизму человеческого бытия в этом мире. В экзистенциализме (в философии, литературе, театре, кино) и в арт-практиках, так или иначе ориентирующихся на него, трагический разлад человека с самим собой, с другими людьми, с обществом, с Богом, трагизм войн, революций, катастроф, абсурдность жизни занимают главное место. Однако здесь речь идет или просто о трагизме

¹ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 84.

² Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 18.

229

человеческого существования, или о его отображении в искусстве без создания трагической коллизии и без выведения реципиента на эстетический катарсис и эстетическое наслаждение. В XX в. трагическое по большей части выходит за рамки собственно эстетического опыта, сливается с трагизмом жизни, т.е. становится просто констатацией в произведениях искусства трагизма жизни, как бы повторением его, не способствующим восстановлению *гармонии* человека с Универсумом, на что ориентирована вся сфера эстетического опыта, эстетической деятельности, искусства в его художественно-эстетическом смысле. В лучшем случае мы можем говорить о тех или иных *элементах* трагического в искусстве XX в., но не о *трагическом* в его классическом смысле. Современная неклассическая эстетика, выдвинув почти на уровень категорий такие понятия, как *абсурд*, *хаос*, *жестокость*, *садизм*, *насилие* и им подобные, практически не знает ни категории, ни феномена *трагического*.

Комическое

Эта категория классической эстетики, хотя и ставится традиционно в пару к категории трагического, в принципе не является ни антиподом ее, ни какой-либо модификацией. Роднит их только то, что исторически они ведут свое происхождение от двух древних жанров драматического искусства: трагедии и комедии. Однако, если трагическое как эстетическая категория имеет место только в связи с искусством и именно — с трагедией в основном и по преимуществу, то комическое — более широкая и более древняя категория; точнее, это относится к эстетическому феномену, описываемому этой категорией. В наиболее концентрированном виде феномены комического тоже проявляются в искусстве (как собственно и феномены, описываемые практически всеми основными категориями эстетики), однако и комическое в жизни имеет прямое и непосредственное отношение к предмету нашей науки.

Феномен комического — один из древнейших в истории культуры. Он предполагает возбуждение смеховой реакции человека, *смеха*, однако не сводится только к нему. При этом речь идет об особом смехе, — не о чисто физиологической реакции на раздражение специальных нервных центров (как при щекотке или нервическом смехе), но о смехе, вызванном интеллектуально-смысловой игрой. Шутки, остроты, высмеивание человеческих недостатков, нелепых ситуаций, безобидные обманы издревле сопровождали жизнь человека, облегчая ее тяготы и невзгоды, помогая снимать психические стрессы. И в том случае, когда смешное доставляло смеющемуся удовольствие, радость, мы можем говорить об эстетическом феномене комического.

230

Уже гомеровский эпос пронизан элементами комического. При этом с юмором описывается, прежде всего, жизнь богов, жителей Олимпа. Более того, Гомер представляет ее пронизанной комизмом, юмором, лукавством, безобидными хитростями, «гомерическим» хохотом. Идеальная жизнь (жизнь небожителей) по Гомеру — это жизнь в

весельи, подогреваемом нескончаемыми шутками, интрижками и божественными шалостями. В отличие от нее жизнь людей (героев его эпических поэм) сопряжена с трудностями, опасностями, гибелью, и здесь, как правило, не до шуток и юмора.

В греко-римской античности сформировались и многие жанры комических искусств от классической театральной комедии до всевозможных развлекательных представлений типа паллиаты, ателланы и особенно мима — полубалаганного комического зрелища, рассчитанного на невзыскательные вкусы толпы и использующего все хитрости и технические достижения позднеантичного театра. С античности началось и теоретическое осмысление комедии, легшее в основу последующих эстетических концепций комического. Развернутые суждения Аристотеля о комедии не сохранились. В «Поэтике» мы находим только некоторые фразы на эту тему и определение комедии, дающие тем не менее представление о ходе мыслей выдающегося философа в этом направлении. «Комедия, — писал он, — ...есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания»¹. Показав в своей концепции мимесиса, что подражание безобразному вполне уместно в искусстве и носит эстетический характер (доставляет удовольствие), он и комическое связывает с безобразным; но не глобально порочным и отвратительным, а умеренно безобразным, вызывающим в видящем его смех, а не отвращение.

Аристотель убежден, что комические («насмешливые») песни слагались с очень древних времен, однако первое известное ему комическое произведение — это некий не сохранившийся до нашего времени «Маргит» Гомера. Поэтому именно его Аристотель склонен считать праотцом и комедии. При этом он подчеркивает, что у Гомера мы имеем дело уже не с насмешкой, но с драматическим выражением «смешного». К Гомеру Аристотель возводит и специ-

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 53.

231

альный «насмешливый метр» — ямб, в котором, полагал он, и пишутся в основном комические произведения¹.

Один из последователей Аристотеля, живший в I в. до н.э. и вероятно знавший не дошедшие до нас тексты Стагирита, определяет комедию по аналогии с аристотелевской дефиницией трагедии, т.е. и ее связывает с *катарсисом*: «Комедия есть подражание действию смешному и невеличественному, имеющему определенный объем, при помощи украшенной речи, причем различные виды украшений особо даются в разных частях пьесы; подражание посредством действующих лиц, а не рассказа; благодаря удовольствию и смеху, совершающему очищение подобных аффектов. Ее матерью является смех»². Очищение смехом, снятие психических, эмоциональных, интеллектуальных, нравственных напряжений в эстетическом катарсисе — действительно одна из существенных функций комического, и античность (даже если не Аристотель, а его последователи) четко уловила эту функцию.

Много внимания вопросам комического, смешного, шутливого в речах уделяли античные теоретики ораторского искусства, авторы многочисленных «Риторик». В частности, подробнейшим образом о юморе, шутках, островах, смешном и смехе, их характере и уместности в речах говорит Цицерон в трактате «Об ораторе» и в некоторых других книгах.

Христианство в целом негативно относилось к комическим жанрам искусства и с осторожностью к смеху и смешному в обыденной жизни. Отсюда почти исключительный интерес в Средние века, включая и Возрождение, к «серьезным» видам и жанрам искусства и к соответствующим эстетическим категориям. Комическое сохраняется, развивается, а нередко и процветает исключительно в низовой непрофессиональной народной культуре, которую М. Бахтин в своем исследовании «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965) обозначил даже как «смеховая культура», ибо феномен комического в его многочисленных (часто грубовато-вульгарных) модификациях был в «карнавальной» народной культуре Средневековья преобладающим.

Только в эпоху Просвещения у теоретиков искусства и философов появляется опять интерес к комическим жанрам искусства, к смешному и смеху, как действенным приемам воздействия на недостатки людей, их глупость и бесчисленные ошибки, безнравственные

¹ См.: Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 50.

² Цит. по: Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 76.

232

поступки, ложные суждения и т.п., хотя комедия как жанр драматического искусства и комические жанры в литературе возрождаются в европейской культуре несколько раньше. Они, видимо, и дали толчок теоретическим размышлениям. Крупнейший комедиограф XVII в. Мольер был убежден, что задача комедии состоит в том, чтобы «исправлять людей, забавляя их». У Шефтсбери, Дидро, Лессинга и других мыслителей XVII—XVIII вв. мы находим немало интересных суждений на эту тему. Кант почти ничего не говорит о комическом, ибо, как можно понять из контекста его «Критики способности суждения», он не относил сферу смеха и веселости к изящным искусствам или к области вкуса. Эстетическое у него всегда предполагает серьезность суждения. Смех же и все, его вызывающее, он рассматривал в психофизиологическом ключе, связывая, правда, с одним из типов смысловой игры. «Смех есть аффект от внезапного превращения напряжения ожидания ' в ничто», способствующий полезным для здоровья человека движениям («колебаниям») ряда внутренних органов тела¹. Подтверждая свое заключение разбором некоторых шуток, Кант выводит, сознательно не стремясь к этому, один из существенных принципов комического — *неожиданную* разрядку искусственно созданного напряжения ожидания (чего-то значительного) в *ничто* путем особого *игрового* приема. Пример кантовской шутки: один купец, возвращаясь из Индии, попал в бурю и вынужден был выбросить весь свой товар за борт, чтобы спастись. Он до того горевал о нем, что у него... (здесь мы напряженно ожидаем какого-то очень серьезного последствия горя купца и неожиданно слышим:) в одну ночь *поседел парик*. Такое сведение ожидания к ничто путем перевода серьезного дела на уровень игрового отношения и вызывает смех. Мы смеемся неожиданному смысловому ходу рассказчика, удачно обманувшему наши ожидания какого-то почти драматического завершения истории с горевавшим купцом. Мы уже были готовы сочувствовать несчастному купцу и огорчиться вместе с ним, как вдруг почти автоматически игровым приемом рассказчика переключаемся в сферу веселья и вместо сочувствия уже то ли беззлобно подсмеиваемся над незадачливым купцом, то ли радуемся тому, что нас так удачно вывели из неприятной для каждого ситуации огорчения. В любом случае шутка завершилась эстетическим удовольствием, в чем собственно и заключается эстетический смысл комического.

В своей системе искусств Гегель не мог, естественно, обойти комедии, вскрыв при этом некоторые сущностные аспекты комичес-

¹ Кант И. Критика способности суждения. С. 352—354.

кого в целом. Комедию он рассматривал в одном ряду с трагедией и драмой в разряде драматической поэзии. Свои выводы он делал, опираясь в основном на комедии Аристофана. Сущностным основанием драматических искусств он считал конфликт между «вечной субстанциальностью» и индивидуальной субъективностью. При этом если в трагедии победительницей в этом конфликте остается субстанциальность, устраняющая «ложную односторонность» в борющейся индивидуальности, но сохраняющая ее положительное содержание, то в комедии, наоборот, «верх остается за *субъективностью* в ее бесконечной самоуверенности». Понятно, что речь у Гегеля идет об истинной субъективности, сконцентрированной в авторе комедии или смеющемся зрителе, но не о субъективности осмеиваемого героя комедии, и о *ложной субстанциальности*, о действительности, претендующей на субстанциальность, но реально лишенной ее, утратившей ее. «В комедии в смехе индивидов, растворяющих все в себе и через себя, мы созерцаем победу их субъективности, остающейся, несмотря ни на что, устойчивой внутри себя»¹. И речь идет об особом смехе, подчеркивает Гегель. Комическое отличается от смешного тем, что в нем смех выражает не просто контраст существенного и его явления, не просто глупости и нелепости самих по себе, не самодовольство практического ума, не издевательство, язвительность, отчаяние, но некую глубинную благожелательность, стремление свободной субъективности к снятию ложной реальности. «Комическому же, — читаем у Гегеля, — свойственна бесконечная благожелательность и уверенность в своем безусловном возвышении над собственным противоречием, а не печальное и горестное его переживание: блаженство и благонастроенность субъективности, которая, будучи уверена в самой себе, может перенести распад своих целей и их реальных воплощений». Очевидно, что речь идет о целях и воплощениях, лишенных истинной субстанциальности, о целях, только кажущихся на каком-то конкретном этапе существенными, необоснованно претендующими на существенность. И Гегель подчеркивает это, утверждая, что смехом в комедии разрушается не истинная субстанциальность, не истинные ценности, но только их искажение, подражание им. Аристофан, отмечает он, нигде не издевается над истинной верой в богов,

подлинно нравственной жизнью афинян, истинной философией или настоящим искусством. «Но он показывает нам в ее саморазрушительной нелепости чистую противоположность подлинной действительности государства, религии и искусства». Как в трагедии

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 579.

234

уничтожается ложная односторонность индивидуальности, так и комедия разрушает все, претендующее на истинную субстанциальность или искажающее ее. «Комическая субъективность восторжествовала над всем, что является в действительности, из которой исчезло адекватное реальное присутствие субстанциального начала»¹. Гегель, таким образом, видит в комическом действенную силу в борьбе истинной субъективности с ложной субстанциальностью, с псевдоидеалами, или, используя «актуальную» терминологию современности, — с *симулякрами*.

По характеру содержания, которое может стать предметом комического действия, Гегель выделяет три основных случая. Во-первых, когда мелкие и ничтожные цели реализуются с большой серьезностью и обширными приготовлениями; во-вторых, когда «индивиды пытаются раздуться до уровня субстанциальных целей и характеров», для осуществления которых они в принципе непригодны и, в-третьих, когда внешние обстоятельства создают путем удивительных хитросплетений ситуации комического контраста между внутренним характером и формой его внешнего проявления. Во всех этих случаях возникает истинное комическое разрешение конфликтов, составляющее суть комического.

Вообще нужно заметить, что почти никто из классических философов не мог обойти вниманием те или иные аспекты комического (чаще в его конкретных модификациях шутки, юмора, иронии, сатиры, бурлеска, фарса, остроумия и т.п.), смешного или смеха, но практически никто, кажется, не имел особого желания разбираться в этом явлении подробно. Посвящая целые трактаты прекрасному, возвышенному и даже трагическому, они обычно более или менее резвой трусцой пробегают мимо сферы комического. Шиллер понимал комическое как результат противоречия между идеалом и реальностью, Шеллинг усматривал сущность комического в противоречии между абсолютной свободой субъекта и объективной необходимостью, в «переворачивании» низменных вещей в модусе идеала, поскольку они «представляют собой символическое наизнанку», как бы в перевернутом виде, но все-таки отражают идею². Теоретики романтизма проявляли особый интерес к таким формам комического, как юмор и ирония (см. ниже). Ф. Зольгер считал все эстетические категории модификациями прекрасного. Суть комического он усматривал в конфликте между идеей и ее ничтожной реализацией в действительности; точнее в разрешении

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. С. 581; 582.

² См.: Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 273—274.

235

этого конфликта в пользу идеи, которое доставляет нам радость и наслаждение.

Н. Чернышевский, перетолковывая Гегеля, усматривал суть комического во внутренней пустоте и ничтожности, прикрывающейся внешностью, имеющей претензию на содержательность и значительность. Русская литература XIX в. давала ему богатую пищу для такого вывода. Особенно творчество Гоголя. Чего стоят хотя бы персонажи «Ревизора», с предельной полнотой подтверждающие это положение Чернышевского. С конца XIX в. с возрастанием интереса к естественно-научным исследованиям попытки философского осмысления комического уступают место психологическим исследованиям механизма смеха, смешного, а также всматриванию в конкретные формы выражения комического.

Таким образом можно констатировать, что категорией *комического* в эстетике обозначается *специфическая сфера эстетического опыта, в которой на интеллектуально-игровой основе осуществляются благожелательное отрицание, разоблачение, осуждение некоего фрагмента обыденной действительности (характера, поведения, претензии, действия и т.п.), претендующего на нечто более высокое, значительное, идеальное, чем позволяет его природа, с позиции этого идеального (нравственного, эстетического, религиозного, социального и т.п.)*. Реализуется этот процесс обычно путем создания или спонтанного возникновения искусственной оппозиции (противоречия) между идеалом и конкретной попыткой его актуализации, *неожиданно* разрешающейся в ничто, лопающейся как мыльный пузырь, что вызывает в субъекте восприятия смеховую реакцию. В смехе, осмеянии, высмеивании и снимается эта искусственная оппозиция, комическое противоречие. Элемент *неожиданного* при снятии этого противоречия (явного несоответствия идеального и феноменального, содержания и формы, сущности и ее проявления,

претензии субъекта его реальным возможностям и т.п.) существен для возбуждения смеха и особого (веселого) наслаждения. Питательной средой комического, сферой его основного приложения как в жизни, так и в искусстве является обыденная жизнь человека, где бесчисленные мелочи постоянно способствуют возникновению комических ситуаций, бытованию комических персонажей.

Отсюда понятно, что наиболее полно комическое реализуется в тех видах и жанрах искусства, где возможна более или менее изоморфная изобразительно-описательная презентация обыденной жизни. Именно в литературе, драматургии, театре, реалистическом изобразительном искусстве (особенно в графике), в кино. Архитектура по природе своей чужда комического. Существуют комические

236

формы в музыке, но они, как правило, тесно коррелируют с соответствующими комическими словесными текстами.

Многочисленны виды конкретной реализации комического в жизни и искусстве. От простой шутки и анекдота через остроумные речи, афоризмы, эпиграммы, юмор, карикатуру к гротеску, сатире, ироническому стилю жизни и мышления. Отличаются они друг от друга степенью и глубиной осмеяния, благожелательности, критицизма, хотя механизм их действия в принципе один и тот же: игровой принцип создания оппозиции, противоречия и неожиданное разрешение ее, вызывающее смеховую реакцию субъекта восприятия. В XX в. особое распространение получили *гротеск* и *ирония*.

Этому способствовали многие предельно обострившиеся противоречия в культуре и цивилизации в целом, выявившие глобальную кризисность современного этапа человеческой жизни в целом при одновременной переоценке всех ценностей культурой, начавшейся в последней трети XIX в. Гротеск и ирония стали в какой-то мере защитной эстетической реакцией культуры на эти процессы. При этом необходимо заметить, что, хотя европейская эстетическая традиция достаточно последовательно относит эти категории к комическому в качестве его модификаций, они охватывают феномены, нередко выходящие за рамки традиционно комического. Особенно это относится к гротеску, который нередко далек от доброжелательного высмеивания, да и от смеховой реакции воспринимающего вообще. Суть гротескного (от франц. grotesque — причудливый) образа, особенно характерного для искусства XIX—XX в., заключается в гипертрофии, предельном заострении, фантастическом преувеличении отдельных негативных черт изображаемого персонажа или явления при нивелировании позитивных сторон. В результате возникают парадоксальные образы, вызывающие чаще всего не смех, а чувства резкого неприятия, отвращения, презрения, иногда даже страха, ибо в них концентрируется и выражается как бы сама *негативность* человеческого характера и его существования. Таковы некоторые образы Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Гойи, Кафки. У отдельных авторов XX в. гиперболизация и концентрация негативности достигает такой степени, что гротеск превращается в *абсурд* (в сюрреализме, театре абсурда, у писателей-экзистенциалистов), о чем мы будем говорить подробнее в Разделе втором.

Ирония

Ирония (от греч. eironeia — притворство) в большей мере вписывается в смысловое поле комического, хотя тоже полностью не совпадает с ним, а в XX в. столь существенно расширила свое действие

237

за пределы комического, что вышла на уровень самостоятельной и значимой категории. В эстетику иронии пришла из античной риторики, где занимала место среди главных фигур красноречия, и реализовалась в основном в словесных искусствах и вообще в вербальных текстах, хотя в XX в. духом иронии пронизана практически вся духовная культура, особенно постмодернистской ориентации. У Аристофана, как и у многих других античных авторов, *ирон* — это просто обманщик. В риторской же традиции иронией обозначают фигуру речи, в которой буквальный смысл противоположен скрытому, внутреннему, т.е. когда похвала построена таким образом, что за ней ощущаются порицание и тонкая насмешка и наоборот: за внешним порицанием, уничижением видится похвала и утверждение истинной ценности. С этим пониманием иронии перекликается, но не идентична ей знаменитая Сократова ирония, к которой восходит вся традиция самоуничижительной иронии. Метод Сократова диалогического выявления истины, как известно, заключался в том, что, прикинувшись незнающим какую-то истину, он рядом глубоко продуманных логических вопросов подводит собеседника, действительно не

знающего этой истины, как бы к самостоятельному ее отысканию. Своим благожелательно-лукавым самоуничтожением Сократ как бы заманивает собеседника в логический лабиринт, из которого тот вынужден найти единственный выход, в чем ему активно, но незаметно наводящими вопросами помогает сам Сократ.

Однако Сократова ирония в своей сущности не имеет прямого отношения к эстетике. Эстетическая же ирония развивает риторскую традицию называть вещи противоположными их сущности именами, но так, чтобы самим построением фразы (умеренной гиперболизацией, метафорой и т.п. вибрациями смысла) или просто интонацией речи намекнуть субъекту восприятия на противоположную суть предмета речи или изображения, на скрытую легкую насмешку, чаще всего. Понятно, что ирония предполагает достаточно высокий интеллектуально-эстетический уровень того, к кому она обращена, и в общем случае знание предмета, о котором идет речь. В этом ключе выдержаны многие иронические произведения, например, восходящая к античной традиции «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, сатиры Дж. Свифта и т.п.

Особое место ирония заняла в эстетике романтизма (прежде всего, немецкого). Его теоретики осознали ее в качестве одного из существенных приемов философско-художественного выражения парадоксально-противоречивой сущности Универсума и человека внутри него и противопоставили ее риторской иронии. «Ирония — форма парадоксального, — утверждал Ф.

Шлегель, — Парадоксаль-

238

но все хорошее и великое одновременно»¹. Родиной иронии он считал философию, а суть ее усматривает в «логической красоте». Именно на этой, а не на риторской иронии, убежден он, базируется настоящая поэзия, которая в понимании романтиков выражала суть искусства вообще. Эстетический смысл истинной иронии, «божественным дыханием» которой проникнуты лучшие произведения искусства, сводится к «трансцендентальной буффонаде» — некоей бесконечно вознесшейся над обыденным миром точки зрения, с которой весь мир, все человеческое, в том числе и искусство, и добродетель, и гениальность, и себя самого поэт представляет в некоей «мимической манере обыкновенного хорошего итальянского буффо»². Эту иронию он, вряд ли правомерно, называет «сократовской», относя ее к врожденным талантам. Эстетический эффект ее заключается в том, что субъект восприятия радуется «этому великолепному лукавству, подсмеивающемуся над всем миром».

Шлегель дает, пожалуй, наиболее полное и развернутое определение романтического понимания иронии как эстетического феномена, которое до конца понято, прочувствовано и в какой-то мере практически реализовано в культуре и искусстве было только в XX в. «В ней все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым. Она возникает, когда соединяются понимание искусства жизни и научный дух, совпадают законченная философия природы и законченная философия искусства. Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима. Весьма хороший знак, что гармоническая банальность не знает, как ей отнестись к этому постоянному самопародированию, когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой»³. В духе романтической иронии созданы многие произведения романтиков Тика, Брентано, Гофмана. В частности, именно на ее основе в некоторых из них утверждается чисто «эстетский» образ жизни, возвышающийся над этическими нормами и общественными условностями.

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. М., 1983. С. 283.

² Там же.

³ Там же. С. 286—287.

239

Гегель и ранний Кьеркегор, посвятивший иронии диссертационную работу, в целом критически относились к романтическому пониманию иронии, хотя тот же Гегель с одобрением отзывается о концепции иронии К.В.Ф. Зольгера, обозначая ее суть как «бесконечно абсолютную отрицательность». Однако позиция Зольгера отнюдь не противоречит романтической, но скорее развивает идеи Шлегеля, изложенные последним только фрагментарно. Зольгер, как и романтики, считал иронию в конечном счете сущностью художественного творчества, которое он осмысливал как переход абсолютной идеи «посредством художественного разума» в «реальную

действительность», представлявшуюся ему по сравнению с идеей «ничтожеством», ничем. «И безмерная печаль охватывает нас, когда мы наблюдаем, как великолепие превращается в ничто, подчиняясь неумолимым законам земного бытия». Именно этот «момент перехода, когда сама идея неизбежно превращается в ничто, как раз и должен быть подлинным средоточием искусства, где объединяются в одно остроумие и размышление, каждое из которых созидает и разрушает с противоположными устремлениями. Именно здесь дух художника должен охватить все направления одним всевидящим взглядом. И этот над всем царящий, все разрушающий взгляд мы называем иронией»¹. «Ирония — не отдельное, случайное настроение художника, а сокровеннейший живой зародыш всего искусства»². «Средоточие искусства, где достигается совершенное единство созерцания и остроумия и которое состоит в снятии идеи самой же идеей, мы называем художественной иронией. Ирония составляет сущность искусства, его внутреннее значение, поскольку она есть такое состояние души, при котором мы сознаем, что нашей действительности не было бы, не будь она откровением идеи, но что именно поэтому идея вместе с действительностью становится чем-то ничтожным и гибнет. Реальность необходима, чтобы существовала идея, но именно с этим извечно связано снятие идеи»³. Понятно, что эти диалектические идеи Зольгера привлекли особое внимание Гегеля.

Истинный художник всегда в душе иронист, ибо, создавая произведение, он хорошо сознает, что не просто выражает, но уничтожает воплощаемую в нем идею. Поэтому он, полагал Зольгер, должен быть выше своего произведения, понимая, что оно есть нечто божественное, как воплощение идеи, и одновременно — ни-

¹ *Зольгер К.В.Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 381.*

² *Там же. С. 422.*

³ *Там же. С. 421.*

240

чтожное, уничтожившее эту идею. В этом суть иронической «несерьезности» художника. Он созерцательно относится к любым изображаемым событиям и это же состояние передает зрителю, «чувства которого выливаются в величайший покой и светлую безмятежность. В искусстве утешаемся, созерцая, что и величайшее, и великолепнейшее, и самое ужасное на деле одинаково ничтожны перед идеей»¹. Иронию же в риторически-обыденном смысле Зольгер считает ложной или, в лучшем случае, только отчасти способствующей «подлинной иронии», которая возводится им фактически в главный принцип метафизической эстетики, ибо она «предполагает наивысшее сознание, в силу которого человеческий дух обладает совершенной ясностью о противоположности и единстве в идее и реальности»².

В XX в., несмотря на господство в целом рационалистически-материалистического мировоззрения, а возможно, и благодаря этому, идеи романтиков и Зольгера не только не утрачивают своего значения, но, несколько модифицируясь в духе времени, фактически подспудно занимают одно из значительных мест в культуре. Об иронии в модусе пародии размышлял в своем эссе «Тристрам Шенди» один из главных представителей «формальной школы» в литературоведении В. Шкловский. В одном из сущностных понятий поэтики М.Бахтина «двуголосое слово» фактически вскрывается иронический характер литературного текста, когда в одном высказывании осуществляется эффект «непрямого говорения», перекрещивания двух личностных голосов (автора сквозь голос героя), имеющих разную смысловую ориентацию. Да и большинство теоретических направлений в литературоведении XX в. в том или ином плане обращаются к постромантическому осмыслению иронии или в ироническом ключе строят свои теоретические изыскания. Суть нового понимания иронии выразил один из крупнейших писателей века Томас Манн и в своем философско-эстетическом романе «Доктор Фаустус» (1947), и в теоретических суждениях. Он считал иронию «содержанием и смыслом *самого искусства* — всеприятием и, уже в силу этого, всеотрицанием»³, т.е. фактически повторил в новой интерпретации идею Зольгера. Хорошо ощущая при этом глубинный духовно-культурный плюрализм своего времени, отрицающий однозначность каких-либо позиций и абсолютизацию каких-либо утверждений, и неактуальность классической метафизики, Манн поэтому именно в иронии усматривает наиболее адекват-

¹ *Зольгер К.В.Ф. Эрвин... С. 422.*

² *Там же. С. 424.*

³ *Манн Т. Соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 277.*

241

ную позицию для современного художника. В ней он видит «пафос середины»: она «резвится

между контрастами и не спешит встать на чью-либо сторону и принять решение: ибо она полна предчувствия, что в больших вопросах, в вопросах, где дело идет о человеке, любое решение может оказаться преждевременным и несостоятельным, и что не решение является целью, а гармония, которая, поскольку дело идет о вечных противоречиях, быть может, лежит где-то в вечности, но которую уже несет в себе шаловливая оговорка по имени «Ирония»...»¹.

Как один из крупнейших умов XX в. Т. Манн попытался сформулировать то, чем собственно во многом жила художественная культура практически всего XX в. Сознательно или (чаще всего) бессознательно крупнейшие представители авангарда, модернизма, постмодернизма (об этом подробнее в Разделе втором) и наиболее «продвинутые» мыслители (философы, филологи, художественные критики, эстетики) использовали в своем творчестве метод и позицию иронического (практически во всех упоминавшихся смыслах этого понятия) отношения и к действительности, и к своему творчеству, и к самим себе. Глубинным иронизмом пронизано творчество и известных художников XX в. (вспомним хотя бы Пикассо, Малевича, Шагала, Миро, Дали, Джойса, Беккета, Ионеско, Берроуза, Гринуэя), и новейших философов (Хайдеггера, Барта, Дерриды и др.). Причем ироническая игра смыслами в новейшей философии активно приводит ее в сферу эстетического опыта, что хорошо ощущают и сами современные философы, усматривая в ней выходы из тупиков традиционного дискурсивного философствования. В частности, широко известный метод постмодернистской *деконструкции* (см. подробнее в Разделе втором) является при ближайшем рассмотрении не чем иным, как сознательным применением иронии в философском дискурсе. Отсюда и закономерный интерес структуралистов, постструктуралистов и постмодернистов к проблемам романтической иронии и к иронии вообще. Ими опубликовано на эти темы немало любопытных исследований. Особое внимание иронии уделил, например, крупнейший американский постмодернист П. де Ман. Отталкиваясь от шлегелевского понимания иронии, он рассматривает деконструктивистский дискурс как основывающийся на ироническом аллегоризме. Р. Барт и Ж. Деррида постоянно и сознательно опираются в своих текстах на иронические фигуры.

¹ Манн Т. Т. 9. С. 603—604.

242

В связи с этим можно напомнить, что известный драматург XX в. Бертольт Брехт, предвосхищая деконструктивные ходы философии конца столетия, в ироническом ключе подходит даже к «Большой логике» Гегеля, именуя ее «величайшим произведением мировой юмористической литературы». «Речь там идет об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером как ни в чем ни бывало садятся ужинать за один стол. ...Иронию, скрытую в каждой вещи, он и называет диалектикой. Как и все великие юмористы, он это преподносит с убийственно серьезным лицом»¹. Интересно, как реагировал бы Брехт на не менее «убийственно серьезные» тексты Фуко или Дерриды?

Разрушительный характер иронии, выявленный Зольгером, пришелся по вкусу практически всем основным новаторским направлениям в искусстве и интеллектуальной деятельности XX в. На ней основывали свои эпатажные манифесты футуристы, дадаисты, сюрреалисты, ею пронизано творчество не только многих крупных авангардистов и модернистов, но и целые направления и новейшие виды арт-практик. В частности, такие мощные направления в искусстве второй половины столетия, как *поп-арт* (и его главные представители Раушенберг, Уорхол) и *концептуализм*, такие новые виды арт-деятельности, как *хэппенинг*, *перформанс*, *энвайронмент*, *видеоинсталляция*, пронизаны духом иронии. Фактически главной пружиной всей постмодернистской деятельности является глобальное ироническое передразнивание и перемешивание всех и всяческих феноменов всей истории культуры, ироническая игра всеми известными творческими методами и приемами выражения и изображения, всеми смысловыми уровнями, доступными данному виду искусства или арт-практики. Вспомним хотя бы в творчество российских (или бывших российско-советских) постмодернистов Д. Пригова, В. Ерофеева, В. Сорокина, Саши Соколова, И. Кабакова, Комара и Меламида, М. Шемякина и других или их отечественных предшественников Д. Хармса, А. Введенского, А. Платонова (как автора «Ювенильного моря», «Котлована», «Чевенгура»), чтобы увидеть яркое подтверждение сказанному. Я уже не говорю здесь о столпах западного постмодернизма типа У. Эко, У. Берроуза, М. Павича, П. Гринуэя. Везде и всюду в постмодернизме ирония в самых разных обликах и модификациях правит бал.

¹ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 4. М., 1965. С. 61—62.

В течение всего столетия искусство, художественные и мыслительные практики с самым серьезным видом¹ разворачивались в ироническом модусе, создавая некое бескрайнее ироническое поле, в котором уживаются бесчисленные (и часто существенные) противоречия и напряжения между всей традиционной культурой, как бы иронически отрицаемой техногенной цивилизацией, и самыми крайними эпатажными новациями, как бы иронически утверждаемыми в качестве новейших ценностей. Позиция, которая, пожалуй, является оптимальной для столь глобального переходного периода в культуре, который начался в XX в. и завершение которого пока не предвидится. Так что. все основания полагать, что ирония отнюдь не достигла еще апогея своего господства в культуре в целом и в сфере эстетического опыта в частности.

¹ Здесь уместно напомнить еще одну мысль Зольгера о серьезности и сущностной значимости иронии в творчестве: «Такая высокая позиция (над своим произведением. — В.Б.) сказывается особенно в том, что художник, полностью сознавая ничтожество своего творения, все же завершает его с такой любовью, что посвящает его, как жертвоприношение идеи, самой гибели» (С. 422). В какой-то мере именно так, сознавая это до конца или нет, работало большинство художников, писателей, мыслителей XX в., ощущая вершащийся кризис не только культуры, но и существенной фазы всего бытия человеческого.

Глава III. ИСКУССТВО

Искусство с древности являлось одним из универсальных способов конкретно-чувственного выражения невербализуемого духовного опыта, прежде всего эстетического, одним из главных, сущностных наряду с религией компонентов Культуры, как созидательно-продуктивной человеческой духовно-практической деятельности. В европейском ареале *искусство* предстает одним из центральных объектов эстетики как науки; термин «искусство» вошел в ряд главных категорий эстетики. Однако искусство, как мы увидим, отнюдь не ограничивается только эстетической сферой. Исторически сложилось так, что произведения искусства выполняли в культуре отнюдь не только эстетические (художественные) функции, хотя *эстетическое* всегда составляло сущность искусства. Общество с древности научилось использовать мощную действенную силу искусства, определяющуюся его эстетической сущностью, в самых разных социально-утилитарных целях — религиозных, политических, терапевтических, гносеологических, этических и др. Эстетику как науку искусство интересует, естественно, прежде всего как *эстетический феномен*, однако, коль скоро он выполняет и внеэстетические функции, которые в последние столетия стали преобладающими, нам придется иметь и их в виду, постоянно помня, что они не относятся к сущности искусства, но часто именно благодаря им искусство поддерживается обществом, государством, теми или иными социальными институтами, т.е. обретает свое реальное бытие, возможность реализовывать себя в качестве феномена культуры.

§ 1. Искусство как эстетический феномен

Современная наука относит происхождение искусства как специфической человеческой деятельности ко временам формирования человека как *homo sapiens*, а некоторые ученые даже и саму причину появления и развития этого вида человека усматривают именно в искусстве. Значительно позже, в древнем мире (древних Китае, Индии, Египте, Греции) предпринимаются попытки и теоретического осмысления этого феномена, его значения в жизни людей. Здесь мы ограничиваемся только европейским ареалом, хотя много типологических параллелей можно усмотреть и в древневосточных концепциях искусств, их классификации, понимании их функций и т.п.

Искусство в античном мире

В античном мире термином «искусство» обозначали всю широкую сферу *искусной* практической и теоретической деятельности людей, которая требовала определенных практических навыков, обучения, умения и т.п. Поэтому в разряд искусства попадали и типичные ремесла (плотницкое дело, гончарное производство, кораблестроение, ткачество и т.п.), и многие науки (арифметика, астрология, диалектика) и собственно то, что новоевропейская эстетика отнесла к искусству, т.е. «изящные искусства» (поэзия, драматургия, исполняемая музыка, живопись, архитектура), искусства как концентрированное выражение эстетического опыта.

Античность более или менее единообразно видела происхождение искусства (греч. — *techne*, лат. — *ars*) именно в *энтузиастическом, божественном*. Уже греческий поэт Эпихарм писал, что все искусства происходят от богов, а не от человека. Ему вторили и многие другие писатели и мыслители, усматривавшие источник искусства на Олимпе. Достаточно распространенной была легенда, развитая Эсхилом, о том, что секрет искусств принес людям Прометей, выкравший его у богов. Среди людей наиболее последовательными и вдохновенными создателями искусств

античность издавна почитала поэтов, музыкантов, танцоров, принимавших активное участие в организации религиозных культов. Считалось, что они получают свои знания непосредственно в энтузиастическом {энтузиазм у греков — божественное воодушевление, ниспосланное свыше} экстазе от дочерей Зевса муз (отсюда — *мусические* искусства), Аполлона или других богов. Этой линии придерживалась в дальнейшем платоновско-неоплатоническая эстетика. Аристотель в большей мере относил искусство (равно — творчество — poiesis) к человеческому разуму, складу души, «истинному суждению», направленному на созидание того, чего еще нет и что не может возникнуть само естественным путем: «это некий причастный истинному суждению склад души, предполагающий творчество»¹. Искусство дополняет природу там, где природа оставила лакуны, и его продукты равноценны природным. Сенека (I в.) в «Нравственных письмах к Луцилию», обсуждая «причины» искусства путем интерпретации известных четырех «причин» Аристотеля (материальной, действующей, формальной и конечной) наряду с пятой «причиной» — концепцией Платона об «идеях», как образце любой реальной и сотворенной вещи, приходит к выводу о существовании одной главной «причины» искусства:

¹ Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 176.

246

«Что это за причина? Конечно, деятельный разум, т.е. бог; а перечисленные вами — это не отдельные причины, они все зависят от одной, той, которая и действует»¹.

Уже Гераклит достаточно четко сформулировал основной принцип искусства (для живописи, музыки и словесных искусств) — *подражание (мимесис)*. Его разработке на примере словесных искусств посвятил специальный трактат «Об искусстве поэзии» Аристотель. Он же упоминает здесь и о *катарсисе* как результате действия трагедии на человека, хотя о катартическом эффекте искусства (особенно музыки) знали и писали еще пифагорейцы и другие античные мыслители. Фактически эстетическому аспекту словесных искусств посвящены и многочисленные античные руководства по красноречию — «Риторика» (в частности, Аристотеля, Дионисия Галикарнасского, несколько трактатов об ораторском искусстве Цицерона и др.). Начиная с пифагорейцев большое внимание уделялось математическим основам искусства — числу, ритму, пропорции, с помощью которых некоторые искусства (музыка, поэзия) «подражали» гармоническому порядку Универсума.

Ощущая принципиальное различие между отдельными родами искусств, античные мыслители предпринимали многочисленные попытки их классификации, которые фактически продолжают в эстетике до настоящего времени. Польский эстетик XX в. В. Татаркевич насчитал по меньшей мере шесть типов античных классификаций искусства. Софисты делили искусства на две группы: служащие *для пользы* или *для удовольствия*. Этого разделения придерживался при оценке социальной значимости искусства и Платон, а вслед за ним стоики (по версии Цицерона). Они высоко ценили утилитарные искусства (т.е. науки и ремесла в современном понимании), приносящие пользу человеку, служащие добродетели, и с пренебрежением или осторожностью относились к неутилитарным (собственно искусствам в новоевропейском смысле), полагая, что от них может быть даже вред человеку, ибо они, как и поэты в понимании Платона, отвлекают людей от полезной деятельности на благо государства. Черту под этими рассуждениями об искусствах подводит Сенека, исследовав «свободные искусства» (о них ниже) с нравственной точки зрения: «Впрочем, есть только одно подлинное свободное искусство — то, что дает свободу: мудрость, самое высокое, мужественное и благородное из них, а все прочие — пустяки, годные для детей»².

¹ Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 112.

² Там же. С. 191.

247

Аристотель различал искусства по *миметическому* признаку: созидаящие некие новые вещи в дополнение к природным или подражающие уже существующим в природе вещам. В разряд последних попала большая часть того, что новоевропейская эстетика отнесла к «изысканным искусствам». Римский ритор Квинтиллиан (I в.) различал искусства теоретические, не требующие никаких действий и занятые в основном познанием (типа астрономии); практические, реализующиеся в некотором действии и не оставляющие затем никакого результата (например, танец), и «поэтические», создающие некие произведения (в частности, скульптура, живопись).

Однако наиболее популярным и для античности, и для западного Средневековья стало возникшее еще в классической Греции деление искусств на *свободные* и *служебные*, вошедшее в европейскую культуру в латинской терминологии: artes liberales и artes vulgares. К первой группе относили искусства, которыми прилично было заниматься только свободным гражданам полиса

(или республики), т.е. умственные искусства и науки; ко второй — в основном ремесла, требующие приложения физических (часто рабских) усилий. Первые считались высокими, вторые низкими. К последним, в частности, относили нередко и живопись, скульптуру, архитектуру. Известна одна из поздних редакций этой классификации, сохранившаяся в сочинениях врача и философа Галена (II в.). Высокими искусствами он считал риторику, диалектику, геометрию, арифметику, астрономию, грамматику и музыку как теоретическую дисциплину математического цикла. Относительно живописи, скульптуры и архитектуры он полагал, что их можно было бы отнести и к свободным искусствам. Вообще по поводу классификации этих трех искусств в античности не было единого мнения. Служебные искусства понимались как чисто утилитарные, а свободные часто попадали в разряд доставляющих удовольствие.

В энциклопедическом трактате Марциана Капеллы (первая половина V в.) «О браке Филологии и Меркурия» приводится система семи свободных искусств, которая, будучи усовершенствованной Бозцием (конец V — начало VI в.) и Кассиодором (конец V—VI в.), стала традиционной для западного Средневековья. Свободные искусства подразделялись на «тривий» (грамматика, риторика, диалектика) и «квадривий» (музыка, арифметика, геометрия и астрономия). К служебным, или «механическим» (*mechanicae*), искусствам относили музыку как исполнительское искусство, живопись, скульптуру, архитектуру, различные ремесла. Таким образом, античная философия искусства не применяла в своих многочисленных классификациях и выявлениях «причин» эстетического принципа, хотя многим из собственно «изящных искусств» были посвящены

248

специальные трактаты (поэзии, красноречию, музыке, архитектуре, живописи), однако в них основное внимание уделялось системам правил, которыми необходимо овладеть, чтобы освоить эти искусства. Определяющим в античности было понимание искусства *как искусной деятельности*, основывающейся на соответствующей системе правил, навыков, канонов.

Существенно расширил античные представления об искусстве и фактически выявил его эстетический смысл только основатель неоплатонизма *Плотин* (III в.), но в поздней античности он фактически не имел последователей. В отличие от большинства античных мыслителей, писавших об искусстве, он утверждал, что искусства не просто подражают предметам природы, но «проникают в принципы», которые лежат в основе самой природы. «Затем необходимо иметь в виду, что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям (*logos*), из которых состоит и получается сама природа, и что, далее, они многое создают и от себя. Именно они прибавляют к так или иначе ущербному [свои свойства] в качестве обладающих красотой»¹. Плотин, пожалуй, впервые в античности (до него об этом вскользь говорил в «Ораторе» только Цицерон) сознательно акцентировал внимание на том, что главной задачей таких искусств, как музыка (ее он ценил выше всего), поэзия, живопись, скульптура, архитектура, является *созидание прекрасного*; точнее — стремление к выражению идеального визуального (или звукового — гармоничного, ритмичного) *эйдоса* вещи, который всегда прекрасен. Красота искусства, согласно Плотину, один из путей возвращения человека из нашего несовершенного мира в мир абсолютный, эйдетический. Для реализации этой задачи в живописи Плотин наметил даже целую систему правил, в соответствии с которой предметы следует изображать такими, какими они выглядят вблизи, при ярком освещении, используя локальные цвета, во всех подробностях и без каких-либо перспективных искажений (прямую перспективу античная живопись знала еще с V в до н.э., активно используя ее в организации театральных декораций — в «скенографии», а позже и в настенной живописи), избегая теней и изображения глубины. По мнению Плотина, только таким способом может быть выявлена «внутренняя форма» вещи. Через несколько столетий эта программа была реализована византийским искусством, особенно в феномене *иконы*, а ее идеи во многом легли в основу эстетики и богословия иконы.

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 225.

249

Искусство в христианской культуре

С появлением *христианства* и началом формирования христианской культуры в позднеантичную эстетику активно влились ближневосточные и собственно христианские мотивы, разработкой которых занимались ранние отцы Церкви. В сфере теории искусства во многом господствовали античные представления. Однако библейские идеи *творения мира Богом из ничего*, а человека еще

и собственными «руками» *по своему образу и подобию*, участие в сотворении мира божественной посредницы Софии Премудрости Божией, т.е. осознание мира и человека в качестве произведений искусства, а Бога высшим Художником, существенно повысили авторитет и человеческого художественного творчества. Значительным подспорьем в этом плане для христианских мыслителей стал платоновский «Тимей», в котором высшее божественное начало выведено в качестве благого художника-демиурга, творящего мир по образцу прекрасного прототипа. Вплоть до позднего Средневековья на Западе текст «Тимея» интерпретировался в парадигме «Шестоднева» (шесть дней творения мира в библейской традиции), а Бог аллегорически изображался в качестве художника-геометра с циркулем и другими атрибутами мастера. Креативной интерпретации искусства способствовало и внимание христианских мыслителей (особенно восточных) к философии Плотина.

Осознание патристикой трансцендентности Бога, его принципиальной вербальной неопишуемости (антиномизм главных догматов христианства ставил предел формально-логическому познанию Бога) ориентировал христианское сознание на сферу образно-символического мышления. И искусства, так или иначе включенные в богослужбное действо, особенно словесные, изобразительные, архитектура, музыка, декоративные, уже в ранний византийский период были осмыслены в символическом ключе как сакрально-образные проводники человеческой души на высшие духовные уровни бытия. Теоретический фундамент такого понимания был заложен христианским неоплатоником Псевдо-Дионисием Ареопагитом в трактатах «Символическое богословие», «О божественных именах», «О церковной иерархии», где были разработаны общая теория христианского символизма, своеобразное понимание образа («сходного» и «несходного»), на многие века повлиявшие на христианскую философию искусства. Существенный вклад в развитие новой теории искусства внес *Аврелий Августин* (см.: гл. I). Музыка и искусства слова занимают в его эстетике высшие ступени. Он особо выделял Две функции искусства — прямое *эмоционально-эстетическое* воздействие (например, музыки — особенно ее «чистой» формы в

250

юбилеи — мелодических распевах какого-либо слова или слога. чаще всего — «*аллилуйя*» — «хвалите Господа») и *знаково-символическую* функцию, детально разработав теорию знака и значения, много внимания уделял вопросу восприятия красоты и искусства, завершающегося суждением на основе чувства удовольствия (предвосхитив этим на много столетий основной тезис эстетики Канта). В собственно средневековый период теория искусства в христианском мире развивалась по двум направлениям — *византийскому* и *западноевропейскому*. Наиболее существенным вкладом византийской эстетики стала глубокая разработка теории сакрального изобразительного образа — *иконы*, активно продолжавшаяся на протяжении VIII—IX столетий (подробнее см. выше: гл. I. § 1.). Западная *средневековая эстетика* в своем понимании искусства во многом опиралась на теории античных авторов, неоплатоников, Августина, пытаясь привести их к единому знаменателю и систематизировать в структуре схоластического знания. В частности, Бонавентура уделяет особое внимание традиционным понятиям *образа* и *подобия*, рассматривая Христа в качестве Первого образа и произведения «божественного искусства» в «цепи» «подобий» тварного мира, включающей и человека, и произведения его творческой деятельности (как образы и подобия неких оригиналов).

В период итальянского Возрождения продолжается более активный синтез неоплатонических и собственно христианских представлений об искусстве, протекавший в атмосфере начавшейся секуляризации культуры, идеализации возникающей науки и бурного расцвета отделяющихся от Церкви искусств. В теории начинается активный процесс выделения в некий специальный класс искусств, главной целью которых является изображение или создание красоты, прекрасного, возбуждение эмоционального впечатления, наслаждения, т.е. выражение невербализуемого эстетического опыта. На этой основе усматривается общность таких искусств, как поэзия, литература (выделяется в специальный вид искусства), живопись, музыка, архитектура, скульптура. Искусство начинают отличать от науки и от ремесла и усматривают в качестве его сущности эстетическую специфику. К середине XVIII в. это понимание искусства закрепляется специальным термином «изящные искусства» (les beaux arts), окончательно легитимированным *III. Батё* в специальном исследовании «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746). Здесь и в последующих трудах Батё разделил все многообразие искусств на три класса по принципу цели: 1) сугубо утилитарные (служащие для пользы человека) — это технические искусства (т.е. ремесла); 2) искусства, имеющие «объектом удовольствия. Они могли родиться только на лоне радости, изобилия и

спокойствия, их называют изящными искусствами в подлинном смысле этого слова — это музыка, поэзия, живопись, скульптура, искусство движения или танца»; 3) приносящие как пользу, так и удовольствие. Сюда Батё относит ораторское искусство и архитектуру¹.

С этого времени в европейской культуре термином «искусство» начинают устойчиво обозначать именно «изящные искусства», имеющие главной своей целью выражение *эстетического* (т.е. акцент делается на неутилитарности, ориентации на прекрасное и возвышенное и эстетическом наслаждении).

И. Кант определяет общий класс изящных искусств как «игру, т.е. как занятие, которое приятно само по себе» без какой-либо цели. Единственную цель этого класса искусств он видит в «чувстве удовольствия» и называет такое искусство «эстетическим», подразделяя его на «приятное» и собственно изящное. «В первом случае цель искусства в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как ощущениям, во втором — чтобы оно сопутствовало им как видам познания»². Речь идет о специфическом «познании», суть которого Кант усматривает в «чувстве свободы в игре наших познавательных способностей» и во «всеобщей сообщаемости удовольствия», именно «удовольствия рефлексии»³. При этом «познавательную» функцию искусства у Канта скорее следует понимать как «прозревательную» — искусство как «откровение». Сфера, открываемая искусством, — это сфера трансцендентальных идей, которые не познаются концептуально, а являются сознанию напрямую, вне формализованного дискурса. Этот момент будет впоследствии развит Хайдеггером (в частности, в «Источке художественного творения», 1936) и другими мыслителями XX в. Посредником, осуществляющим такого рода откровение с помощью изящных искусств, может быть только творческая активность гения.

Гёте считал искусство произведением человеческого духа, подражающего в своей деятельности природе, и в этом смысле также — и произведением природы. Однако благодаря тому что рассеянные в природе предметы гармонизированы в искусстве духом художника так, что «даже низменнейшие из них приобретают высшее значение и достоинство», то художественное произведение несомненно «выше природы». Поэтому художник одновременно и раб природы, ибо вынужден действовать земными средствами, чтобы быть понятым, и ее господин, поскольку он заставляет эти земные средства

¹ Цит. по: История эстетики... Т. 2. С. 378.

² Кант И. Соч. Т. 5. С. 320.

³ Там же. С. 321.

«служить своим высшим намерениям». Так же высоко ценил искусство и Шиллер, который напрямую связывал его с *красотой* и *игрой*, считал его сущностным компонентом «эстетического государства», основной закон которого «свободой давать свободу». Фихте был убежден, что искусство в отличие от науки, которая формирует ум человека, и нравственности, формирующей «сердце», «формирует целостного человека», оно обращено не к уму или сердцу в отдельности, но ко всей душе в единстве ее способностей, «вводит человека внутрь себя самого и располагает его там как дома»; точнее: «оно делает трансцендентальную точку зрения обычной».

Ф. Шеллинг, завершая свою философскую систему философией искусства (его «Философия искусства» издана только в 1859 г., но лекции на эту тему читались им в самом конце XVIII — начале XIX в. и их конспекты были широко известны в Европе, в том числе и в России), по-новому переосмысливает теорию неоплатоников. Главным предметом устремлений философии и искусства является абсолютное, или Бог. Поэтому философия и искусство — это «два различных способа созерцания единого Абсолюта», или бесконечного; только для философии он является первообразом истины, а для искусства — первообразом красоты. Искусство — это «абсолютное, данное в отображении», и оно отображает не видимые формы предметов, но восходит к их первообразам, метафизическому миру идей¹. На уровне художественного творчества искусство покоится на тождестве сознательной и бессознательной деятельности художника, которое только и позволяет выразить то, что не поддается никакому иному способу выражения. Эти идеи, наряду с идеями А. Шлегеля (полагавшего, в частности, что, имея прекрасное своим главным предметом, искусство дает «символическое изображение Бесконечного») и Ф. Шлегеля (утверждавшего, например, что поэзия основным своим законом признает художественный произвол поэта), легли в основу эстетики романтизма. Согласно ее теоретикам и практикам Бесконечное является не только целью искусства, но и пунктом встречи и объединения всех искусств — поэзии, живописи, музыки, архитектуры, пластики; «художник превратился в бессознательное орудие, в

бессознательную принадлежность высшей силы» (Новалис), а «наслаждение благороднейшими произведениями искусства» сравнимо только с молитвой (Ваккенродер) и т.п.

Гегель считал эстетику философией искусства и фактически посвятил свои «Лекции по эстетике» всестороннему изучению этого феномена. Для него «царство художественного творчества есть царство

¹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 67—68.

253

абсолютного духа», и соответственно искусство понималось им как одна из существенных форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Главную цель искусства он видел в выражении истины, которая на данном уровне актуализации духа практически отождествлялась им с прекрасным. Прекрасное же осмысливалось как «чувственное явление, чувственная видимость идеи».

Критикуя упрощенное понимание миметического принципа искусства как подражания видимым формам реальной действительности, Гегель выдвигал в качестве важнейшей категории эстетики и предмета искусства не мимесис, а *идеал*, под которым имел в виду *прекрасное в искусстве*. При этом Гегель подчеркивал диалектический характер природы идеала: соразмерность формы выражения выражаемой идее, обнаружение ее всеобщности при сохранении индивидуальности содержания и высшей жизненной непосредственности. Конкретно в произведении искусства идеал выявляется в подчиненности всех элементов произведения единой цели. Эстетическое наслаждение субъект восприятия испытывает от естественной «сделанности» произведения искусства, которое создает впечатление органического продукта природы, являясь произведением чистого духа.

Гегель усматривал в истории культуры три стадии развития искусства: *символическую*, когда идея еще не обретает адекватных форм художественного выражения (искусство Древнего Востока); *классическую*, когда форма и идея достигают полной адекватности (искусство греческой классики) и *романтическую*, когда духовность перерастает какие-либо формы конкретно чувственного выражения и освобожденный дух рвется в иные формы самопознания — религию и философию (европейское искусство со Средних веков и далее). На этом уровне начинается закат искусства, как исчерпавшего свои возможности.

Фактически Гегель своей фундаментальной «Эстетикой» завершил метафизическую философию искусства. Своеобразными всплесками ее можно считать, пожалуй, только эстетику символизма второй половины XIX — начала XX в., о которой уже шла речь в главе I, а в XX в. — герменевтическое переосмысление основ классической эстетики (понятий мимесиса, числа, символа, игры) Гадамером, попытки выхода на метафизический уровень в эстетике Адорно, философские экскурсы в эстетику Хайдеггера. Творчество последнего свидетельствует о том, что, несмотря на определенную Маргинальность, традиция истолкования искусства, идущая от немецкой классической эстетики, во многом от Канта, и в XX в. сохраняет свои позиции. Так, Хайдеггер, как и Кант, понимает искусство в качестве некой «прозревающей» деятельности. Помещение обыденных объектов (Хайдеггер анализирует, в частности,

254

картину Ван Гога «Башмаки») в зону повышенного внимания в результате творческого акта помогает «высветить» недискурсивным способом некую глубинную сущность вещей, в то же время сохраняя их сущностную «сокрытость» и непостижимость. Эти идеи оказали сильное влияние на понимание искусства в современной богословской эстетике, например у Г.У. фон Бальтазара. Для него чувство восхищения «естественным» мастерством произведения искусства, открывающее «трансцендентные горизонты», сродни чувству немощного восхищения божественным, которое только и может приблизить нас к неконцептуальному постижению Бога и сохранить веру в «циничном» постнищанском мире.

Искусство в эпоху научно-технического прогресса

С развитием научно-технического прогресса и позитивистски-материалистических тенденций в культуре XIX–XX вв., а также *реалистического* и *натуралистического* искусства, намечается и существенное смещение акцентов в понимании искусства. Теперь миметический принцип осмысливается или как подражание формам видимого мира и явлениям социальной действительности (реалистические и «натуралистические» тенденции — «Философия искусства» И. Тэна, взгляды на искусство Бальзака, Золя и др.), или как художественное осмысление, объяснение, оценка явлений и событий реальной жизни людей («Эстетические отношения

искусства к действительности» Н.Г. Чернышевского). В XX в. эту линию доведет до логического конца марксистско-ленинская эстетика, утверждавшая социально-трудовую природу искусства и сконструировавшая идеологизированную утопическую теорию «искусства социалистического реализма». Его суть заключалась в предписании художнику «исторически конкретно и правдиво» изображать («отражать») жизнь в ее «революционном развитии», что реально выливалось в идеологическое требование художественными средствами поддерживать и идеализировать тоталитарный коммунистический режим, внедряя в души людей утопические иллюзии и фантастические образы, далекие от какой-либо действительности. В частности, одним из главных принципов искусства соцреализма декларировалась партийность искусства, суть которой заключалась «в последовательном отстаивании идеалов коммунизма, т.е. в выражении коренных интересов народа»¹.

¹ Недошивин -Г. Искусство // Философская энциклопедия. Т. 2. М., 1962 С. 331.

255

С бурным развитием в XIX в. естественных и точных наук, а позже и гуманитарных (на новой научной основе) предпринимаются активные попытки подхода к искусству с позиций этих наук. Внутри них и на их стыках начинают складываться практически отдельные дисциплины, посвященные искусству. В этом плане можно указать на психологию искусства (выросшую внутри психологии и экспериментальной эстетики), социологию искусства, семиотику искусства, информационную эстетику, морфологию искусства, герменевтику искусства, феноменологию искусства и некоторые другие. Каждая из этих дисциплин занималась каким-то одним аспектом искусства или группой его функций, часто забывая или сознательно исключая из рассмотрения сущностные вопросы искусства — его *эстетическое* ядро, что наряду с другими факторами привело во второй половине XX в., на чем мы остановимся подробнее в Разделе втором, к полному размыванию границ искусства как художественно-эстетического феномена.

Этому отчасти способствовало и появление в XX в. ряда новых видов искусства, основанных на достижениях новейшей техники: *фотографии, кино, дизайна, телевидения, видеоклипа*, оснащенных супертехническими достижениями *шоу, компьютерных и сетевых* арт-проектов, «сетевого искусства» (*нет-арт*). Начав с выработки своей поэтики, основывающейся на традиционной эстетике, многие из них очень скоро существенно расширили само понимание эстетического или вообще отказались от него, активно пополнив поле *пост*-культуры.

Помимо философской эстетики теоретическими вопросами искусства, начиная с периода итальянского Возрождения, занимались и сами мастера искусства — писатели, поэты, художники, музыканты и активизировавшиеся в Новое время теоретики искусства и отдельных искусств (искусствоведы). Свои представления об искусстве сложились в руслах основных исторических и стилевых направлений в истории искусства — итальянского *Возрождения, маньеризма, барокко, классицизма, романтизма, реализма, символизма*. В результате к первой трети XX в. в культуре сформировалось полисемантическое многоуровневое смысловое поле философии искусства, включавшее и некий общий для европейско-средиземноморской культуры комплекс сущностных характеристик искусства, и множество частных пониманий, нередко диаметрально противоположных по своему смыслу, но в целом вписывающихся в общее поле классической европейской философии искусства.

Сущность классической европейской философии искусства сводится к пониманию его как *миметической* деятельности, ориентированной на *выражение красоты* и может быть кратко сформулиро-

256

вана следующим образом. *Искусство вторично в Универсуме. Его произведения — не продукт непосредственного божественного творчества и не создания природы, но дело рук человеческих. Они сотворены по принципу «подражания» (во многих историко-эстетических смыслах этого термина: выражение, отображение, отражение, изображение, копирование) объективно существующей реальности (божественной, метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т.п.) в художественных образах (тоже очень широко и по-разному понимаемых в истории эстетики и теории искусства — от зеркальных копий до символов и почти условных знаков), позволяющих проникнуть в сущностные глубины отображаемого предмета, не доступные для познания и постижения никакими другими средствами. Сущность же, или истина, всегда связывались в европейской традиции с красотой, прекрасным, поэтому искусство в конечном счете понималось как выражение или созидание красоты, доставляющее субъекту восприятия эстетическое наслаждение. Как писал*

крупнейший историк и теоретик искусства первой половины XX в. Рихард Гаманн, «сущность изобразительного искусства заключается в том, чтобы облегчить эстетическое видение мира или, более того, вообще осуществить его»¹.

Большое внимание теоретиками искусства уделялось творцу искусства *художнику*, целям и назначению искусства, его месту и функциям в жизни людей, способам и методам создания произведения искусства. И все эти вопросы освещались в достаточно широких смысловых спектрах. Художник понимался и как простой ремесленник, обладающий суммой навыков для создания неких предметов по определенным правилам; и как специфическое орудие божественного творчества, искусный посредник, с помощью которого высшие силы созидают нечто, необходимое людям на определенных этапах их исторического бытия; и как гениальный творец (демиург), проникающий духом в высшие сферы бытия и воплощающий в своем творчестве полученные там «знания» путем творческой трансформации их в своем уникальном и неповторимом внутреннем мире; и как гений, одаренный богатым художественным воображением, созидаящий свои собственные уникальные художественные миры, в которые открыт доступ только посвященным; и как мудрое одухотворенное существо, особым (художественным) образом осознающее и осмысливающее социальную действительность и изображающее ее в своих произведениях, ориентированных на конкретное

¹ *Hamann R Theorie der bildenden Künste. Berlin, 1980. S. 8.*

257

(нравственное, религиозное, политическое и т.п.) совершенствование человека и общества в целом. В последнем случае он часто выступал (вольно или невольно) как выразитель некой системы взглядов, идеологии и т.п. конкретных социальных институтов, партий, направлений (религиозных, политических, философских, общественных и др.). Художник нередко понимался и как выразитель своих личных чувств, переживаний, эмоциональных настроений, которые так или иначе воздействовали на эмоциональную сферу воспринимающих его искусство.

Главным содержанием искусства при всей многообразной палитре его функций чаще всего выступал *эстетический опыт*, отождествлявшийся на протяжении почти всей истории эстетики с красотой, прекрасным, идеями прекрасного или возвышенного. Отсюда и главный смысловой термин для искусства в новоевропейской эстетике: *«изящные искусства»* = «прекрасные искусства» = «эстетические искусства». При этом само прекрасное в искусстве понималось по-разному: от выражения («подражания») мира вечных идей или создания образов Бога, духовных сил, святых (икон), которые, естественно, прекрасны по определению; через выражение, «познание», постижение Истины и «истин», не постигаемых другими способами; через идеализированное (по неким эмпирически выведенным «законам красоты», «канонам красоты» — античная классика, Возрождение, классицизм) изображение объектов (и прежде всего человеческого тела) и явлений видимой действительности; через создание символических образов, возводящих дух человека на некие иные более высокие уровни бытия и сознания (что тоже прекрасно) до продуцирования реалистических образов социальной действительности (как правило критической направленности), которые прекрасны уже самим принципом реалистического отражения (= образного удвоения под определенным углом зрения) человеческой экзистенции.

В зависимости от того, какая реальность выступала предметом мимесиса искусства и как понимались в данной эстетической системе функции художника и суть прекрасного, искусство вырабатывало определенные методы и способы выражения. В основе большинства из них (осознанно, но чаще внесознательно) лежал *игровой* принцип, и диапазон их был также очень широк — от иллюзорного копирования визуально воспринимаемых предметов действительности или их буквального вербального описания, через выработку жестких систем норм и канонов создания идеальных, «прекрасных», очищенных от преходящей шелухи высоких образов (апогея эта идеализаторская эстетика достигла в *классицизме*), через попытки образно-реалистического изображения неких характерных или ти-

258

пических явлений социальной действительности до полного творческого произвола художника, свободного от каких-либо внешних объективных правил и законов и подчиняющегося только своему художественно-эстетическому чутью. Последнее, однако, как показал в своей книге «О духовном в искусстве» известный теоретик искусства и создатель абстрактного искусства В. Кандинский, при глубинном рассмотрении тоже оказывается объективным — «чувством внутренней необходимости», жестко детерминированным Духовным как сущностным принципом

универсального бытия.

В европейской культуре в процессе ее исторического существования наряду с множеством теорий искусства сформировались некие глубинные интуитивные, невербализуемые художественно-эстетические критерии оценки искусства, которые на каких-то внешних уровнях менялись под воздействием изменения художественных вкусов, но в сущности своей оставались, по крайней мере на протяжении двух с половиной тысячелетий, более или менее стабильными. Смысл их сводился к тому, чтобы при достаточно ясном осознании многочисленных, как правило, внехудожественных или не только художественных функций искусства (социальных, религиозных, идеологических, репрезентативных, психологических, семиотических, познавательных и т.п.) его произведения создавались по *художественно-эстетическим*, не формализуемым, но хорошо ощущаемым одаренными эстетическим чувством (художественным вкусом) реципиентами данной культуры законам, т.е. *выражали* нечто *чисто художественными средствами* (например, цветовыми отношениями, линейной ритмикой и пластикой, композицией — для живописи) в поле эстетического опыта европейской, в данном случае, культуры. Своего логического завершения и предельного выражения этот подход к искусству достиг в эстетизме XIX в., теориях и практике «искусства для искусства», «чистого искусства», стихийно протестовавших против наметившейся тенденции катастрофического кризиса Культуры, конца искусства как эстетического феномена.

В XX в. в ходе глобального перехода от Культуры к чему-то принципиально *иному* существенно изменилась и ситуация с пониманием искусства. Начавшаяся «переоценка всех ценностей», к которой еще в 1870-е гг. призвал Ницше, привела и к переоценке классических эстетических представлений об искусстве. Причем процесс этот одновременно и достаточно активно протекал как в теоретической плоскости, так и внутри самого искусства (уже с авангарда начала XX в.), самой художественной практики и получил (в основном во второй половине XX в.) свое теоретическое осмысление и обоснование. Начался он в диаметрально противоположных движениях последнего этапа Культуры, но привел к одному результату.

259

Еще в конце XIX в. Вл. Соловьев выдвинул идею *теургии* — вынесения искусства за пределы собственно искусства (в его новоевропейском понимании как автономных «изящных искусств», имеющих своим предметом прекрасное) в жизнь и осознанного созидания жизни на богочеловеческой основе по законам искусства (вспомним утопию Шиллера об «эстетическом государстве»). Ее активно поддерживали и разрабатывали Андрей Белый, П. Флоренский, С. Булгаков. На противоположном конце культурного поля в техницистски ориентированной среде конструктивисты в начале XX в. пришли к идеям смерти «изящных искусств», выведения художника в жизнь для организации ее по художественным законам, опирающимся на достижения современной техники и науки, т.е. фактически стояли у истоков дизайна, художественного проектирования, организации среды обитания человека. Наконец, на самой «продвинутой» волне авангарда французский художник Марсель Дюшан создал в начале XX в. *реди-мейдс* — выставил в виде своих произведений искусства готовые утилитарные вещи, даже не им изготовленные, — чем открыл путь к полной аннигиляции классического понимания искусства как эстетического феномена. Значимым стало не само произведение искусства, как в классической эстетике, но *контекст*, в котором пребывает арт-объект, помещенный в него художником и узаконенный новейшей арт-критикой (своего рода арт-номенклатурой).

Искусство вышло в жизнь и растворилось в ней практически без остатка. В качестве одной из существенных причин изменений в отношении к искусству, в понимании его и его статуса в современном цивилизационном процессе необходимо указать и на принципиальные и существенные изменения, происходившие в психике и менталитете человека XX в. под влиянием НТП. И процесс этот набирает ускорение в эру компьютерно-сетевой революции.

Все это в совокупности дало возможность эстетикам различной ориентации заговорить всерьез в конце 1960 — начале 1970-х гг. о конце и даже смерти искусства в его традиционном понимании. Главная секция на Международном конгрессе по эстетике 1972 г. (Бухарест) была посвящена дискуссиям по поводу «смерти искусства». Одним из разработчиков этой концепции был американский эстетик *А. Данто*, которого навела на мысли о «смерти искусства» практика *поп-арта*, и в частности работы Э. Уорхола. Искусство, согласно его пониманию, исчерпало свою главную функцию — миметическую и скончалось. Однако еще в 1969 г. как бы в пику этой теории, но и в развитие ее один из основателей *концептуализма* *Ажозеф (Йозеф) Кошут* пишет манифестарную статью «Искусство после философии», в которой утверждает бытие нового

ва — концептуального, заменяющего собой не только традиционное искусство, но и философию¹. В теоретическом плане размытию границ искусства активно способствовали структурализм, постструктурализм, постмодернизм, которые, осознав весь Универсум, и особенно универсум культуры, в качестве глобального *текста* и *письма*, уравнивали произведения искусства, перенесли на них археологический термин «*артефакты*» (любые изготовленные человеком предметы), в которых эстетический смысл, как неактуальный, был снят или уравнен со всеми иными смыслами — с остальными предметами и вещами цивилизации. В пришедших на смену искусству арт-практиках и арт-проектах *пост*-культуры эстетический критерий, как собственно и какие-либо иные критерии, был нивелирован и заменен узко цеховой *конвенциональностью* (системой условно принятых определенной группой лиц правил *игры*), формируемой арт-номенклатурой и арт-рынком. Художник утратил свою автономию в качестве уникального *личностного* творца своего произведения. Понятие гения перестало существовать. В *пост*-культуре художник стал послушным инструментом в руках кураторов, организующих экспозиционные пространства (*энвайронменты*) и осознающих себя в большей мере *арт*-истами, чем собственно художниками, чьими объектами они манипулируют. Художника теперь (хотя этот процесс имеет долгую историю) подмяли под себя многочисленные дельцы из арт-номенклатуры — кураторы, галеристы, арт-дилеры, менеджеры, спонсоры и т.п. Арт-критика сегодня занимается не выявлением какой-то метафизической, художественной или хотя бы социальной сущности или ценности арт-продукции, но фактически маркетингом, или «раскруткой» арт-товара, специфического рыночного продукта — подготовкой общественного сознания (манипулированием им) к *потреблению* «раскручиваемой» продукции, созданием некоего вербального арт-контекста, ориентированного на компенсацию отсутствующей художественно-эстетической сущности этого «продукта» техногенной цивилизации. Во второй половине XX в. процесс превращения искусства и арт-продукции в супердоходный бизнес достиг небывалых размеров и главным критерием искусства стала его «товарность», возможность аккумуляции капитала.

Понятно, что какая-то часть художников и в *пост*-культуре (подробнее о ней см. в Разделе втором) пытается противостоять глобальной коммерциализации и нивелированию художественной сущности искусства, аннигиляции личности художника и протестует

¹ Подробнее обо всех этих проблемах речь идет в Разделе втором.

против этого в духе своего времени — созданием, например, арт-объектов, которые в принципе почти невозможно продать. Это, в частности, направление *лэнд-арт*, громоздкие объекты концептуалистов, объекты из песка, пыли, утиля, некоторые энвайронменты. Однако и здесь дилеры от искусства часто не выпускают бразды правления из своих рук.

Главными в арт-поле *пост*-культуры становятся контекстуализм, уравнивание всех и всяческих смыслов, часто выдвигание на первый план маргиналистики (второстепенных и третьестепенных аспектов), замена традиционных для искусства образности и символизма симуляцией и *симулякрами*; художественности — интертекстуальностью, полистилистикой, цитатностью; сознательное перемешивание элементов высокой и массовой культуры, господство кича и кэмп, снятие ценностных критериев и т.п.

Однако *пост*-культура — это область бесчисленных парадоксов, и один из них заключается в том, что, теоретически отринув эстетический принцип искусства и предельно размыв его границы, она не стремится уничтожить (что и невозможно) в человеке органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт. И *эстетическое* постоянно дает о себе знать, прорываясь и у талантливых создателей самых продвинутых арт-практик, и во всей ностальгически-иронической ауре постмодернизма, и в консерватизме, и в массовой культуре, и в новейших видеоклипах и компьютерных виртуальных реальностях, в сетевом искусстве. В этом плане можно указать и на «неутилитарный дизайн» — создание подобий утилитарным предметам, сознательно лишенных утилитарных функций и организованных только по художественным законам, или на широко расцветшее благодаря новейшим материалам и технологиям практически тоже неутилитарное направление «высокой моды». К области специфического «бойцового» балета можно отнести наводнившие современные боевики и телесериалы сцены бесконечных драк («боев») с использованием всех приемов восточных боевых искусств, а также так называемые соревнования (а точнее, хорошо

срежиссированные и отрепетированные представления) по *рестлингу* — современные образцы вульгаризированного драматического искусства, возбуждающие симуляцию своего рода современного «катарсиса». Среди существенных характеристик этого «прорыва» эстетического можно назвать *игровой принцип, иронизм, гедонистические интенции, компенсаторные функции*. Более того, в постмодернистской парадигме философствования (Барт, Башляр, Батай, Деррида, Делёз, Эко и др.) отчетливо проявляется тенденция к созданию философско-филологических и куль-

262

турологических текстов по художественно-эстетическим принципам. Сегодняшний философский, филологический, искусствоведческий и даже исторический и археологический дискурсы в своей организации нередко пользуются традиционными художественными принципами, тяготея к художественному тексту или к *игре в бисер*.

Современный мир находится в ситуации глобального переосмысления феномена искусства как на теоретическом уровне, так и в сфере самой арт-практики. Однако подробнее на этих проблемах мы остановимся в Разделе втором данной книги.

Итак, в процессе исторического развития искусства в европейско-средиземноморском ареале на протяжении последних нескольких тысячелетий, а также на путях философско-эстетической рефлексии по его поводу сложилось достаточно определенное представление о феномене искусства. Под ним классическая эстетика понимает уникальную самобытную форму конкретно-чувственного *выражения* невербализуемого эстетического опыта с помощью системы особых *художественных принципов*. Главная цель искусства — активизация эстетического сознания субъекта восприятия вплоть до достижения им катарсиса — *эстетического наслаждения*, свидетельствующего о выведении духа реципиента путем восприятия произведения искусства в миры неутилитарного духовного бытия, на *иные* уровни реальности (или сознания), отличные от уровня обыденного бытия, на уровне эстетического (всеобъемлющего) контакта с Универсумом. Наряду с этой *основной* и *сущностной* функцией искусства, без которой оно не существует как таковое, в различные исторические эпохи, в разных культурах, социальных средах и культурных институтах, в которые были включены и художники — мастера искусства, произведения искусства выполняли и другие, внеэстетические, но иногда очень значимые социально-утилитарные функции — политические, идеологические, сакрально-культовые, профессиональные, нравственно-этические, развлекательные и т.п., которые на определенных исторических этапах и в определенных социальных ситуациях воспринимались, как более значимые, чем собственно эстетические, а иногда и как единственные функции искусства.

§ 2. Основные принципы искусства

В процессе исторического функционирования в Культуре выработалась целая система принципов, на которых основывалось искусство в том или ином культурно-историческом ареале. Здесь мы говорим

263

только об искусстве европейско-средиземноморского ареала в историческом интервале от Древнего Египта до евроамериканского искусства XX в., которое к началу XX в. проникло практически на все континенты, однако оно тем не менее не охватывает человеческое искусство в целом. Сегодня нам, европейцам, очевидно, что эта евроамериканская парадигма недостаточна для описания, например, традиционных (классических) искусств Востока, доколумбовой Америки, народов Черной Африки или Океании. В данной книге при всей широте общезначимости эстетических принципов мы ограничиваем их все-таки полем классической европейской культуры, сложившейся на протяжении последних нескольких тысячелетий и до сих пор актуальной и для России.

В этой главе мы остановимся подробнее на системе основных художественных принципов искусства, достаточно четко выявленной классической эстетикой. Осмыслив искусство как уникальный феномен конкретно-чувственного выражения некой смысловой реальности, не поддающейся никаким иным формам и способам выражения, мы ставим перед собой задачу выявления *специфики* этого *выражения*, его основных принципов.

Мимесис

Уже с античности европейская философская мысль достаточно ясно показала, что основу искусства как особой человеческой деятельности составляет *мимесис* — специфическое и

разнообразное *подражание* (хотя это русское слово не является адекватным переводом греческого, поэтому в дальнейшем мы чаще, что и принято в эстетике, будем пользоваться греческим термином без перевода). Исходя из того что все искусства основываются на мимесисе, самую сущность этого понятия мыслители античности истолковывали по-разному. Пифагорейцы полагали, что музыка подражает «гармонии небесных сфер»; Демокрит был убежден, что искусство в широком его понимании (как продуктивная творческая деятельность человека) происходит от подражания человека животным (ткачество от подражания пауку, домостроительство — ласточке, пение — птицам и т.п.). Более подробно теория мимесиса была разработана Платоном и Аристотелем. При этом термин «мимесис» наделялся ими широким спектром значений, Платон считал, что подражание составляет основу всякого творчества. Поэзия, например, может подражать истине и благу. Однако обычно искусства ограничиваются подражанием предметам или явлениям материального мира, и в этом Платон усматривал их ограниченность и несовершенство, ибо сами

264

предметы видимого мира он понимал лишь как слабые «тени» (или подражания) мира идей. Собственно эстетическая концепция мимесиса принадлежит *Аристотелю*. Она включает в себя и адекватное *отображение* действительности (изображение вещей такими, «как они были или есть»), и деятельность творческого *воображения* (изображение их такими, «как о них говорят и думают»), и *идеализацию* действительности (изображение их такими, «какими они должны быть»). В зависимости от творческой задачи художник может сознательно или идеализировать, возвысить своих героев (как поступает трагический поэт), или представить их в смешном и неприглядном виде (что присуще авторам комедий), или изобразить их в обычном виде. Цель мимесиса в искусстве, по Аристотелю, — *приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия* от воспроизведения, созерцания и познания предмета.

Неоплатоник Плотин, углубляя идеи Платона, усматривал смысл искусств в *подражании* не внешнему виду, но самим *визуальным идеям (эйдосам)* видимых предметов, т.е. в выражении их сущностных (= прекрасных в его эстетике) изначальных оснований. Эти идеи уже на христианской основе были переосмыслены в XX в. неоправославной эстетикой, особенно последовательно С. Булгаковым, как мы видели (гл. I. § 1.), в принцип *софийности* искусства.

Художники античности чаще всего ориентировались на один из указанных аспектов понимания мимесиса. Так, в древнегреческой теории и практике изобразительных искусств господствовала тенденция к созданию иллюзорных изображений (например, знаменитая бронзовая «Телка» Мирона, завидев которую, быки мычали от вождения; или изображение винограда художником Зевксидом, клевать который, согласно легенде, слетались птицы), понять которые помогают, например, поздние образцы подобной живописи, сохранившиеся на стенах домов засыпанного некогда пеплом Везувия римского города Помпеи. В целом же для эллинского изобразительного искусства характерно имплицитное понимание мимесиса как *идеализаторского принципа* искусства, т.е. внесознательное следование той концепции изображения визуальных эйдосов вещей и явлений, которую только в период позднего эллинизма вербально зафиксировал Плотин. Впоследствии этой тенденции придерживались художники и теоретики искусства Возрождения и классицизма. В Средние века миметическая концепция искусства характерна для западноевропейской живописи и скульптуры, а в Византии господствует ее специфическая разновидность — *символическое* изображение; сам термин «мимесис» наполняется в Византии новым содержанием. У Псевдо-Дионисия Ареопагита, например, как мы видели

265

в гл. I, «неподражаемым подражанием» назван символический образ, «по контрасту» обозначающий умонепостигаемый архетип.

В поствозрожденческой (новоевропейской) эстетике концепция мимесиса влилась в контекст «теории подражания», которая на разных этапах истории эстетики и в различных школах, направлениях, течениях понимала «подражание» (или мимесис) часто в самых разных смыслах (нередко — в диаметрально противоположных), восходящих, тем не менее к широкому антично-средневековому семантическому спектру: от иллюзорно-фотографического подражания видимым формам материальных предметов и жизненных ситуаций (*натурализм, фотореализм*) через условно обобщенное выражение *типических* образов, характеров, действий обыденной действительности (*реализм* в различных его формах) до «подражания» неким изначальным идеальным принципам, идеям, архетипам, недоступным непосредственному видению (*романтизм, символизм*, некоторые направления авангардного искусства XX в.).

В целом в визуальных искусствах с древнейших времен до начала XX в. миметический принцип был господствующим, ибо *магия подражания* — создания копии, подобия, визуального двойника, отображения скоропреходящих материальных предметов и явлений, стремление к преодолению времени путем увековечивания их облика в более прочных материалах искусства генетически присуща человеку. Только с появлением фотографии она стала ослабевать, и большинство направлений авангардного и модернистского искусства (см.: Раздел второй) сознательно отказываются от миметического принципа в элитарных визуальных искусствах. Он сохраняется только в массовом искусстве и консервативно-коммерческой продукции.

В наиболее «продвинутых» арт-практиках XX в. мимесис часто вытесняется реальной презентацией самой вещи (а не ее подобия) и активизацией ее реальной энергетики в контексте специально созданного арт-пространства или создаются *симулякры* — псевдо-подобия, не имеющие прототипов ни на каком уровне бытия или экзистенции. И здесь же нарастает ностальгия по иллюзорным подражаниям. В результате в самых современных арт-проектах все большее место начинают занимать фотография (особенно старая), документальные кино- и видеообразы, документальные фонозаписи. На сегодня достаточно очевидно, что *мимесис* является неотъемлемой потребностью человеческой деятельности и в принципе не может быть исключен из эстетического опыта человека, какие бы исторические трансформации он ни претерпевал. И таким образом -он остается сущностным принципом искусства, хотя в XX в. его диапазон значительно расширился от презентации самой вещи в качестве произведения искусства (мимесис только за счет изменения

266

контекста функционирования вещи с обыденного на художественно-экспозиционный) до *симулякра* — сознательного художественного «обмана» реципиента (ироническая игра) в постмодернизме путем презентации в качестве «подражания» некоего образа, в принципе не имеющего никакого прообраза, т.е. объекта подражания. В обоих случаях принцип мимесиса практически выводится *за* свои смысловые границы, свидетельствуя о конце классической эстетики и классического (= миметического) искусства.

Сущность миметического искусства в целом составляет *изоморфное* (сохраняющее определенное *подобие* форм) *отображение*, или выражение с помощью *образов*. Искусство — это *образное*, т.е. принципиально невербализуемое (адекватно не передаваемое в речевых словесных конструкциях, или формально-логическим дискурсом) выражение некой смысловой реальности. Отсюда *художественный образ* — основная и наиболее общая форма выражения в искусстве, или основной способ художественного мышления, бытия произведения искусства. *Мимесис* в искусстве наиболее полно осуществляется с помощью *художественных образов*.

Художественный образ

Образ вообще — это некая субъективная духовно-психическая реальность, возникающая во внутреннем мире человека в акте восприятия им любой реальности, в процессе контакта с внешним миром — в первую очередь, хотя существуют, естественно, и образы фантазии, воображения, сновидений, галлюцинаций и т.п., отображающие некие субъективные (внутренние) реальности. В самом широком общефилософском плане образ — субъективная копия объективной реальности. *Художественный образ* — это образ искусства, т.е. *специально создаваемый* в процессе особой *творческой* деятельности по специфическим (хотя, как правило, и неписаным) законам субъектом искусства — художником, — феномен. В дальнейшем у нас речь будет идти только о художественном образе, поэтому для краткости я называю его просто *образом*.

В истории эстетики первым в современном виде поставил проблему образа *Гегель* при анализе поэтического искусства и наметил основное направление его понимания и изучения. В образе и образности Гегель видел специфику искусства вообще, и поэтического в частности. «В целом, — пишет он, — мы можем обозначить поэтическое представление как представление *образное*, поскольку оно являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность, не случайное существование, а такое явление, в котором непосредственно через само внешнее и его индивидуаль-

267

ность мы в нераздельном единстве с ним познаем субстанциальное, а тем самым перед нами оказывается во внутреннем мире представления в качестве одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие. В этом отношении существует большое различие между тем, что дает нам образное представление и что становится нам ясным благодаря иным

способам выражения»¹.

Специфика и преимущество образа, по Гегелю, состоит в том, что он, в отличие от абстрактного словесного обозначения предмета или события, апеллирующего к рассудочному сознанию, представляет нашему внутреннему видению предмет в полноте его реальной явленности и сущностной субстанциальности. Гегель поясняет это простым примером. Когда мы говорим или читаем слова «солнце» и «утро», нам ясно, о чем идет речь, но ни солнце, ни утро не возникают перед нашим взором в их реальном виде. А если фактически то же самое поэт (Гомер) выражает словами: «Встала из мрака молодая, с перстами пурпурными Эос», то нам дается нечто большее, чем простое понимание восхода солнца. Место абстрактного понимания замещается «реальной определенностью», и нашему внутреннему взору предстает целостная картина утренней зари в единстве ее рационального (понятийного) содержания и конкретной визуальной явленности. Существенным поэтому в образе Гегелю представляется интерес поэта к внешней стороне предмета под углом зрения высвеченности в ней его «сути». В этом плане он различает образы «в собственном смысле» и образы «в несобственном» смысле. К первым немецкий философ относит более или менее прямое, непосредственное, мы бы теперь сказали — изоморфное, изображение (буквальное описание) внешности предмета, а ко вторым — опосредствованное, переносное изображение одного предмета через другой. В этот разряд образов у него попадают метафоры, сравнения, всевозможные фигуры речи. Особое значение Гегель уделяет фантазии в создании поэтических образов. Эти идеи автора монументальной «Эстетики» и составили фундамент эстетического понимания образа в искусстве, претерпевая на тех или иных этапах развития эстетической мысли определенные преобразования, дополнения, изменения, а иногда и полное отрицание.

В результате относительно длительного исторического развития на сегодня в классической эстетике сложилось достаточно полное и многоуровневое представление об образе и образной природе искусства. В целом под *художественным образом понимается органическая духовно-эстетическая целостность, выражающая, презен-*

¹ Гегель. Эстетика. Т. 3. С. 384—385.

тирующая некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующаяся (имеющая бытие) во всей своей полноте только в процессе восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом. Именно тогда полностью раскрывается и реально функционирует уникальный художественный мир, свернутый художником в акте создания произведения искусства в его предметную (живописную, музыкальную, поэтическую и т.п.) реальность и разворачивающийся уже в какой-то иной конкретности (иной ипостаси) во внутреннем мире субъекта восприятия. Образ во всей его полноте — это сложный *процесс* художественного освоения мира. Он предполагает наличие объективной или субъективной *реальности*, давшей толчок процессу художественного *отображения*. Она более или менее существенно субъективно трансформируется в акте создания произведения искусства в некую реальность самого *произведения*. Затем в акте восприятия этого произведения происходит еще один процесс трансформации черт, формы, даже сущности исходной реальности (первообраза, как иногда говорят в эстетике) и реальности произведения искусства («вторичного» образа). Возникает конечный (уже третий) образ, часто очень далекий от первых двух, но сохраняющий тем не менее нечто (в этом суть изоморфизма и самого принципа отображения), присущее им и объединяющее их в единой системе образного выражения, или художественного отображения.

Отсюда очевидно, что наряду с конечным, наиболее общим и полным образом, возникающим при восприятии, эстетика различает целый ряд более частных пониманий образа, на которых имеет смысл хотя бы кратко остановиться здесь. Художественное произведение начинается с художника, точнее с некоего замысла, который возникает у него перед началом работы над произведением и реализуется и конкретизируется в процессе творчества по мере работы над произведением. Этот первоначальный, как правило, еще достаточно смутный, замысел нередко уже называют образом, что не совсем точно, но может быть понято в качестве некоего духовно-эмоционального эскиза будущего образа. В процессе создания произведения, в котором участвуют, с одной стороны, все духовно-душевные силы художника, а с другой — техническая система его навыков обращения (обработки) с конкретным материалом, из которого, на основе которого создается произведение (камень, глина, краски, карандаш и бумага, звуки, слова, актеры театра и т.п., короче — весь арсенал изобразительно-выразительных средств данного вида или жанра искусства), изначально

образ (= замысел), как правило, существенно меняется. Часто от первоначального образно-смыслового эскиза ничего не остается. Он выполняет только

269

роль первого побудительного импульса для достаточно спонтанного творческого процесса.

Возникшее произведение искусства тоже и уже с большим основанием называют образом, обладающим, в свою очередь, целым рядом образных уровней, или подобразов — образов более локального характера. Произведение в целом является конкретно-чувственным воплощенным в материале данного вида искусства *образом* духовного объективно-субъективного уникального мира, в котором жил художник в процессе создания данного произведения. Этот образ представляет собой совокупность изобразительно-выразительных единиц данного вида искусства, являющую собой структурную, композиционную, смысловую целостность. Это объективно существующее произведение искусства (картина, архитектурное сооружение, роман, стихотворение, симфония, кинофильм и т.п.).

Внутри этого свернутого образа-произведения мы также обнаруживаем целый ряд более мелких образов, определяемых изобразительно-выразительным строем данного вида искусства. Для классификации образов этого уровня существенна, в частности, степень изоморфизма (внешнего подобия образа изображаемому предмету или явлению). Чем выше уровень изоморфизма, тем образ изобразительно-выразительного уровня ближе к внешней форме изображаемого фрагмента действительности, тем более он «литературен», т.е. поддается словесному описанию и вызывает соответствующие «картинные» представления у реципиента. Например, картина исторического жанра, классический пейзаж, реалистический рассказ и т.п. При этом не столь важно идет ли речь о собственно изобразительно-визуальных искусствах (живописи, театре, кино) или о музыке и литературе. При высокой степени изоморфизма «картинные» образы или представления возникают на любой основе. И они далеко не всегда способствуют органическому становлению собственно художественного образа целого произведения. Нередко именно этот уровень образности оказывается ориентированным на вне-эстетические цели (социальные, политические и др.).

Однако в идеальном плане все эти образы входят в структуру общего художественного образа. Например, для литературы говорят о сюжете, как об *образе* некой жизненной (реальной, вероятностной, фантастической и т.п.) ситуации, об *образах* конкретных героев данного произведения (образы Печорина, Фауста, Раскольникова и т.п.), об *образе* природы в конкретных описаниях и т.д. То же самое относится к живописи, театру, кино. Более абстрактными (с меньшей степенью изоморфизма) и менее поддающимися конкретной вербализации являются образы в произведениях архитектуры, музыки или абстрактного искусства, но и там можно говорить о

270

выразительных образных структурах. Например, в связи с какой-нибудь совершенно абстрактной «Композицией» В. Кандинского, где полностью отсутствует визуально-предметный изоморфизм, мы можем говорить о композиционном *образе*, основанном на структурной организации цветоформ, цветовых отношений, равновесии или диссонансе цветовых масс и т.п.

Наконец, в акте восприятия (который, кстати, начинает реализовываться уже в процессе творчества, когда художник выступает первым и предельно активным реципиентом своего возникающего произведения, корректирующим образ по мере его становления) произведения искусства реализуется, как уже сказано, главный образ данного произведения, ради которого оно собственно и было явлено в бытие. В духовно-душевном мире субъекта восприятия возникает определенная *идеальная реальность*, в которой все сопряжено, сплавлено в органическую целостность, нет ничего лишнего и не ощущается никакого изъяна или недостатка. Она одновременно принадлежит *данному субъекту* (и только ему, ибо у другого субъекта будет уже иная реальность, иной образ на основе того же произведения искусства), *произведению искусства* (возникает только на основе данного конкретного произведения) и *Универсуму в целом*, ибо *реально* приобщает реципиента в процессе восприятия (т.е. бытия данной реальности, данного образа) к *универсальной плероме бытия*. Традиционная эстетика описывает это *высшее событие искусства* по-разному, но смысл остается одним и тем же: постижение истины бытия, сущности данного произведения, сущности изображаемого явления или предмета; явление истины, становление истины, постижение идеи, эйдоса; созерцание красоты бытия, приобщение к идеальной красоте; катарсис, экстаз, озарение и т.д. и т.п. Конечный этап восприятия произведения искусства переживается и осознается как некий прорыв субъекта восприятия на какие-то неизвестные ему уровни реальности, сопровождающийся ощущением полноты бытия,

необычной легкости, вознесенности, духовной радости.

При этом совершенно неважно, каково конкретное, интеллектуально воспринимаемое содержание произведения (его поверхностный литературно-утилитарный уровень), или более или менее конкретные зрительные, слуховые образы психики (эмоционально-психический уровень), возникающие на его основе. Для полной и сущностной реализации художественного образа важно и значимо, чтобы произведение было организовано по художественно-эстетическим законам, т.е. необходимо вызывало в конечном счете эстетическое наслаждение у реципиента, которое и является показателем *реальности контакта* — вхождения субъекта восприятия с

271

помощью актуализировавшегося образа на уровень истинного бытия Универсума.

Возьмем, например, известную картину «Подсолнухи» Ван Гога (1888, Мюнхен, Новая пинакотекa), изображающую букет подсолнухов в кувшине. На «литературно»-предметном изобразительном уровне мы и видим на полотне только букет подсолнухов в керамическом кувшине, стоящем на столе на фоне зеленоватой стены. Здесь есть и визуальный образ кувшина, и образ букета подсолнухов, и очень разные образы каждого из 12 цветов, которые все могут быть достаточно подробно описаны словами (их положение, форма, цвета, степень зрелости, у некоторых даже количество лепестков). Однако эти описания еще будут иметь лишь косвенное отношение к целостному художественному образу каждого изображенного предмета (можно говорить и о таком), и тем более к художественному образу всего произведения. Последний складывается в психике зрителя на основе такого множества визуальных элементов картины, составляющих органическую (можно сказать, и гармоническую) целостность, и массы всевозможных субъективных импульсов (ассоциативных, памяти, художественного опыта зрителя, его знаний, его настроения в момент восприятия и т.п.), что все это не поддается никакому интеллектуальному учету или описанию. Однако если перед нами действительно настоящее произведение искусства, как данные «Подсолнухи», то вся эта масса объективных (идущих от картины) и возникших в связи с ними и на их основе субъективных импульсов формирует в душе каждого зрителя такую целостную реальность, такой визуально-духовный образ, который возбуждает в нас мощный взрыв чувств, доставляет ничем не передаваемую радость, возносит на уровень такой реально ощущаемой и переживаемой полноты бытия, какой мы никогда не достигаем в обыденной (вне эстетического опыта) жизни.

Такова реальность, факт истинного бытия *художественного образа*, как сущностной основы искусства. Любого искусства, если оно организует свои произведения по неписаным, бесконечно разнообразным, но реально существующим художественным законам.

Художественный символ

Существенной разновидностью, или смысловой модификацией, художественного образа, но также и его духовным ядром является *художественный символ*, выступающий в эстетике одной из значимых категорий. Внутри образа он являет собой ту трудно вычленяемую на аналитическом уровне сущностную компоненту, которая целенаправленно *возводит* дух реципиента к *духовной реальности*,

272

не содержащейся в самом произведении искусства. Например, в уже упоминавшихся «Подсолнухах» Ван Гога собственно художественный образ, прежде всего, формируется вокруг визуального изображения букета подсолнухов в керамическом кувшине, и для большинства зрителей он может этим и ограничиться. На более же глубоком уровне художественного восприятия у реципиентов с обостренной художественно-эстетической восприимчивостью этот первичный 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. Символ как глубинное завершение образа, его сущностное художественно-эстетическое (невербализуемое!) содержание свидетельствует о высокой художественно-эстетической значимости произведения, высоком таланте или даже гениальности создавшего его мастера. Бесчисленные произведения искусства среднего (хотя и добротного) уровня, как правило, обладают только художественным образом, но не символом. Они и не выводят реципиента на высшие уровни духовной реальности, но ограничиваются эмоционально-психологическими и

даже физиологическими уровнями психики реципиента. Практически большая часть произведений реалистического и натуралистического направлений, комедии, оперетты, все массовое искусство находятся на этом уровне — обладают художественной образностью, но лишены художественного символизма. Он характерен только для *высокого* искусства любого вида и *сакрально-культовых* произведений высокого художественного качества.

Наряду с этим в мировом искусстве существуют целые классы произведений искусства (а иногда и целые огромные эпохи — например, искусство Древнего Египта), в которых художественный образ практически сведен к символическому. Абсолютными образцами такого искусства являются готическая архитектура, византийско-русская *икона* периода ее расцвета (XIV—XV вв. для Руси) или музыка Баха. Можно привести и много других конкретных произведений искусства практически из всех его видов и периодов истории, в которых господствует *символический художественный образ*, или художественный символ. Здесь он являет собой конкретно оформленную чувственно воспринимаемую реальность, более направленно, чем образ, отсылающую реципиента к духовной реальности в процессе неутилитарного, духовно активного созерцания произведения. В процессе эстетической коммуникации с символом

273

возникает уникальная сверхплотная образно-смысловая субстанция эстетического бытия-сознания, имеющая интенцию к разворачиванию в иную реальность, в целостный духовный космос, в принципиально невербализуемое многоуровневое смысловое пространство, свое для каждого реципиента поле смыслов, погружение в которое доставляет ему эстетическое наслаждение, духовную радость, чувство удовольствия от ощущения глубинного неслиянного слияния с этим полем, растворения в нем при сохранении личностного самосознания и интеллектуальной дистанции.

В художественно-семиотическом поле символ находится где-то между художественным образом и знаком. Отличие их наблюдается в степенях изоморфизма и семантической свободы, в ориентации на различные уровни восприятия реципиента, в уровне духовно-эстетической энергетики. Степень изоморфизма касается в основном внешней формы соответствующих смысловых структур и убывает от миметического (в узком смысле термина *мимесис*) художественного образа (здесь она достигает высшего предела в том, что обозначается как *подобие*) через художественный символ к условному знаку, который, как правило, вообще лишен изоморфизма в отношении обозначаемого. Степень семантической свободы наиболее высокая у символа и определяется во многом неким «тождеством» (Шеллинг), «равновесием» (Лосев) «идеи» и внешнего «образа» символа. В знаке и художественном образе она ниже, ибо в знаке (= в философском символе, а на уровне искусства — в тождественной знаку по функциям *аллегории*) она существенно ограничена отвлеченной, абстрактной идеей, преобладающей над образом, а в художественном образе — наоборот. Другими словами, в знаке (равно аллегории) рассудочная идея, а в образах (классического) искусства достаточно высокая степень изоморфизма с прообразом ограничивают семантическую свободу этих семиотических образований по сравнению с художественным символом.

Соответственно и ориентированы они на разные уровни восприятия: знак (аллегория) — на чисто рассудочное, а художественный образ и символ — на духовно-эстетическое. При этом символ (везде, как и в случае с образом, речь идет о *художественном* символе) обладает более острой направленностью на высшие уровни духовной реальности, чем образ, художественно-смысловое поле которого существенно шире и многообразнее. Наконец, уровень духовно-эстетической (медитативной) энергетики у символа выше, чем у образа; он как бы аккумулирует *энергию мифа*, одной из эманаций которого, как правило, выступает. Символ в большей мере рассчитан на реципиентов с повышенной духовно-эстетической восприимчивостью, что хорошо ощущали и выразили в своих текстах теоретики

274

символизма и русские религиозные мыслители начала XX в., в чем мы уже убеждались неоднократно и на чем еще остановимся и здесь.

Символ содержит в себе в свернутом виде и раскрывает сознанию нечто, само по себе недоступное иным формам и способам коммуникации с миром, бытием в нем. Поэтому его никак нельзя свести к понятиям рассудка или к любым иным (отличным от него самого) способам формализации. Смысл в символе неотделим от его формы, он существует только в ней, сквозь нее просвечивает, из нее разворачивается, ибо только в ней, в ее структуре содержится нечто, органически присущее (принадлежащее сущности) символизированному. Или, как формулировал А.Ф. Лосев, «означающее и означаемое здесь взаимнообратимы. Идея дана конкретно, чувственно, наглядно в ней нет ничего,

чего не было бы в образе, и наоборот»¹.

Если от философского символа (= знака) художественный символ отличается на семантическом уровне, то от символов культурологических, мифологических, религиозных он в какой-то мере отличается сущностно, или субстанциально. Символ художественный, или эстетический, является динамическим, креативным посредником между божественным и человеческим, истиной и кажимостью (видимостью), идеей и явлением на уровне духовно-эстетического опыта, эстетического сознания (т.е. на уровне смысловом). В свете художественного символа сознанию открываются, являются целостные духовные миры, не исследимые, не выявляемые, не выговариваемые и не описуемые никакими иными способами.

В свою очередь символы религиозно-мифологические (или общекультурные, архетипические) обладают помимо этого *субстанциальной* или, по крайней мере, *энергетической* общностью с символизируемым. К сущности такого понимания символа христианская мысль подходила со времен патристики, однако наиболее четко ее выразил и сформулировал о. Павел Флоренский, опираясь на опыт патристики, с одной стороны, и на теории своих современников-символистов, особенно своего учителя Вяч. Иванова, — с другой.

Он был убежден, «что в имени — именуемое, в символе — символизируемое, в изображении — реальность изображенного *присутствует*, и что потому символ *есть* символизируемое»². В работе «Имеславие как философская предпосылка» Флоренский дал одно из наиболее емких определений символа, в котором показана его двуединая природа: «Бытие, которое больше самого себя, — таково основное определение символа. Символ — это нечто являю-

¹ Лосев А.Ф. Символ // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 10.

² Флоренский П. Детям моим: Воспоминания прошлых лет. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М., 1992. С. 35.

275

щее собою то, что не есть он сам, большее его, и однако существенно чрез него объявляющееся. Раскрываем это формальное определение: символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»¹.

Символ, по Флоренскому, принципиально *антиномичен*, т.е. объединяет вещи, исключаящие друг друга с точки зрения одномерного дискурсивного мышления. Поэтому его природа с трудом поддается осмыслению человеком новоевропейской культуры. Однако для мышления древних людей символ не представлял никакого затруднения, являясь часто основным элементом этого мышления. Те олицетворения природы в народной поэзии и в поэзии древности, которые сейчас воспринимаются как метафоры, отнюдь таковыми не являются, — считал Флоренский, — это именно *символы* в указанном выше смысле, а не «прикрасы и приправы стиля», не риторические фигуры. «...Для древнего поэта жизнь стихий была не явлением стилистики, а деловитым выражением сути». У современного поэта только в минуты особого вдохновения «эти 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 тварью нашей собственной души»².

Символ, в понимании о. Павла, имеет «два порога восприимчивости» — верхний и нижний, в пределах которых он еще остается символом. Верхний предохраняет символ от «преувеличения естественной мистики вещества», от «натурализма», когда символ полностью отождествляется с архетипом. В эту крайность часто впадала древность. Для Нового времени характерен выход за нижний предел, когда разрывается предметная связь символа и архетипа, игнорируется их общая вещество-энергия и символ воспринимается только как знак архетипа, а не вещественно-энергетический носитель.

Символ, убежден Флоренский, — это «явление во-вне сокровенной сущности», обнаружение самого существа, его воплощение во внешней среде. Именно в таком смысле, например, в священной и светской символике одежда выступает символом тела. Ну а предельным явлением такого символа в искусстве является, по Флоренскому

¹ Флоренский П. А. Соч. Том 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 287.

² Он же. Из богословского наследия // Богословские труды. Т. 17. М., 1977. С. 199.

276

и древним отцам Церкви, *икона* как идеальный сакрально-художественный феномен, наделенный энергией архетипа.

Итог в сфере философских поисков понимания художественного символа подвел в целом ряде

работ *А.Ф. Лосев*, так же как и Флоренский считавший себя *символистом*. В «Диалектике художественной формы» он показывает, как мы видели, онтологию разворачивания выразительного ряда из Первоединого в *эйдос — миф — символ — личность* и т.д. Символ, таким образом, у раннего Лосева предстает эманацией, или *выражением*, мифа. «Наконец, под *символом* я понимаю ту сторону в *мифе*, которая является специально *выражающей*. *Символ есть смысловая выразительность мифа*, или *внешне-явленный лик мифа*»¹. С помощью символа сущностное выражение впервые выходит на уровень внешнего проявления. Миф как основа и глубинная жизнь сознания являет себя вовне в символе и фактически составляет его (символа) жизненную основу, его смысл, его сущность. Лосев глубоко ощущает эту диалектику мифа и символа и стремится как можно точнее зафиксировать ее на вербальном уровне. «Символ есть эйдос мифа, миф как эйдос, лик жизни. Миф есть внутренняя жизнь символа, — стихия жизни, рождающая ее лик и внешнюю явленность»². Итак, в мифе сущностный смысл, или эйдос, нашел глубинное воплощение в «стихии жизни», а в символе обрел внешнее *выражение*, т.е. фактически явил себя в *художественной реальности*.

Лосев занимался проблемой символа в течение всей своей жизни. В одной из поздних работ «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976) он дает следующее развернутое резюме своим исследованиям:

« 1) Символ вещи действительно есть ее смысл. Однако это такой смысл, который ее конструирует и модельно порождает. При этом невозможно останавливаться ни на том, что символ вещи есть ее отражение, ни на том, что символ вещи порождает самое вещь. И в том и в другом случае теряется специфика символа, и его соотношение с вещью трактуется в стиле метафизического дуализма или логицизма, давно ушедших в историю. Символ вещи есть ее отражение, однако не пассивное, не мертвое, а такое, которое несет в себе силу и мощь самой же действительности, поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли, очищается от всего случайного и несущественного и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, но их внутренней закономерности. В этом смысле и надо понимать, что символ вещи порождает вещь. «Порождает» в этом случае значит «понимает ту же самую объективную вещь, но в ее внутренней закономерности, а не в хаосе случайных нагромождений». Это порождение есть только проникновение в

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 32.

² Там же.

277

глубинную и закономерную основу самих же вещей, представленную в чувственном отражении, только весьма смутно, неопределенно и хаотично.

2) Символ вещи есть ее обобщение. Однако это обобщение не мертвое, не пустое, не абстрактное и не бесплодное, но такое, которое позволяет, а вернее, даже повелевает вернуться к обобщаемым вещам, внося в них смысловую закономерность. Другими словами, та общность, которая имеется в символе, *implicite* уже содержит в себе все символизируемое, хотя бы оно и было бесконечно.

3) Символ вещи есть ее закон, но такой закон, который смысловым образом порождает вещи, оставляя нетронутой всю их эмпирическую конкретность.

4) Символ вещи есть закономерная упорядоченность вещи, однако данная в виде общего принципа смыслового конструирования, в виде порождающей ее модели.

5) Символ вещи есть ее внутренне-внешнее выражение, но — оформленное, согласно общему принципу ее конструирования.

6) Символ вещи есть ее структура, но не уединенная или изолированная, а заряженная конечным или бесконечным рядом соответствующих единичных проявлений этой структуры.

7) Символ вещи есть ее знак, однако не мертвый и неподвижный, а рождающий собою многочисленные, а может быть, и бесчисленные закономерные и единичные структуры, обозначенные им в общем виде как отвлеченно-данная идейная образность.

8) Символ вещи есть ее знак, не имеющий ничего общего с непосредственным содержанием тех единичностей, которые тут обозначаются, но эти различные и противостоящие друг другу обозначенные единичности определены здесь тем общим конструктивным принципом, который превращает их в единойраздельную цельность, определенным образом направленную.

9) Символ вещи есть тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности, но это символическое тождество есть единойраздельная цельность, определенная тем или другим единым принципом, его порождающим и превращающим его в конечный или бесконечный ряд различных закономерно получаемых единичностей, которые и сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них *предел*»¹.

В истории эстетической мысли наиболее полно классическая концепция символа была разработана символистами конца XIX — начала XX в., о чем мы уже говорили выше. В XX в. понятие символа занимает видное место в герменевтической эстетике. В частности, *Г.Г. Гадамер* считал, что символ в какой-то мере тождествен *игре*; он не отсылает воспринимающего к чему-то иному, как полагали многие символисты, а сам воплощает в себе свое значение, сам являет свой смысл, как и основывающееся на нем произведение искусства, т.е. являет собой «приращение бытия». Тем самым Гадамер знаменует разрушение традиционного классического понимания символа и намечает новые неклассические подходы к нему, на смысловых вариациях которых будет основываться эстетика постмодернизма и многие арт-практики второй половины XX в.

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 65—66.

278

В неклассической эстетике традиционные категории художественного *образа* и *символа* нередко вообще вытесняются и заменяются понятием *симулякра* — «подобия», не имеющего никакого прообраза, архетипа. У некоторых мыслителей постмодернистской ориентации сохраняются понятия символа и символического, но наполняются в духе структурно-психоаналитической теории нетрадиционным содержанием. В частности, *Ж. Лакан* осмысливает символическое в качестве первичной универсалии по отношению к бытию и сознанию, порождающей весь смысловой универсум символической речи, как единственно реальный и доступный человеческому восприятию, порождающий и самого человека актом его именованя.

Канон

Для ряда эпох и направлений в искусстве, где преобладающим был художественный символ, а не образ, видную роль в процессе творчества играло каноническое художественное мышление, нормативизация творчества, канонизация системы изобразительно-выразительных средств и принципов. Отсюда, прежде всего, на уровне имплицитной эстетики *канон* стал одной из существенных категорий классической эстетики, определяющих целый класс явлений в истории искусства. Обычно он означает систему внутренних творческих правил и норм, господствующих в искусстве в какой-либо исторический период или в каком-то художественном направлении и закрепляющих основные структурные и конструктивные закономерности конкретных видов искусства.

Каноничность в первую очередь присуща древнему и средневековому искусству. В пластике с Древнего Египта утвердился канон пропорций человеческого тела, который был переосмыслен древнегреческой классикой и теоретически закреплён скульптором Поликлетом (V в. до н.э.) в трактате «Канон» и практически воплощён в статуе «Дорифор», также получившей название «Канон». Разработанная Поликлетом система идеальных пропорций человеческого тела стала нормой для античности и с некоторыми изменениями для художников Ренессанса и классицизма. Витрувий применял термин «канон» к совокупности правил архитектурного творчества. Цицерон использовал греческое слово «канон» для обозначения меры стиля ораторской речи. В патристике *каноном* называлась совокупность текстов Св. Писания, узаконенная церковными соборами.

В изобразительном искусстве восточного и европейского Средневековья, особенно в культовом, утвердился иконографический канон. Выработанные в процессе многовековой художественной практики главные композиционные схемы и соответствующие им

279

элементы изображения тех или иных персонажей, их одежд, поз, жестов, деталей пейзажа или архитектуры уже с IX в. закреплялись в качестве канонических и служили образцами для художников стран восточнохристианского ареала до XVII в. Своим канонам подчинялось и песенно-поэтическое творчество Византии. В частности, одна из наиболее сложных форм византийской гимнографии (VIII в.) называлась «каноном». Он состоял из девяти песен, каждая из которых имела определенную структуру. Первый стих каждой песни (ирмос) почти всегда составлялся на основе тем и образов, взятых из Ветхого Завета, в остальных стихах поэтически и музыкально развивались темы ирмосов. В западноевропейской музыке с XII—XIII вв. под названием «канон» получает развитие особая форма многоголосия. Элементы ее сохранились в музыке до XX в. (у П. Хиндемита, Б. Бартока, Д. Шостаковича и др.). Хорошо известна каноническая нормативизация искусства в эстетике классицизма, часто перераставшая в формализаторский академизм.

Проблема канона была поставлена на теоретический уровень в эстетических и искусствоведческих исследованиях только в XX в.; наиболее продуктивно в работах П. Флоренского, С. Булгакова, А. Лосева, Ю. Лотмана и других русских ученых. Флоренский и Булгаков рассматривали проблему канона применительно к иконописи и показали, что в иконографическом каноне закреплялся многовековой духовно-визуальный опыт человечества (соборный опыт христиан) по проникновению в божественный мир, который максимально высвобождал «творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам»¹. Булгаков видел в каноне одну из существенных форм «церковного Предания».

Лосев определял канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»². Лотмана

интересовал информационно-семиотический аспект канона. Он считал, что канонизированный текст организован не по образцу естественного языка, а «по принципу музыкальной структуры», и поэтому выступает не столько источником информации, сколько ее возбудителем. Канонический текст по-новому переорганизует имеющуюся у субъекта информацию, «перекодирует его личность»³.

¹ Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 111. О понимании Флоренским канона см. гл. I. § 1.

² Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.

³ Там же. С. 20.

280

Роль канона в процессе исторического бытия искусства двойственна. Будучи носителем традиций определенного художественного мышления и соответствующей художественной практики, канон на структурно-конструктивном уровне выражал эстетический идеал той или иной эпохи, культуры, народа, художественного направления и т.п. В этом его продуктивная роль в истории культуры. Когда же со сменой культурно-исторических эпох менялись эстетический идеал и вся система художественного мышления, канон ушедшей эпохи становился тормозом в развитии искусства, мешал ему адекватно выражать духовно-практическую ситуацию своего времени. В процессе культурно-исторического развития этот канон преодолевается новым творческим опытом. В конкретном произведении искусства каноническая схема не является носителем собственно художественного значения, возникающего на ее основе (в «канонических» искусствах — благодаря ей) в каждом акте художественного творчества или эстетического восприятия, в процессе становления художественного образа.

Художественно-эстетическая значимость канона заключается в том, что каноническая схема, закрепленная как-то материально или существующая только в сознании художника (и в восприятии носителей данной культуры), являясь *конструктивной основой художественного символа*, как бы провоцирует талантливого мастера на конкретное преодоление ее внутри нее самой системой мало заметных, но художественно значимых отклонений от нее в нюансах всех элементов изобразительно-выразительного языка. В психике воспринимающего каноническая схема возбуждала устойчивый комплекс традиционной для его времени и культуры информации, а конкретные художественно организованные вариации элементов формы побуждали его к углубленному всматриванию во вроде бы знакомый, но всегда в чем-то новый образ, к стремлению проникнуть в его сущностные, архетипические основания, к открытию каких-то еще неизвестных его духовных глубин.

Искусство Нового времени начиная с Возрождения активно отходит от канонического мышления к личностно-индивидуальному типу творчества. На смену «соборному» опыту приходят индивидуальный опыт художника, его самобытное личностное видение мира и умение выразить его в художественных формах. И только в *пост*-культуре, начиная с поп-арта, концептуализма, постструктурализма и постмодернизма, в системе художественно-гуманитарного мышления утверждаются принципы, близкие к каноническим, некие *симулякры* канона на уровне конвенциональных принципов творчества, когда в сферах арт-производства и его вербального описания (новой арт-герменевтики) складываются своеобразные канони-

281

ческие приемы и типы создания арт-продуктов и их вербальной поддержки. Сегодня можно было бы говорить о «канонах», точнее квазиканонах поп-арта, концептуализма, «новой музыки», «продвинутой» арт-критики, философско-эстетического дискурса и т.п., смысл которых доступен только «посвященным» в «правила игры» внутри этих канонически-конвенциональных пространств и закрыт от всех остальных членов сообщества, на каком бы уровне духовно-интеллектуального или эстетического развития они ни находились.

Стиль

Еще одной значимой в философии искусства и в искусствознании категорией является *стиль*. Фактически это более *свободная* в формах проявления и своеобразная модификация *канона*, точнее — *достаточно устойчивая* для определенного периода истории искусства, конкретного направления, течения, школы или одного художника, трудно описуемая *многоуровневая система принципов художественного мышления, способов образного выражения, изобразительно-выразительных приемов, конструктивно-формальных структур* и т.п. В XIX—XX вв. эта категория энергично разрабатывалась многими историками и теоретиками искусства, эстетиками,

философами. Школа искусствоведов Г. Вёльфлина, А. Ригля и других понимала под стилем достаточно устойчивую систему формальных признаков и элементов организации произведения искусства (плоскостность, объемность, живописность, графичность, простоту, сложность, открытую или закрытую форму и др.) и на этом основании считала возможным рассматривать всю историю искусства как надындивидуальную историю стилей («история искусства без имен» — Вёльфлин). А.Ф. Лосев определял стиль как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»¹.

О. Шпенглер в «Закате Европы» уделял особое внимание стилю, как одной из главных и существенных характеристик культуры, ее определенных эпохальных этапов. Для него стиль — это «метафизическое чувство формы», которое определяется «атмосферой духовности» той или иной эпохи. Он не зависит ни от личностей, ни от материала или видов искусства, ни даже от направлений искусства. Как некая метафизическая стихия данного этапа культуры

¹ Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 226

282

«большой стиль» сам творит и личности, и направления, и эпохи в искусстве. При этом Шпенглер понимает стиль в значительно более широком, чем художественно-эстетическое, значении. «Стили следуют друг за другом, подобно волнам и ударам пульса. С личностью отдельных художников, их волей и сознанием, у них нет ничего общего. Напротив, именно стиль и творит самый *тип* художника. Стиль, как и культура, есть первофеномен в строжайшем гётевском смысле, все равно стиль искусств, религий, мыслей или стиль самой жизни. Как и «природа», стиль есть вечно новое переживание бодрствующего человека, его alter ego и зеркальное отображение в окружающем мире. Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль — *стиль этой культуры*»¹. При этом Шпенглер не согласен с достаточно традиционной в искусствоведении классификацией «больших стилей». Он, например, считает, что готика и барокко не различные стили: «это юность и старость одной и той же совокупности форм: зреющий и созревший стиль Запада»². Современный русский искусствовед В.Г. Власов определяет стиль как «художественный смысл формы», как *ощущение* «художником и зрителем всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве. Стиль — художественное переживание времени». Он понимает стиль как «категорию художественного восприятия»³. И этот ряд достаточно разных определений и пониманий стиля может быть продолжен⁴.

В каждом из них есть что-то общее и нечто, противоречащее другим определениям, но в целом ощущается, что все исследователи достаточно адекватно *чувствуют* (внутренне понимают) глубинную сущность этого феномена, но не могут достаточно точно выразить ее словами. Это лишний раз свидетельствует о том, что стиль, как и многие другие явления и феномены художественно-эстетической реальности, — относительно тонкая материя для того, чтобы ее можно было более или менее адекватно и однозначно дефинировать. Здесь возможны только какие-то кружные описательные подходы, которые создадут в конечном счете в восприятии читателя некое достаточно адекватное представление, о чем собственно идет речь.

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993. С. 373.

² Там же.

³ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1995. С. 540, 544.

⁴ О понимании стиля в искусстве русским религиозным искусствоведом В. Вейдле см. гл. I. § 1.

283

На уровне культурных эпох и направлений искусства исследователи говорят о стилях искусства Древнего Египта, Византии, романском, готическом, стиле классицизма, барокко, рококо, модерн. В периоды размытости глобальных стилей эпохи или крупного направления говорят о стилях отдельных школ (например, для Возрождения: стили сиенской, венецианской, флорентийской и других школ) или стилях конкретных художников (Рембрандта, Ван Гога, Гогена, Бергмана и т.д.). В истории искусства крупные стили возникали, как правило, в синтетические эпохи, когда основные искусства формировались в какой-то мере по принципу некоего объединения вокруг и на основе ведущего искусства, которым обычно выступала архитектура. Живопись, скульптура, прикладные искусства, иногда и музыка ориентировались на нее, т.е. на систему принципов работы с формой и художественным образом (принципами организации пространства, в

частности), складывающуюся в архитектуре. Понятно, что стиль и в архитектуре, и в других видах искусства (так же, как стиль жизни или стиль мышления — говорят и о таких стилях) формировался исторически и интуитивно, внесознательно. Никто и никогда не ставил перед собой конкретной задачи: создать такой-то стиль, отличающийся такими-то чертами и характеристиками. Фактически «большой» стиль является сложно опосредствованным оптимальным *художественным отображением и выражением* на макроуровне (уровне целой эпохи или крупного художественного направления) неких сущностных духовных, эстетических, мировоззренческих, религиозных, социальных, предметно-практических характеристик определенной исторической общности людей, конкретного этноисторического этапа культуры; своего рода макроструктурой художественного мышления, адекватного определенной социокультурной, этноисторической общности людей. Некоторое влияние на стиль могут оказывать и конкретные материалы искусства, техника и технология их обработки в процессе творчества.

Стиль — это в какой-то мере материально зафиксированная относительно определенная система изобразительно-выразительных принципов художественного мышления, хорошо и достаточно точно воспринимаемая всеми реципиентами, обладающими определенным уровнем художественного чутья, эстетической чувствительности, «чувством стиля»; это некая более или менее ясно ощущаемая тенденция к целостному художественному формообразованию, выражающему глубинные духовно-пластические интуиции (коллективное художественное бессознательное, пластические архетипы, праформы, соборные переживания и т.п.) конкретной эпохи, исторического периода, направления, творческой личности, поднявшейся

284

до ощущения духа своего времени; это, образно говоря, *эстетический почерк* эпохи; *оптимальная* для данной эпохи (направления, школы, личности) *эстетическая модель отображения* (система характерных *принципов организации* художественных средств и приемов выражения), внутренне *одухотворенная* жизненно важными для данной эпохи невербализуемыми принципами, идеалами, идеями, творческими импульсами из высших уровней реальности. Если нет этой одухотворенности, стиль исчезает. Остаются только его внешние следы: *манера, система приемов*.

Стиль, при всей ощутимости высокоразвитым эстетическим чувством его наличия в тех или иных произведениях искусства, даже для «больших» стилевых феноменов не является чем-то абсолютно определенным и «чистым». При наличии и преобладании в нем целостной совокупности неких доминирующих стилевых характеристик почти в каждом произведении данного стиля всегда находятся элементы и черты, случайные для него, чуждые ему, что не только не умаляет «стильности» данного произведения, но, скорее напротив, усиливает его художественную активность, его конкретную жизненность как эстетического феномена именно данного стиля. Так, например, наличие многих романских элементов в памятниках готической архитектуры только подчеркивает экспрессию именно готического своеобразия этих памятников.

В заключение разговора о стиле попробую привести краткую характеристику одного из «больших» стилей, показав одновременно и недостаточность такого словесного описания. Возьмем, например, *готику* — один из крупнейших интернациональных стилей развитого европейского искусства (краткие характеристики стилистических особенностей *классицизма* и *барокко* можно найти выше (Раздел первый. Гл. I. § 1), где они фигурируют в качестве описаний особенностей художественно-эстетического сознания соответствующих направлений в искусстве). Готика (термин происходит от «готов» — обобщенного именованья римлянами европейских племен, покоривших в III—V вв. Римскую империю, синоним «варваров»; в качестве характеристики искусства начал применяться мыслителями Возрождения к средневековому искусству в насмешливо-уничижительном смысле), господствовавшая в западноевропейском искусстве в XIII—XV вв., возникла как высшая, предельная и наиболее адекватная стилевая форма художественного выражения самого духа христианской культуры в его западной модификации (на Востоке — в православном ареале — аналогичным выражением стал византийский стиль, процветавший в Византии и странах ее духовного влияния — особенно активно у южнославянских народов и в Древней Руси). Она сформировалась

285

прежде всего в архитектуре и распространилась на остальные виды искусства, в основном связанные с христианским богослужением и образом жизни средневековых христиан-горожан. Глубинный смысл этого стиля состоит в последовательном художественном выражении сути

христианского миропонимания, заключающегося в утверждении приоритета духовного начала в человеке и Универсуме над материальным при внутреннем глубоком уважении к материи как носителю духовного, без и вне которого на Земле оно существовать не может. Готика достигла в этом плане, пожалуй, оптимально возможного в христианской культуре. Преодоление материи, материала, вещности духом, духовностью было реализовано здесь с удивительной силой, экспрессией и последовательностью. Особенно трудно это было осуществить в каменной архитектуре, и именно здесь готические мастера достигли верха совершенства. Путем кропотливой работы многих поколений строителей, управляемых каким-то единым соборным художественным разумом своего времени, последовательно отыскивались способы полной дематериализации тяжелых каменных конструкций сводов храма в процессе перехода от крестового свода к нервюрному, в котором выражение конструктивной тектоники полностью заменено художественной пластикой.

В результате от вступающего в храм совершенно скрыта тяжесть материала (камня) и строительные приемы, направленные на преодоление его физических свойств. Готический храм чисто художественными средствами превращен (путем организации внутреннего пространства и внешнего пластического облика) в особый скульптурно-архитектурный феномен сущностного преобразования (преображения) земного пространственно-временного континуума в совершенно иное пространство — более возвышенное, предельно одухотворенное, иррационально-мистическое по своей внутренней ориентации. На это в конечном счете работают все основные художественно-выразительные (и они же — конструктивно-композиционные) приемы и элементы, создающие в совокупности стиль готики.

К ним относятся тонкие изящные сложно профилированные колонны (в отличие от массивных романских столбов), возносящиеся в почти недостижимую для взгляда высь к ажурным невесомым стрельчатым сводам, утверждающие преобладание вертикали над горизонталью, динамику (вознесение, возведение) над статикой, экспрессию над покоем. В этом же направлении работают бесчисленные стрельчатые арки и своды, на основе которых собственно и образуется внутреннее пространство храма; огромные стрельчатые окна, заполненные цветной вязью витражей, создающих непередаваемую постоянно вибрирующую и меняющуюся цветоцветовую ир-

286

реальную атмосферу в храме; удлиненные нефы, ведущие дух зрителя по узкому, визуально вверх и вдаль устремленному пути к алтарю (духовно также способствуют вознесению, возведению вверх, в иное пространство); резные стрельчатые многостворчатые закрывающиеся алтари с готическими изображениями центральных евангельских событий и персонажей и ажурные стрельчатые запрестольные сооружения — ретабли (франц. *Retable* — позади стола). В той же стрельчато-удлиненной форме выполнены сиденья в алтаре и храме, служебно-прикладные предметы, храмовая утварь.

Готические храмы снаружи и изнутри заполнены огромным количеством объемной скульптуры, выполненной, как и готическая живопись, в манере, близкой к натуралистической, что подчеркивала в Средние века еще и реалистическая раскраска скульптур. Тем самым создавалась некая пространственно-средовая оппозиция между предельно иррациональной устремленной в мистические дали архитектурой и органично вливающейся в нее конструктивно, но противостоящей ей по духу земной пластикой и живописью. На художественном уровне (и это характерная черта стиля готики) выражалась сущностная антиномия христианства: единство противоположных начал в человеке и земном мире: духа, души, духовного и материи, тела, телесного.

В то же время нельзя говорить в прямом смысле о натурализме готической скульптуры и живописи. Это особый, художественно одухотворенный натурализм, наполненный тонкой художественной материей, возводящей дух воспринимающего в духовно-эстетические миры. При своеобразном натурализме выражений лиц и жестов вроде бы статуарно выстроенных рядов готических статуй поражает богатство и художественная пластичность складок их одежд, подчиняющихся каким-то физически ничем не обусловленным силам; или изысканная линия изгиба тел многих готических неподвижно стоящих фигур — так называемая готическая кривая (S-образный изгиб фигуры). Живопись готики подчиняется каким-то своеобразным законам особой цветоформной экспрессии. Многие почти натуралистически (или иллюзорно-фотографически) выписанные лица, фигуры, одежды на алтарных картинах поражают своей сверхреальной неземной силой. Выдающимся образцом в этом плане является искусство нидерландского художника Рогира ван дер Вейдена и некоторых его учеников.

Те же стилистические черты характерны и для внешнего облика готических храмов: скульптурность, устремленность ввысь всего облика за счет стрельчатых форм арок, сводов, всех мелких архитектурных элементов, наконец, огромных стрел венчающих храмы ажурных, как бы сплетенных из каменных кружев, башен чисто

287

декоративно-архитектурного назначения; геометрически точные розетки окон и декоративные, бесчисленные орнаментальные украшения, контрастирующие внутри единого целого архитектурного организма с полунатуралистической пластикой скульптур и нередкими растительными орнаментами из ветвей с листьями. Органическая природа и математически выверенная и геометрически прописанная форма образуют в готике целостный высокохудожественный и высокодуховный образ, ориентирующий, устремляющий, возводящий дух верующего или эстетического субъекта в иные реальности, на иные уровни сознания (или бытия). Если к этому добавить еще звуковую атмосферу (акустика в готических храмах превосходная) органа и церковного хора, исполняющего, например, григорианское пение, то картина некоторых сущностных особенностей готического стиля будет более или менее полной, хотя и далеко не достаточной.

Форма-содержание

Пытаясь описать некоторые характерные черты стиля готики, мы постоянно сбиваемся на нечто, в общем-то выходящее за пределы только стиля, — на ту образную реальность, выражение которой нашло отображение в стиле и на которую ориентирует воспринимающего в данном случае готическое произведение искусства, а в принципе — любое настоящее художественное произведение. На то, что в эстетике называется содержанием произведения, в то время как стилистические особенности, как мы отчасти видели в предыдущем разделе, вроде бы в большей мере относятся к форме. Уже при разговоре о стиле, а так же об образе и символе, мы убедились, насколько тесно в реальном произведении переплетены, сплавлены, нераздельно слиты, взаимосвязаны и детерминированы компоненты формы и содержания, сами форма и содержание каждого конкретного произведения искусства, как трудно разделить содержательные и формальные составляющие произведения даже при анализе искусства, в самом же произведении они образуют единое и нераздельное целое, собственно и составляющее феномен произведения искусства. Между тем в эстетике и искусствознании написаны многие сотни, если не тысячи, страниц на эту тему. Существуют бесчисленные дефиниции и классификации видов и жанров искусства по характеру формы, содержания, их взаимодействия; по классификации самих форм и содержательных аспектов тех или иных искусств. В одних работах показывается, как в идеальных произведениях форма гармонически соответствует содержанию, в других убедительно доказывается, что искусство возникает только тогда, когда содержание преодолевает форму, в третьих не менее убедительно — обратное, как форма

288

снимает и даже уничтожает содержание. Существует множество разновидностей подобных суждений, и, что самое парадоксальное, вроде бы они все по-своему достаточно логичны, убедительны и отражают какие-то реальные аспекты проблемы, хотя почти каждый автор вкладывает в понятия формы и содержания свое понимание, как правило более или менее отличное от понимания других авторов.

Все это свидетельствует только об одном. Собственно художественно-эстетические феномены в целом практически не поддаются более или менее адекватному дискурсивному анализу и словесному описанию. Это касается и достаточно искусственной, хотя и вошедшей в классическую эстетику проблемы формы и содержания. Подходя к ее осмыслению, прежде всего, необходимо ясно представлять, под каким углом зрения мы рассматриваем произведение искусства: под эстетическим или под каким-либо иным. При иных, т.е. утилитарно-прикладных, подходах к искусству (социальном, политическом, религиозном, идеологическом и т.п.) к содержанию относят обычно литературно-описательный, сюжетный, реалистически-изобразительный, повествовательный, аллегорически-символический (рациональную символику) уровни произведения, если они в нем есть. Если же их в данном произведении нет, как в инструментальной непрограммной музыке, абстрактной живописи или в архитектуре, то о содержании здесь вообще не говорят, называя эти произведения беспредметными, абстрактными, в лучшем случае — выразительными. Получается, что проблема содержания возникла и функционирует, как правило, во внеэстетическом контексте искусства — в связи с

изобразительно-описательными произведениями искусства и особенно в связи с литературой, в которых существенное место занимает нехудожественная, вне-эстетическая содержательность. Если же мы подходим к искусству с позиций художественно-эстетических, то должны ясно и четко усвоить одно: истинное художественное содержание произведения искусства принципиально неопишимо. Все, что может быть описано словами в произведении искусства, фактически относится или к его художественной форме, которая имеет много уровней своего бытия, или к внехудожественным уровням произведения, которые обычно трудно отделимы от художественных. Сюда можно отнести и все вышеназванные уровни, которые с внеэстетических позиций считаются содержанием произведения, но имеют к собственно художественному содержанию весьма косвенное отношение¹.

¹ Подробно диалектику формы и содержания в искусстве еще в первой половине XX в. разработали, как мы видели, В. Кандинский, А. Лосев (см.: гл. I. § 2. Россия; гл. V. § 2. Абстрактное искусство).

289

Возьмем для примера знаменитую картину В. Сурикова «Боярыня Морозова» из Государственной Третьяковской галереи. Здесь изображен драматический момент из русской истории XVII в., когда известную русскую боярыню везут по Москве в кандалах в ссылку за непринятие «новой веры» (реформированного патриархом Никоном православия). Боярыня сидит лицом к зрителям в санях, уносящих ее в глубь картины, с гневно-пророческим взглядом и высоко поднятой правой рукой, персты которой сложены по старому обряду в двуперстную композицию (а не в «троеперстие», чего требовала реформированная церковь) для крестного знамения. Вокруг саней толпы москвичей, в основном сочувствующих боярыне, но есть и ее злорадствующие противники.

Картина написана талантливым (если не гениальным) живописцем, виртуозно владеющим цветом (богатейшие цветовые отношения позволяют любой фрагмент картины — например, снег под полозом саней, — мысленно вырезать, поместить в раму, и получится прекрасная самостоятельная живописная работа), композицией (реально видно, что сани на картине движутся — Суриков сам замечал, что он долго бился над тем, чтобы «сани пошли», и они действительно «пошли»), приемами реалистического изображения психологии персонажей (лица всех изображенных людей предельно выразительны, и описанию психологии, внутреннего переживания каждого из них посвящены многие страницы искусствоведческих работ), прекрасно знающим сюжет изображаемого события и умеющим художественно выразить к нему свое отношение. В качестве содержания картины искусствоведы описывают и трагический сюжет картины, и апофеоз несломленной веры боярыни, и настроения московского населения того времени в отношении новой церковной реформы, и гамму переживаний, написанных на лицах мастерской кистью, и контраст трагизма ситуации и оптимистической, жизнеутверждающей цветовой гаммы произведения, в результате чего происходит художественное преодоление мрачных сторон действительности, преобразование их «в красочное, праздничное зрелище»¹.

Все это действительно можно усмотреть в картине, она возбуждает подобные и многие другие ассоциации, переживания, мыслительные толкования. И тем не менее все описанное не является собственно содержанием картины, ее художественным содержанием. Приведенные сентенции и многие другие на бесчисленных страницах монографий искусствоведов на эту тему (как и по поводу всех

¹ Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1967. С. 132.

290

вообще произведений искусства) — более или менее талантливые вторичные герменевтические (толковательные) процессы, действительно вызванные в сознании искусствоведов собственно художественным содержанием, которое тем не менее само по себе и в себе остается неопишмым. Содержание произведения искусства в собственном смысле, если уж нам приходится сказать о нем какие-то слова, учитывая сложившуюся в классической эстетике традицию, это — *художественный образ* или *художественный символ* произведения в том аспекте, как они были описаны выше. Это то мощное духовно-эмоциональное, не поддающееся словесному описанию поле, которое возникает во внутреннем мире субъекта восприятия в момент контакта с произведением искусства, переживается им как прорыв в какую-то неведомую ему дотоле реальность высшего уровня, сопровождающийся сильным духовным наслаждением, неопишмой радостью, даже когда воспринимается сюжетно-драматическое произведение (вроде «Боярыни Морозовой» или любой классической трагедии, драмы). Содержание — это невербализуемая «истина» бытия (по Хайдеггеру), которая существует и открывается только в данном произведении, то «приращение» бытия (по Гадамеру), которое осуществляется здесь и сейчас (в момент восприятия)

и о котором ничего нельзя сказать вразумительного на формально-логическом уровне.

То, что искусствоведы и особенно литературоведы описывают как содержание данного произведения, фактически является их личным впечатлением от произведения, толкованием реально пережитого *события содержания*, ибо содержание произведения искусства — это в конечном счете *со-бытие*, процесс явления некоей неопишуемой реальности в сознании реципиента. Понятно, что многое из того, что они описывают, ассоциативно может быть созвучно и другим реципиентам, ибо в сюжетно-описательном произведении за его художественное содержание нередко выдаются внутренние «литературные» (т.е. описываемые словами) уровни *формы*, однако от собственно художественного содержания они, как правило, бывают достаточно далеки. С особой наглядностью это видно на примере инструментальной музыки или абстрактной живописи. Крупные «Композиции» и «Импровизации» Кандинского из Эрмитажа и Русского музея или знаменитые готические соборы в Шартре или Реймсе обладают не меньшим и не менее значимым художественным содержанием, чем «Боярыня Морозова». Однако о нем мы ничего не найдем в огромных монографиях о Кандинском или по готической архитектуре. В данных случаях искусствоведы, признавая, естественно, огромную художественную значимость описываемых памятников (и реально ощущая и переживая это в про-

291

цессе их восприятия), ограничиваются подробными историко-биографическими данными, описанием тех или иных аспектов формы, творческой манеры мастеров, духовно-исторического контекста, в котором они творили, и т.п., но ничего не говорят о художественном содержании, о сущности художественных образов, о художественной символике. Все это наличествует в данных произведениях в высокой степени, но не поддается словесному описанию. Вот именно это неопишуемое со-бытие в сознании субъекта восприятия, в его духовном и душевном мирах в момент контакта с произведением искусства и может быть названо художественным (или художественно-эстетическим) содержанием произведения.

На примере бессюжетно-выразительных искусств с особой наглядностью видно, что все, описываемое в сюжетных, программных, литературных и т.п. (или — в описательно-изобразительных) произведениях искусства как их содержание, практически не имеет прямого (только косвенное) отношения к собственно художественному содержанию, которое и является главным носителем эстетического в произведении искусства и в первую очередь интересует эстетику.

С *художественной формой* вроде бы несколько проще. Многие ее уровни (сюжетный, изобразительный, описательный, композиционный, структурный, цветоформный, лексический, мелодический, ритмический, монтажный и т.п.) в какой-то (тоже далеко не в полной) мере все-таки поддаются описаниям, на которых фактически и строятся искусствоведческие работы. Однако где проходит граница между формой и содержанием в каждом конкретном произведении — установить в принципе невозможно. Как только мы бросаем даже беглый взгляд на картину, начинаем читать первые страницы романа или слышим первые звуки симфонии (или просто изучаем партитуру, если мы владеем нотной грамотой), немедленно начинается событие содержания, генерируемого этой конкретной формой воспринимаемого произведения. И нет никакой возможности отключить его, абстрагироваться от него даже самому профессиональному исследователю, не говоря уже о простых зрителях и слушателях. Для последних форма фактически вообще не существует. При первых моментах контакта с произведением они сразу же включаются в событие содержания и уже не видят и не слышат никакой отличной от этого содержания (равно художественного образа, равно художественного символа) формы. Она просто работает, активно выполняет свои функции и не попадает как таковая в поле сознательного внимания воспринимающего.

Исследователь же после активного восприятия, глубинного созерцания и переживания произведения пытается выйти на сугубо

292

рациональный уровень абстрактно-формального изучения произведения, анализа его формы, что на практике удается только отчасти, ибо событие содержания постоянно присутствует в духовном мире исследователя, пока он фокусирует свое внимание на данном произведении, и посылает в его *ratio* какие-то импульсы, корректирующие его аналитическую деятельность. Так что разделить форму и содержание не удастся даже искусствоведам, поэтому они, как правило, вообще и совершенно справедливо избегают этих понятий.

Одним из главных эстетических принципов организации формо-содержательного единства в произведении искусства является принцип *художественных* (или *эстетических*) *оппозиций* (лат. *oppositio* —

противоположение), наиболее полно выявленный в XX в. на основе структурно-семиотического и психологического подходов к эстетике и искусству. Его суть сводится к тому, что художественное произведение строится или функционирует в процессе восприятия на основе целой системы художественных оппозиций. Это означает, что в произведении искусства или в произведении и в психике субъекта восприятия наличествует или возникает в акте восприятия система художественно значимых противоположенных (оппозиционных) элементов или противодействующих процессов, как правило, не формально-логического характера, фиксируемых или не фиксируемых разумом, возбуждающих противоположно направленные аффекты и интенции в психике субъекта восприятия, антинормативные процессы в его духовной сфере, которые в конечном счете способствуют возникновению эстетического *катарсиса*, т.е. реализации именно эстетического, а не какого-то иного восприятия произведения. Другими словами, *система художественных оппозиций* в формо-содержании произведения искусства дает первичную и сильную установку психике реципиента именно на эстетическое восприятие произведения, прокладывает путь для формирования художественного, а не иного образа, открывает врата для полноценного вхождения человека в художественный мир произведения.

Многие мыслители и художники уже со времен античности подмечали, что в искусстве важную роль играет закон *контраста, противоположения, оппозиционности, конфликтности* и т.п. Аристотель в «Поэтике» писал о *перипетиях* как о важнейшем структурном принципе трагедии. Антитетичность, подчеркивал Псевдо-Лонгин, была важным принципом риторской поэтики. Августин говорил о противоположностях, из которых складывается красота. В основе античных и средневековых теорий *гармонии* лежало учение о единстве противоположностей. Ученые и художники XV и XVI вв., теоретики маньеризма и барокко, мыслители Просвещения и представители немецкой классической эстетики постоянно задумывались над вопросами динамики и диалектики художественного мышления, красоты.

Сфорца Паллавичини, один из теоретиков барокко, писал: «Тот дар, который мы называем гениальностью, состоит в способности соединять понятия и предметы, кажущиеся несоединимыми, находя в них скрытые реликты дружбы между этими противоположностями, не замечавшееся ранее единство и особое сходство при большом несходстве. Мы замечаем некое звено, некую общность, некую конфедерацию, о которых другие люди никогда не подозревали». Ф. Шиллер, рассуждая о преодолении поэтической формой «оков» языка (законов обыденного словоупотребления),

¹ Подробнее см.: *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965. С. 36 и далее.

² Цит. по: *Голенищев-Кутузов И.Н.* Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 150.

293

писал: «Красотой поэтического изображения является свободное самовыражение природы в оковах языка»¹. У. Хогарт посвятил специальный трактат доказательству того, что в основе пластической красоты лежит S-образная линия, которая по сути своей является идеальным графическим выражением единства противоположных движений. Гегель рассматривал *коллизю* как основу драматического искусства, воплощающего прекрасное в динамической борьбе противоположностей. «Так как коллизия, — писал он в «Лекциях по эстетике», — нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей, то богатая коллизиями ситуация является преимущественным предметом драматического искусства, которому дано изображать прекрасное в его самом полном и глубоком развитии»². Гегель, в отличие от многих своих предшественников, писавших о значимых противоположностях в структуре искусства, главное внимание уделял их динамике и снятию в результате развития драматического действия: «Поэтому драматическое действие, по существу, основано на действовании, *сталкивающемся в коллизии*, и подлинное единство может иметь свое основание только в таком целостном движении, когда в соответствии с определенностью особых обстоятельств, характеров и целей коллизия оказывается в конце концов соразмерной целям и характерам, в то же время снимая их противоречие друг другу»³.

В XX в. о контрастах, оппозициях, конфликтах, диссонансах внутри художественной структуры под разными углами зрения писали многие ученые и художники. Приведу в качестве примера лишь одно высказывание крупнейшего кинорежиссера, много писавшего по теоретическим вопросам искусства, С. Эйзенштейна: «*Нет искусства вне конфликта*. Будь то столкновение стрельчатого взлета готических сводов с неумолимыми законами тяжести, столкновение героя с роковыми перипетиями в трагедии, [столкновение] функционального назначения здания с условиями грунта и строительных материалов, преодоление ритмом стиха мертвенной метрики стихотворного канона. Везде борьба»⁴.

Важный шаг в анализе художественных оппозиций был сделан русским психологом А.С. Выготским, показавшим, что оппозиционная организация произведения искусства определяется во многом психофизиологическим процессом эстетического восприятия. На материале виртуозно проведенного анализа практически всех форм словесного искусства Выготский делает вывод: «Мы приходим как будто к тому, что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным»⁵. Это заключение Выготского-литературоведа позволяет Выготскому-психологу сделать вывод относительно психологического механизма восприятия искусства, который сводится к следующему: «Мы могли бы сказать, что основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду чрезвычайно задерживается и подавляется внешняя моторная сторона аффекта, и нам начинает казаться, что мы переживаем

¹ *Schiller F.* Über Kunst und Wirklichkeit // Schiller F. Schriften und Briefe zur Ästhetik. Leipzig, 1959. S. 159.

² *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 213.

³ Там же. Т. 3. С. 546.

⁴ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 40—41.

⁵ Выготский А.С. Психология искусства. М., 1965. С. 211.

294

только призрачные чувства. На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство. Ближайшей его особенностью является то, что оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторное выражение эмоций и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии. В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции»¹.

Таким образом, Выготскому удалось с чисто психологических позиций показать, что даже на уровне психофизиологии художественные оппозиции — одно из существенных необходимых условий для начала процесса художественно-эстетического восприятия, который не сводится, естественно, только к психофизиологическим процессам, но они выполняют роль начального толчка к более сложной духовно-эмоциональной деятельности. Большая часть художественных оппозиций, как и другие компоненты художественно-эстетической сферы, не поддаются аналитическому описанию.

Итак, мы рассмотрели основные принципы, на которых основываются классические искусства, т.е. искусства, существовавшие в Культуре и во многом формировавшие ее на протяжении нескольких последних тысячелетий, по крайней мере со времен Древнего Египта в европейско-средиземноморском ареале, о котором и идет речь в этой книге. Это миметические искусства, которые, выражая в образно-символической чувственно-воспринимаемой форме определенные духовные реальности, способствовали путем организации со-бытия художественного содержания акту эстетической коммуникации субъекта восприятия с Универсумом во всех его духовно-материальных модификациях и бесчисленных феноменальных состояниях. Однако с конца XIX — начала XX в. — с Ницше в эстетике, с авангарда в искусстве — в сфере искусства, эстетического сознания и в Культуре в целом начался какой-то глобальный процесс, не имеющий аналогов в обозримом историческом пространстве, который радикально изменил все. К предварительному его изучению мы и приступаем в следующем разделе книги.

¹ Выготский А.С. Психология искусства. С. 281.

Раздел 2. НОНКЛАССИКА. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ В XX ВЕКЕ

Глава IV. ЭСТЕТИКА ПАРАДОКСА

Почти в самом начале XVI столетия, когда европейская цивилизация только вступала на путь интенсивного развития естественнонаучного знания и технического прогресса, были написаны две поразительные картины, оказавшиеся символически пророческими для только начинавшегося тогда этапа техногенной цивилизации, или Нового времени, свидетелями завершения которого мы являемся сегодня. Это знаменитое «Распятие» Изенгеймского алтаря (ныне — г. Колмар, Франция) Матиса Нитхарта (Грюневальда) (1512—1515) и «Смерть Христа» Ганса Гольбейна Младшего (1521) из Художественного музея Базеля. На первой с нечеловеческой экспрессией явлено в натуралистической очевидности огромное истерзанное, уже почти разлагающееся тело умершего на кресте Иисуса с судорожно скрюченными пальцами, неестественно вывернувшимися от мучительной боли руками и ногами, с почти изодранным в лохмотья, кровоточащим, в ранах, синяках и ссадинах позеленевшим мертвым телом, заполнившим собой почти все пространство картины и ощутимо рвущимся из него — заполнить весь мир¹.

На узкой (в ширину человеческого тела) картине Гольбейна изображено с тем же подчеркнутым натурализмом мертвое тело Христа, лежащее на спине. В свое время, как писала в дневнике А.Г. Достоевская, эта картина привела в восхищение и изумление Ф.М. Достоевского, а у нее вызвала ужас и отвращение, ибо Иисус был изображен «с телом похудевшим, кости и ребра видны, руки и ноги с пронзенными ранами, распухшие и сильно посинелые, как у мертвеца, который уже начал предаваться гниению. Лицо тоже страшно измученное, с глазами полуоткрытыми, но уже ничего не видящими и ничего не выражающими. Нос, рот и подбородок посинели; вообще это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате»².

Традиционное для христианского сознания Голгофское приношение Богом Самого Себя Себе в Жертву во искупление грехов человеческих в этих картинах превратилось в леденящий кровь вопиющий художественный символ *реальной* и *окончательной* смерти Бога. Бог умер! — возгласил ренессансный Разум. Началась секуляризация культуры, «раскрепостившая» интеллектуальные способности человека; завертелась, набирая ускорение, маховики научно-технического прогресса, материализма, капитализма, сциентизма, техницизма, нигилизма. Апогея и некой бифуркации (точки взрыва) этот процесс достиг только в XX в. Ибо Бог для евроамериканского, или западного, человека умер не сразу... Христианская культура жила и питала человечество после первых и сильных символов смерти Бога еще почти пять столетий. И только XX в. стал, пожалуй, последним веком христианской культуры, *Культуры* с прописной буквы как носителя и самовыражения Духа.

¹ Подробнее об этой картине см.: Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 79 и далее.

§ 1. Глобальные метаморфозы культуры

Духовные приоритеты Культуры

Многие процессы и явления в ходе цивилизационного развития XX в. (на некоторых из них мы остановимся ниже) свидетельствуют, что культура вступила в активную фазу бифуркации — глобального взрывоподобного перехода (скачка) от *Культуры* к чему-то принципиально *иному*, чего еще не наблюдалось в истории человечества (во всяком случае в истории европейско-средиземноморского ареала). Внешней причиной (в свою очередь детерминированной более глубокими космоантропными процессами, не доступными пока нашему пониманию) этого перехода, или даже грандиознейшего культурного слома, является пик техногенной цивилизаций — взрыв научно-технического прогресса (НТП) последних полутора-двух столетий, приведший к существенным изменениям в духовном мире человека, его менталитете, психике, системе ценностей, во всем поле его экзистенции. Не вдаваясь здесь в сущность этой сложнейшей проблемы (ею занимаются многие крупные умы нашего времени, которыми исписаны уже многие сотни, если не тысячи страниц), укажу только, что сегодня с достаточно высокой вероятностью можно принять в качестве рабочей гипотезу, которая, как мы увидим, достаточно основательно фундирована в сфере художественно-эстетической культуры, по крайней мере: *XX в. — это последний век Культуры и первый век переходного периода, который я называю пост-культурой (или сокращенно пост-), к чему-то принципиально иному, чем доселе известные культуры*¹. Здесь я указываю только на некоторые

¹ Тезисно излагаемая здесь для более четкого понимания смысла разграничения *классического* и *неклассического* этапов в развитии эстетики концепция «Культуры» и «ПОСТ-культуры» более подробно разработана автором с обоснованием и данной транслитерации в целом ряде публикаций. См.: ПОСТ-адекватности как одна из форм философии современного искусства // Парадигмы философствования. Вторые международные философско-культурологические чтения. 10—15 августа 1995. СПб., 1995; In Search of the Spiritual Foundations of Art: The Artistic Culture of Avantgarde // Spectrum. Studies in the History of Culture. Vilnius, 1997; КорневиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики. М., 1998; KornewiSHCHe. A Book of Non-Classical Aesthetics. М., 1998; Нис et nunc! ПОСТ-культура на переломе тысячелетий // КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999; К историософии современного искусства (Дескриптивно-лексикографический срез) // Пространства жизни. К 85-летию академика Б.В. Раушенбаха. М., 1999; XX век-предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. № 2—3. М., 2000 (в соавторстве с *Л.С. Бычковой*). Одновременно (или несколько позже) с моим введением понятия «ПОСТ-культуры» (всегда в этой графике) в научной литературе замелькало понятие «посткультуры», имеющее иной, отличный от моего смысл. Для того чтобы читатель не путал эти смыслы, но и не испытывал постоянно некоего дискомфорта от ударяющего по глазам «ПОСТ-» (а именно в этом «ударе» по спящему обывательскому сознанию и заключался первоначальный замысел введения данной визуальной структуры), в этой книге транслитерация «ПОСТ-культура» заменена на более спокойную *«пост-культура»* с полным сохранением смысла.

299

достаточно очевидные знаки этого процесса, с большой убедительностью выявленные многими исследователями на протяжении прошлого столетия, чтобы понятнее были существенные сдвиги в эстетическом сознании и художественно-эстетической культуре в целом, свершившиеся в прошедшем веке.

В современной науке имеется множество, часто достаточно далеких друг от друга по смыслу определений понятий «культура» и «цивилизация». В этой книге, как и в других моих работах, я, опираясь на опыт не одного поколения исследователей культуры, придерживаюсь следующего понимания основных терминов.

Под *Культурой* (с прописной буквы) имеются в виду исторические этапы развития духовно-практической деятельности человека (включая ее результаты), в том числе и художественно-эстетической, восходящие к культурам Древнего Востока, Древней Греции, античного Рима, которые формировались и развивались в русле религиозного (или околорелигиозного) миропонимания, ориентированного на веру в объективное бытие *высшей духовной реальности* (богов, духов, Первоединого, Абсолюта, Бога и т.п. — некоего *Великого Другого*, используя современную лексику), оказывающей воздействие на возникновение, развитие, существование жизни, в том числе и прежде всего — человеческой. *Культура* (осознанно или бессознательно)

устремлена только и исключительно на реализацию творческой, нравственно полноценной, духовно наполненной жизни, создается во благо человеку. Соответственно основными столпами Культуры издревле были *религия* и *искусство*, исторически развивавшиеся, как правило, в тесной связи и взаимодействии.

Более широкая сфера деятельности человека как *homo sapiens*, наделенного свободной волей и постоянно совершенствующегося на путях рационально-научно-технических достижений, обозначается здесь как *цивилизация*. Культура в таком понимании предстает составной частью цивилизации, ее *главной, сущностной частью*, ибо она всегда осознавалась как оплодотворенная Духом и направленная исключительно на развитие и осуществление духовно-нравственных интенций человека и организацию всей его жизни вокруг этих интенций и в тесной связи с ними. Естественно, что из сферы Культуры не исключается деятельность человека, ориентированная на удовлетворение его материальных потребностей, коль скоро че-

300

ловек — существо духовно-телесное. Однако Культура предполагает именно *духовные приоритеты*, которые отсутствуют в выходящих за ее пределы цивилизационных полях. Более того, материально-потребительский эгоцентристски ориентированный вектор в собственно цивилизационных процессах занимает центральное место. Именно поэтому достижения цивилизации часто используются или даже создаются во вред человеку, в то время как феномены и процессы Культуры в принципе не могут быть вредными для человека и Универсума в целом ни в каком плане.

Пост-культура

Примерно с середины XX в. в евроамериканской цивилизации начали *качественно преобладать* процессы (возникли они еще в XVI в. и существенно активизировались в XIX в. с ростом естественно-научных, материалистических, позитивистских, атеистических и т.п. представлений и капиталистических отношений), систематически отрицающие и разрушающие духовное ядро Культуры, точнее — веру в Великого Другого, объективную управляющую сущностными процессами бытия духовную реальность. Человек начал осознавать себя в качестве единственной и высшей разумной и духовной силы в Универсуме, что существенно изменило всю систему его миропонимания и миродействия, дало мощный толчок развитию его интеллектуальной и научной деятельности, веры в безграничные возможности человеческого разума и одновременно привело к значительному ослаблению нравственных принципов, породило соблазн переоценки всех традиционных ценностей, сложившихся в иной «системе измерений». Короче, наметился некий глобальный, лавинообразный переход от Культуры к чему-то принципиально иному. Этот переходный период, который, возможно, продлится не одно столетие, но может свершиться и значительно быстрее, здесь обозначается как *пост-культура*.

Пост-культура — это то *подобие* Культуры, вырастающее из нее и пока маскирующееся под нее, которое интенсивно вытесняет ее в современной цивилизации и отличается от Культуры своей сущностью. Точнее отсутствием таковой. *Пост-культура* — это будто-культурная деятельность (включая ее результаты) поколения 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 «культурой» с *пустым центром*, как бы

301

одной оболочкой культуры, под которой — *пустота*. Используя язык новейшей науки синергетики, можно сказать, что *пост-культура* — это та «нелинейная среда» культуры, возникшая в момент глобальной цивилизационной бифуркации, в которой «варится» бесчисленное множество возможных структур будущего становления и которая с позиции любой уже ставшей структуры представляется неким уплотненным потенциальным хаосом, или полем бесконечных возможностей.

Пост-культура сегодня свидетельствует с равными основаниями о двух возможностях дальнейшего развития цивилизационного процесса: или о качественном скачке на принципиально новый уровень развития человечества, сознания, нравственности, соответственно — на какой-то принципиально новый уровень Культуры, или о глобальной катастрофе и цивилизации, и человечества в целом, вплоть до самоуничтожения на путях неконтролируемой глубинными нравственными принципами (их, кстати, как мы увидим, полностью отрицает неонклассика) гонки

научно-технического экспериментаторства, которое уже сегодня поставило человечество на опасную грань уничтожения.

Истощение духовных оснований Культуры и нарастание вала духовно и нравственно не управляемого потока/потопа НТП (здесь мы мысленно везде держим слово «прогресс» в кавычках, ибо прогрессивность его на сегодня достаточно относительна) достигли к концу XX в. некоего критического состояния, чреватого пугающим взрывом. Особенно ясно на это указывают процессы, свершившиеся в последнее столетие в художественно-эстетической культуре, в художественном мышлении и практике, в искусстве, которое всегда являлось наиболее чутким барометром и сейсмографом Культуры. Сегодня этот «прибор» зашкаливает по всем параметрам, а это — серьезный сигнал...

Если художественные символы-сигналы Гольбейна и Грюневальда *так* прочитываются только сегодня, а в свое время они вроде бы только довели до логического (на художественном уровне) завершения традиционную для западного средневекового (особенно немецкого) искусства евангельскую тему «Страдающего Христа», то в XX в. все по-иному. Джойс и Берроуз в литературе, Штокхаузен и Кейдж в музыке, Бойс и Кунеллис в визуальных искусствах, а с ними и легионы «продвинутых» *пост-арт*-истов во всех видах искусства подвели жирную черту под всем традиционным искусством последних нескольких тысячелетий; под Культурой в целом, мощно *возвещающая* о чем-то, что еще только вызревает в глубинах цивилизационного процесса, или — *о конце всего*.

Художественная культура

302

XX в. — это, образно говоря, экспрессивный *художественный Апокалипсис Культуры*.

Фактически на сегодня мы имеем сложный конгломерат причудливо перемешанных феноменов уходящей Культуры (со всем огромным багажом классического искусства) и уже бесчисленных продуктов и поделок *пост*-культуры. Активно процесс перемешивания начался еще в первой трети XX столетия — в *авангарде*¹, когда, например в визуальных искусствах, часть авангардистов (особенно такие, как Кандинский, Клее, Шагал, Малевич) в сверхчеловеческом озарении довели до логического завершения процесс выражения Духа и Духовного в предельно концентрированных художественных формах; в то время как другая (конструктивисты, футуристы, дадаисты, прежде всего) начала сознательную борьбу с Духом и духовностью с материалистически-сциентистски-технологических позиций, нередко усугубленных еще коммунистической или фашистской идеологией. Начиная с *пост-арта* и *концептуализма* (середина XX в.), *пост*-культура захватывает все более широкие пространства, активно вытесняя на обочину цивилизации любые проявления Культуры, которые тем не менее еще продолжают сохраняться.

Для искусства *пост*-культуры, которое кстати уже, как правило, и не называет себя *так*, но — арт-деятельностью, арт-практиками, а свои произведения — артефактами, ибо из них сознательно устраняется не только духовное, но и все традиционно эстетическое (или художественное), в частности ориентация на прекрасное, возвышенное, художественный символизм, миметический принцип и т.п., — так вот, для этой арт-деятельности в целом характерен принципиальный отказ практически от всех традиционных ценностей — гносеологических, этических, эстетических, религиозных. Им на смену пришли сознательно приземленные утилитаристские или соматические категории: политика, коммерция, бизнес и рынок, вещь и вещизм, потребление, тело и телесность, соблазн, секс, опыт и практика, конструирование, монтаж и т.п. На них и строятся «правила игры» современной арт-деятельности. Неклассическое, *нонклассика* начинают преобладать во всех сферах того, что совсем еще недавно было Культурой, в том числе и прежде всего в сфере художественно-эстетического опыта. Мы уже полстолетия фактически живем и в большей или меньшей мере являемся создателями и деятелями принципиально новой, не имеющей аналогов в истории человечества среды своего

¹ Более подробно о сущности *авангарда*, *модернизма*, *постмодернизма* мы будем говорить ниже (гл. V и VI). Здесь об этих феноменах и их представителях речь идет только вскользь.

303

обитания — *пост*-культуры, или, если брать только сферу художественно-эстетическую, — *нонклассики*.

О каком-то *глобальном кризисе культуры*, «закате» европейской цивилизации, катастрофе, конце истории, конце культуры, смерти искусства и т.п. апокалиптически окрашенном процессе мудрецы и мыслители европейского ареала, а затем и мировой ойкумены пишут уже не первое столетие, а искусство являет его в своих образах и того ранее (вспомним хотя бы Босха или

Брейгеля). И это, естественно, не случайность и не плод личной депрессии тех или иных интеллектуалов. Наиболее чуткие души уже давно ощущают некие могучие сдвиги в космоантропном процессе, которые на уровне европейской цивилизации привели к угасанию традиционной духовности, секуляризации Культуры, возникновению жестких капиталистических (товарно-денежных) отношений на базе голого материализма, утилитаризма, практицизма; к лавинообразному развитию человеческого разума в направлении бесчисленных научно-технических открытий (к пресловутому НТП); к бесконечным социальным конфликтам XX в. — мировым войнам и революциям; затем — к электронно-технологическим революциям и информационному потоку, приведшим в конце концов к *качественным изменениям всей психоментальной структуры человека*. В начале третьего тысячелетия вырастает поколение людей, в принципе отличное по основным внутренним параметрам (включающим ментальность, психологию восприятия, реагирования, поведения, масштабы пространственно-временных и скоростных представлений, психофизиологическую реактивность, систему ценностей, нравственные ориентиры и векторы социальной и даже физиологической ориентации) не только от человека XVI столетия, когда этот процесс только начинался, но и от человека первой половины XX в.

В непосредственной связи с искусством на глобальность и необратимость кризиса культуры четко указывал еще в середине XX в. австрийский теоретик искусства *Ганс Зедльмайр*. В своей главной книге «Утрата Центра: Изобразительное искусство 19 и 20 столетий как символ эпохи» (1948) он показал, что с середины XVIII столетия культура и искусство начали активно терять свой Центр, Средину (Mitte) — Бога, что и привело к кризису XX в., когда человек вместо истинного Бога стал поклоняться новым псевдо-богам: Разуму, Природе, Искусству, Машине, Хаосу. В результате тщательного анализа ситуации в истории искусства до середины XX в. Зедльмайр вынужден констатировать, что «после 1920 года сложилась не имеющая аналогий экстремальная ситуация, за пределами которой едва ли можно ожидать чего-либо кроме тотальной катастрофы — или начала возрождения. Положение похоже не на один из тех многочис-

304

ленных кризисов, мучительное сознание которых само относится к типическим признакам переживаемого времени, а на кризис человека как такового»¹. Наиболее глубоко и остро радикальность этого процесса ощутило искусство (отчасти и «продвинутые» гуманитарные науки и философия) и выразило всей своей сутью в XX в. (особенно во второй половине).

Сегодня, в частности, очевидно, что вместе с Культурой в прошлое уходит и «культура Книги», вообще печатного слова. Из главного носителя информации, в том числе и духовной, печатное слово превращается постепенно в некое подсобное средство для более емких и конгруэнтных современному человеку информационных структур — прежде всего электронных аудиовизуальных. Вся вторая половина XX в. (СМИ, TV, www, система обучения и воспитания человека, новейшие виды арт-деятельности, дизайн, массовая культура) активно перестраивала (и процесс набирает ускорение ныне) психофизиологическую систему человека в направлении получения основной массы информации в невербализованном, недискурсивном виде; мышления и коммуникации не только формальнологическими конструкциями, но и какими-то иными «гештальтами», энергетическими квантами, новейшими визуальными (электронно-дигитальными в основном) образами и т.п. В частности, этот процесс можно было бы обозначить и как *глобальную сущностную визуальную эстетизацию сознания*, если бы сами традиционные понятия *эстетики* и *эстетического* не подвергались в пост-культуре достаточно основательной ревизии. Как бы то ни было, но сегодня почти очевидно, что господствовавшее в европейской культуре (особенно Нового времени, хотя процесс начался еще с Аристотеля) формально-логическое мышление утрачивает свое господство, уступая место иным формам сознания, многие из которых традиционно развивались внутри религиозно-духовных практик и художественной культуры, искусства, т.е. в сфере *эстетического опыта*. И этим цивилизация вроде бы возвращается на круги своя только на новом витке — без традиционного Центра Культуры; начинает процесс с новой первобытности, оснащенной суперсовременными технологиями и научными достижениями. Человечество как бы опять оказывается у истоков культуры (начинает с нуля), созидание которой моделируется на принципиально новых основаниях — без духовного Центра, но на мощном научно-техническом фундаменте.

Возникшая в результате каких-то неподвластных человеческому разуму космоантропных процессов техногенная цивилизация (с ее

¹ Цит. по: Библихин В.В. Новый ренессанс. М., 1998. С. 108.

НТП) и воспринимавшаяся вначале как безоговорочно позитивная для развития человеческого разума и использования его во благо человечества, в XX в. привела ко многим неожиданным последствиям и глобальным проблемам катастрофического характера. Действительно, НТП в принципе помог решить проблему материального обеспечения человечества и борьбы с традиционными болезнями, но при этом стимулировал небывалую в истории возгонку капитала, гипертрофию денежно-рыночных отношений и в конечном счете ориентировал вектор цивилизационного процесса в предельно антигуманном направлении.

Как показывают исследователи¹, техногенная цивилизация, пришедшая с XVI—XVII вв. на смену традиционным типам цивилизации, узаконила в качестве главных ценностных установок ориентацию на научное «рациональное» изучение мира с целью его преобразования в утилитарно-потребительском модусе, познание законов природы для подчинения ее человеческим прихотям, стимулировала научно-техническую творческую активность личности для управления законами природы, поставила «научную рациональность» выше других форм знания². Отказавшаяся еще со времен великого Леонардо да Винчи (первого сциентиста, утилитариста, эгоцентриста в науке, поставившего ее вне морали) от нравственно-этических регуляторов наука, отринувшая религию, а с ней фактически и всю духовно-нравственную сферу, сразу же превратилась в раба капитала; была ориентирована в два главных русла — милитаризацию общества и производство предметов, форм, институтов соблазна. В результате к началу третьего тысячелетия мы имеем человечество, балансирующее на грани самоуничтожения: то ли в результате ядерного конфликта, то ли вследствие экологических катастроф. Человек, как органическая часть биосферы и Универсума в целом, в процессе своей нравственно и духовно не управляемой «преобразовательной» и гиперпотребительской деятельности выступает ныне реальной угрозой не только своему существованию, но и всей биосфере. При этом идет активный процесс разрушения самой человеческой личности, который ускоряется успехами генной инженерии и будет завершен в момент успешной реализации клонирования человека.

В результате агрессивного воздействия на человека им же произведенной бездуховной массовой культуры возникает (уже воз-

¹ См., в частности, фундаментальное исследование: *Степин В.С. Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция. М., 2000 (с соответствующей библиографией).*

² См. подробнее: Там же. С. 21—29.

ник!), по выражению Г. Маркузе, «одномерный человек»; а вся совокупность современной социационной ситуации чревата опасностью разрушения биогенетической основы человека, его психики и самой телесности, реальным ухудшением генофонда. «Все это, — констатирует В. С. Степин, — проблемы выживания человечества, которые породила техногенная цивилизация. Современные глобальные кризисы ставят под сомнение тип прогресса, реализованный в предшествующем техногенном развитии»¹. К началу третьего тысячелетия техногенная цивилизация приблизилась к той точке бифуркации, за которой «может последовать ее переход в новое качественное состояние»², которое будет характеризоваться или более высокими принципами организации, или хаосогенными, энтропийными процессами. Художественно-эстетические интуиции *пост*-культуры, кажется, пока четче улавливают тенденцию ко второму состоянию.

Во всяком случае наиболее охваченная техногенной цивилизацией евроамериканская часть человечества пребывает ныне в состоянии *неумеренного потребления и безудержного производства соблазнов*; человек превращается в бездумную «машину желания», пестующую свою чувственность и исключительно телесные интуиции. Излишне напоминать, что все сие стало возможным при господстве ницшеанского принципа *вседозволенности* (на нем мы остановимся ниже) на базе НТП и полной бездуховности и глобальной безнравственности. Западная цивилизация практически утрачивает издревле формировавшиеся социокультурные рычаги и механизмы сдерживания разрушительных для человека, социума, Культуры и даже Универсума в целом процессов, порожденных человеческим своеволием и безудержной техногенной «преобразовательной» активностью, и балансирует сегодня на опасной грани скорее самоуничтожения, чем прыжка в некое принципиально иное качество бытия.

К концу XX столетия от Рождества Христова цивилизационные процессы, развивающиеся лишь на основе научно-технических достижений, привели почти к полной атрофии только-только начавших возникать собственно человеческих способностей адекватного восприятия, оценки,

сохранения и созидания духовных ценностей. Истина, Добро, Красота, Святость, Любовь, не успев укрепиться в человеческом сердце, почти аннигилированы как идеалы, преданы забвению разумом, увлеченным научно-техническими играми и техногенными игрушками, потребительскими соблазнами. Культура, не

¹ См.: *Степин В.С.* Теоретическое знание... С. 32—34.

² Там же. С. 672.

307

успев достичь возможной полноты и зрелости, сменяется *пост*-культурой — неким радикальным переходным периодом человеческой цивилизации неведомо к чему: то ли к *иному* (может быть, более доступному современному человечеству) уровню духовности (христианство подняло ее планку, пожалуй, слишком высоко для реального исторического человека), то ли к примитивному озверению в высокотехнологичной цивилизации и самоуничтожению, ибо без сдерживающих духовно-нравственных противовесов лавинообразно развивающаяся техногенная цивилизация однозначно обречена¹.

§ 2. Основная симптоматика эпохи

Многие мыслители XIX—XX вв. размышляли о тех или иных аспектах вершащегося процесса техногенной цивилизации, пытались дать свои ответы на постоянно возникающие вопросы, решить те или иные проблемы, высказать свои соображения. Самые значимые центры и болевые точки этого процесса наиболее точно нащупали (не вскрыв их сущности, что и поныне вряд ли еще возможно — «большое видится на расстоянии»), пожалуй, лишь несколько ставших ныне почти культовыми фигур: *Маркс, Ницше, Фрейд, Эйнштейн*, главные представители достаточно пестрого и широкого философско-эстетического направления XX в. — *экзистенциализма* и его антитезы — *структурализма*. И не только нащупали, но и дали сильные импульсы этому процессу, подтолкнули или ускорили его отдельные фазы и стадии развития.

Вклады Маркса в изучение законов капитала и рынка как движущих сил техногенного этапа цивилизационного процесса (где все, в том числе человек и искусство — товар) и Эйнштейна², знаменовавшего принципиально новый неклассический этап в естественных науках, приведший к современной ядерно-космическо-электронной

¹ Здесь следует отметить, что современная наука и общественность начали, кажется, достаточно остро ощущать эту ситуацию, и уже разрабатываются различные теоретические модели (вплоть до утопических предложений установить мораторий лет на 50 на любые научные исследования и технологические разработки в мировом масштабе) обуздания или гуманизации техногенной цивилизации (постнеклассический этап в естественных науках, в частности), придания ей антропной ориентации, однако НТП находится в стадии автономного *саморазвития*, и вряд ли в человеческих силах остановить его или радикально изменить вектор его движения. Даже мероприятия, направленные на приостановление глобального потепления на планете, пока не находят поддержки в одной из главных техногенных стран — США.

² См., в частности: *Кузнецов Б. Г.* Эйнштейн. М., 1979.

308

эре, достаточно известны и выходят за рамки нашей темы, хотя не упомянуть о них здесь невозможно. Марксу удалось вскрыть жесткие антигуманные законы капиталистической системы хозяйства, построенной исключительно на принципах материальной выгоды, максимальной прибыли, безудержного стремления к приумножению капитала всеми средствами, прежде всего безнравственными, приведшими в XIX в. к жестокой эксплуатации трудящихся, предельному обострению классовых и международных противоречий. Погоня за прибылью в капиталистическом обществе дала сильный толчок НТП и гонке вооружений, которая тоже в свою очередь стимулировала развитие естественных наук и технологий.

В XX в. все это привело к мощным социальным и политическим взрывам — жестоким войнам и революциям, порождающим новые витки милитаризма и конфликтов, невиданные скачки НТП. В результате человек как высшая ценность в христианской культуре, не говоря уже о природе, был напрочь сброшен со счетов в обществе безудержной погони за сверхприбылями. Он был низведен до ранга «машины желания и потребления» в искусственно и умело создаваемой среде соблазнов. Только с середины XX в. в наиболее развитых странах Запада стали формироваться реальные общественные силы и институты по защите человека, его личности, прав, жизни, а также его естественной среды обитания — природы (развитие экологии и ее социальных институтов) от механического монстра капиталистической цивилизации, что пока удается далеко не в полной мере. И искусство XX в. рельефно выразило уже самим фактом своего конкретного специфического бытия (от авангарда до *постарт-практик*) эти катастрофические процессы

человеческой экзистенции в позднекапиталистическом обществе.

Эксперименты с построением нового социалистического общества на внешне вроде бы более нравственных основаниях проводились в странах, уровень бытия и сознания, менталитета, психики народов которых еще был в принципе не готов (не созрел) для таких преобразований. Трагические результаты этих экспериментов сейчас хорошо известны. Россия, в частности, потеряв миллионы жителей, уничтожив или сильно изуродовав свой генофонд, утратив духовно-нравственные приоритеты, оказалась отброшенной в своем развитии не менее чем на столетие назад. Однако все это может уже далеко увести нас от основной темы.

Для начавшейся в XX в. со специальной теории относительности (у истоков которой стоял Эйнштейн), квантово-релятивистской физики, метода «математической экстраполяции» С. Вавилова, теории «Большого взрыва» (расширяющейся и «раздувающейся» Вселенной) *неклассической науки* характерны отказ от «прямолинейного

309

онтологизма», допущение истинности отличающихся друг от друга теоретических описаний одной и той же реальности, необходимость учета корреляции между знаниями об объекте и системой средств, методов, операций, с помощью которых они были получены¹, — короче принципиальный, научно осознанный и экспериментально подтвержденный релятивизм научного знания. Естественно, что он не мог не оказать существенного воздействия и на сферу художественно-эстетического сознания, и на развитие новейших направлений в гуманитарных науках, не говоря уже о принципиальных изменениях во всем цивилизационном процессе.

Однако более созвучными непосредственно художественно-эстетической культуре оказались многие откровения и открытия *Ницше, Фрейда*, философов и писателей *экзистенциалистской* ориентации и ряда *структуралистов* и их последователей, уже непосредственно в гуманитарной сфере по-своему реагировавших на соответствующее состояние техногенной цивилизации. Фактически сформулированные ими идеи явились духовно-философской и отчасти научной (в случае с Фрейдом и структуралистами) рефлексией на ситуацию в цивилизационном процессе конца XIX — начала XX в., в частности на поток научно-технических открытий и так или иначе вызванных ими социальных катаклизмов и духовных/антидуховных исканий.

Ницше

Немецкий мыслитель Фридрих Ницше одним из первых в Европе наиболее остро ощутил кризис культуры и искусства и своим творчеством и пророческими идеями предвосхитил и отчасти спровоцировал многие феномены и пути *пост*-культуры. После юношеского увлечения античным идеализмом и романтической эстетикой 33-летний мыслитель четко и трезво определил свою жизненную позицию: он осознал себя материалистом, атеистом, имморалистом, психологом, пророком, поэтом и музыкантом. Этот перелом в сознании Ницше был четко сформулирован в книге «Человеческое, слишком человеческое» (1878). В концентрированном поэтико-афористическом виде основные идеи его мировоззрения выражены в книге «Так говорил Заратустра» (1883—1885) и более дискурсивно изложены в остальных его работах, в набросках к главной незавершенной книге «Воля к власти».

Один из основных тезисов философии зрелого Ницше: культура больна, человечество больно, человек болен и вырождается. Все

¹ См. подробнее: *Степин В. С.* Теоретическое сознание... С. 622—625; 634.

310

требует лечения, которое он предлагает начать с глобальной «переоценки всех ценностей» традиционной культуры. Идеалом здорового общества и человека для него является древнегреческая досократова цивилизация, в которой господствовало *дионисийское* начало: приоритет инстинктивной воли к жизни, игра жизненных сил, «вакхическое опьянение» самой сущностью жизни вне какого-либо контроля или диктата разума или рассудка. Последний преобладал в противоположном начале культуры — *аполлоновском*, ориентированном на разумность, оформленность, упорядоченность бытия, гармонию космоса.

Аполлоновское и дионисийское — диалектически взаимосвязанная пара понятий, введенная в эстетику Ницше (наиболее полно в работе «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» — 1872) для обозначения основных глубинных принципов искусства и культуры. В соответствии с мифологическими характеристиками античных богов Диониса (бога виноделия, земных плодов) и Аполлона (водителя муз) Ницше видел в *дионисийском* стихийное иррациональное природное начало, которое вызывает в человеке состояние животного ужаса и блаженного восторга одновременно, близкое к состояниям алкогольного опьянения или наркотической эйфории. В искусстве оно выражается наиболее полно в музыке, танце, вакхических оргиастических плясках.

Аполлоновское Ницше видел в пластических искусствах и поэзии и усматривал его суть в упорядоченности, гармоничности, миметичности, иллюзорности, восходящим к особому рода сновидениям, в которых согласно древним легендам людям явились образы богов, а художникам и поэтам являются прообразы их творений.

В античных искусствах эти принципы, согласно Ницше, фактически противоположны и ведут постоянный диалог, а нередко и борьбу друг с другом. Однако они тяготеют друг к другу и достигают своего гармонизирующего "единства только в аттической трагедии. Аполлоновское находит свое наиболее полное выражение в произведении художника (словесном, в картине, в скульптуре), напротив, дионисийское наиболее полно выражается в самом художнике, который фактически в экстатическом танце или при исполнении музыки перестает быть художником, а превращается в свое собственное произведение. «Человек уже больше не художник, — писал Ницше, — он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого»¹.

В новоевропейской культуре со времен Возрождения Ницше видел опасное преобладание аполлоновского начала и сознательное вытеснение дионисийского. Поэтому в своем радикальном требовании «переоценки всех ценностей» он стоит за восстановление прав дионисийского в культуре и искусстве, как важнейшего жизненного творческого принципа. Ницше связывал дионисийское также с глубинными восточными влияниями на греческую культуру. Если в классической античности он усматривал преобладание аполлоновского или некую гармонию аполлоновского и дионисийского, то эллинизм для него пронизан духом дионисийского.

В XX в. антиномия «аполлоновское — дионисийское» оказалась созвучной глобальной культурно-духовной ситуации. Применительно к искусству концепцию Ницше активно использует О. Шпенглер, фактически заменяя с некоторыми вариациями «дионисийское» термином «фаустовское». При этом в его интерпретации «аполло-

¹ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 62.

311

нический язык форм» вскрывает ставшее, а фаустовский, прежде всего, становящееся, становление. Отсюда далеко идущие последствия в культуре, философии, эстетике, искусстве XX в., особенно в новаторских («продвинутых») художественных потоках — *авангарде, модернизме, постмодернизме*, пост-культуре в целом. Здесь на первый план выдвигается иррациональное дионисийское начало. Оно преобладает в таких направлениях, как дадаизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм, алеаторика, конкретная музыка, театр абсурда, литература «потока сознания», во многих перформансах и хэппенингах и в ряде других самых современных арт-проектах и практиках. Фактически глобальное новаторское направление в художественной культуре XX в. может быть без преувеличения охарактеризовано как проходящее под знаменем *дионисийского*. Этим в какой-то мере объясняется и пристальный интерес современной художественной культуры, начиная со времен импрессионизма и постимпрессионизма, к восточным культурам и культам, во многих из которых дионисийское начало было преобладающим.

С Сократа, Ветхого Завета и особенно в христианский период начался, по Ницше, декаданс культуры и человечества, который достиг к его времени апогея, выразившись в полном кризисе культуры и смертельной болезни человечества, сделавшего своими идеалами господство «стадного человека», массовое сознание, ложь в философии и морали.

Главные предпосылки и причины этого кризиса Ницше усматривает в господстве разума над инстинктом, гипертрофированного аполлоновского начала над дионисийским; в культе разума, души, духа, духовного; в признании приоритета духовного над телесным; в изобретении идеи Бога, особенно — страдающего христианского Бога. Во всем этом Ницше видит изначальную ошибочную установку — подмену истины ложью и последующее построение на этой лжи всей европейской культуры. В древности, полагал он, существовал плюрализм этических и иных ценностей. Каждое племя, нация, народ имели свои ценности, отличные от ценностей их соседей. Кроме того, существовали две глобальные аксиологические системы: мораль потомственных аристократов и мораль рабов. Иудеи рассеяния (рабы, униженные, обездоленные, слабые и больные — с точки зрения Ницше) своей религией подняли «восстание рабов в морали», уничтожили благородную «эгоистическую» мораль аристократов и утвердили мораль (и духовное господство) слабых и больных. Христианство подхватило и довело до логического абсурда эту мораль «сострадания», «аскетического идеала», «посмертного блаженства» и в конечном счете — воли к смерти, к «Ничто» (так Ницше обозначал христианского Бога и одновременно идеал атеистического буддизма). «Аристократическое уравнивание ценности» (хороший=знатный=могущественный=прекрасный=счастливый=боговозлюбленный) было «вывернуто наизнанку» христианами. Религия (а затем и философия) активно утверждала ложные моральные и гносеологические ценности, чем

312

способствовала развитию болезни человечества и культуры, вырождению человека.

В результате к концу XIX в., согласно Ницше, в Европе господствует «стадное животное» — человек, слабый, больной, безвольный, исповедующий ложные идеалы и утверждающий ложные ценности. От него идет «пагуба человечеству» — массовые, плебейские потребности выдаются за

истинные ценности; утверждается их общезначимость, незыблемость, абсолютность. *Да* и *Нет*, добро и зло, истина и ложь и т.п. противоположности зафиксированы навечно и абсолютизированы. Человечество, утверждает Ницше, устало от такого человека, и он предлагает ему для выздоровления новые идеалы и новые ценности, детерминированные исключительно инстинктами «воли к жизни» и «воли к власти». Отказ от диктата и культа разума и традиционной морали, выход «по ту сторону добра и зла», т.е. отказ от одномерных и однозначных оценок и стабильных ценностей. Утверждается аксиологический релятивизм. Раскрепощение тела, телесных интуиции (тело и только тело = «Само» диктует и определяет все в человеческой жизни), инстинкта; возврат к полноценной, не скованной никакими условностями физиологической жизни, к Дионису и дионисийству как символам здоровой природной жизни, основанной только на инстинкте и глубинной оптимистической воле к жизни.

Отказ от религии, Бога, христианской духовности как ложных понятий, убивающих жизнь, культуру, человечество. Преодоление современного (больного, слабого, безвольного, лживого, лукавого, стадного) человека в пользу выведения новой породы людей, лишенных всех современных (= культурных) пороков и предрассудков, выведение новой человеческой породы — «сверхчеловека», которому дозволено все. *Вседозволенность*, по Ницше, — признак аристократизма и величия нового человека как пребывающего по ту сторону традиционных ценностей и каких-либо императивов. Счастье «нового» человека «равно инстинкту», ибо он находится на восходящей линии жизни (современный человек — на нисходящей, он вырождается). *Да* и *Нет* для него «одна прямая линия». Ницше ощущал себя в сфере ценностей предтеч сверхчеловека и своим творчеством расчищал пути ему. Он был убежден, что «его время наступит послезавтра».

Для *эстетики* зрелого Ницше (в ранних работах он был близок к *эстетике романтиков* и Шопенгауэра) характерна принципиальная двойственность. Будучи по образованию филологом-классиком, воспитанным в традиционной университетской среде, и хорошим музыкантом, он обладал тонким эстетическим вкусом и хорошей художественной интуицией. Отсюда его тяга к классическим эсте-

313

тическим идеалам, к аполлоновскому, к высокому искусству. Именно эта повышенная эстетическая чувствительность помогает ему осознать, что современное ему искусство и эстетическое сознание находятся в состоянии деградации (декаданса, умирания), а увлечение естественно-научными веяниями времени и демонстративно атеистическая ориентация вынуждают его вполне осознанно встать на путь развенчания классической эстетики, выдвинуться на позицию одного из радикальных предтеч авангардно-постмодернистского сознания, пророка пост-культуры.

Сферу эстетических идеалов Ницше определяют «римский аристократизм» од Горация, нормативность и чистота формы искусства классицизма, музыка Бизе («Кармен»), строгость стиля в искусстве, афористичность и лаконизм художественного мышления. Латинский язык — значимая предпосылка для осуществления этих идеалов в словесных искусствах, реализованных Горацием. «Эта мозаика слов, где каждое слово как звук, как пятно, как понятие изливает свою силу и вправо, и влево, и на целое, это *minimum* объема и числа знаков — все это в римском духе и, если поверят мне, аристократично *par excellence*»¹. Вся остальная поэзия по сравнению с Горацием слишком болтлива и популярна. Восхищаясь музыкой Бизе и противопоставляя ее позднему Вагнеру, Ницше формулирует: «Хорошее легко, все божественное ходит нежными стопами» — первое положение моей эстетики». Такая музыка «делает свободным ум», «дает крылья мысли», «...становишься более философом, чем более становишься музыкантом»².

Античная риторская эстетика с ее развернутой системой правил и бесконечным тренингом, которая в какой-то мере была унаследована эстетикой *классицизма*, представляется Ницше вершиной эстетических достижений. Только после того как для художника станет органичной жесткая система эстетических правил, он начинает чувствовать себя внутренне свободным для высокого творчества, преодолевающего сползание в жалкий натурализм («зачаточное состояние искусства», по Ницше). Собственно эстетическое достигается тогда, когда один и тот же мотив (тема) в искусстве разрабатывается на сотни ладов различными мастерами. Тогда у публики пропадает внеэстетическая прелесть новизны и любопытства, и она приобщается к высокому эстетическому вкусу — «под конец она сама воспримет и эстетически прочувствует оттенки, тонкие, новые приемы в обработке этого мотива»³.

¹ Ницше Ф. Соч. Т. 2. С. 625.

² Там же. С. 528—529.

³ Там же. Т. 1. С. 335.

314

С Лессинга, профанировавшего, по Ницше, эстетику классицизма, началось сползание искусства в натурализм, т.е. упадок и декаданс. Для Ницше очевидны две линии в эстетике: классическая, свидетельствующая о том, что человечество находится в стадиях «восходящей жизни» (это стадии: «римская», «языческая», «классическая», «ренессанс», классицизм), и «эстетика *décadence*» — показатель «нисходящей жизни» (началась с христианства и достигает своего апогея ко времени Ницше — в романтизме, натурализме, реализме). Поэтому он против декадентского лозунга «искусство ради искусства»: «Искусство есть великий стимул к жизни — как можно считать его бесцельным, *l'art pour l'art* P»¹

Себя он еще видит одним из последних представителей классической эстетики — высокого стиля. В «Заратустре», убежден его автор, он достиг таких высот художественного стиля в немецком языке, каких не достигал никто: в темпе и ритме знаков, периодичности «огромного восхождения и нисхождения высокой, сверхчеловеческой страсти», в искусстве вербального жеста, концентрированной афористичности, умении в десяти предложениях сказать то, что другой не скажет в большой книге и т.п. Ницше дает, наконец, классическое определение *инспирации*, как внутреннего спонтанного, не зависящего от человека творческого вдохновения.

Однако декларативно и вполне осознанно отказавшись в «Человеческом, слишком человеческом» от «всего не присущего» его натуре, т.е. от «идеализма», Ницше сознательно «приземляет», или ставит на научную, в его понимании, почву свое мировоззрение, в том числе и эстетические представления. Часто с позитивистско-фи-зиологических позиций он девуалирует основные положения метафизической эстетики, процветавшей с Аристотеля до Канта, Гегеля, Шеллинга. Теперь, когда наука доказала, полагает Ницше, что не существует никакого иного мира, кроме материального, физически воспринимаемого, основные положения классической эстетики и интенции искусства, ориентировавшегося в основном на метафизический мир, оказываются ложными и задерживают «прогресс» человечества на пути к новому человеку — аристократу природного инстинкта, забывшему о всяческих морально-духовных бреднях.

Он сомневается в истинности аристотелевского понимания *катарсиса*, хотя ему импонирует мысль Аристотеля (в интерпретации Ницше) о том, что трагедия — это «слабительное» от болезненного состояния человека — сострадания, и он согласен с Платоном, что трагедия делает людей трусливыми и сентиментальными. Искусство,

¹ Ницше Ф. Соч. Т. 2. С. 606.

315

по Ницше, служит для прикрытия, приукрашивания суровой действительности розовым флером, оно доставляет человеку удовольствие от бессмыслицы, является детской *игрой*, шалостью, облегчающей на время тяготы жизни — «это радость рабов на праздниках сатурналий»¹. Для реализации любого эстетического творчества, создания искусства необходимо, согласно Ницше, «одно физиологическое предусловие — *опьянение*» любого вида, среди которых половое возбуждение стоит на первом месте.

Художник — лжец или ребенок, увлекающий людей от жизни в несуществующие метафизические миры, возвращающий его на время к детским играм, умеющий даже горе превращать в наслаждение, в общем в современном мире он — отсталое и вредное существо, ничего не ведающее ни о человеке, ни о мире, ни об истине. Погрязший в ребячестве он мешает омужествлению человечества. Поэтому Ницше с двойственным чувством внутреннего сожаления и научного пиетета констатирует, что с ростом научных знаний место художника занимает ученый, чувства грубеют, эстетические способности угасают, а искусство вообще уже скончалось. Об этом свидетельствует, в частности, и абсолютизация *безобразного* в современном мире и искусстве. Забывают его символическую функцию указания на «лучший из миров» и пытаются извлекать наслаждение из самого безобразного. Это свидетельство крайнего декаданса.

Прекрасное и красота не существуют объективно. Человек сам наделяет красотой мир. Он смотрит в него как в зеркало и считает прекрасным все, что отражает его образ. «Суждение «прекрасное» есть его *родовое тщеславие*»². В основе этого суждения лежат и эротические интенции, господствующие в мире. Однако с точки зрения ницшеанского идеала сверхчеловека современный человек — лишь «бесформенная масса, материал, безобразный камень, требующий еще ваятеля». Развенчивает поздний Ницше и классические представления о гении как существе, наделенном каким-то неземным даром, особым вдохновением, и другие положения классической

эстетики.

XX в., в чем мы еще не раз будем убеждаться, во многом подтвердил пророчества Ницше относительно глобального кризиса Культуры и направления его развития. Особенно в сфере искусства, которое является своего рода барометром общего состояния культуры. Принцип отказа от разума в пользу инстинкта, приоритет абсурда, алогизма, парадоксальности, релятивизм всех ценностей,

¹ Ницше Ф. Соч. Т. 1. С. 348.

² Там же. Т. 2. С. 603.

316

вседозволенность, хаосогенные процессы, физиологизм, наркотические вакханалии и т.п. стали господствующими в *пост-культуре*. При этом ее деятели и теоретики активно опираются на идеи Ницше как на свой мощный и проверенный временем теоретический фундамент. В сфере эстетики практически все крупные теоретики XX в. являются в той или иной мере наследниками Ницше. Одним из первых значимость ницшеанского принципиально релятивистского подхода к истории оценил О. Шпенглер в своем «Закате Европы», сравнивая его с открытием Коперника. Один из предтеч структурализма Р. Якобсон резонно заметил, что его правильнее было бы соотнести с открытиями Эйнштейна¹.

Среди главных принципов новой породы людей будущего Ницше указывает на «веселую игру» всеми ценностями культуры. Своим современникам, принявшим его идеологию, этим «недоноскам еще не проявленного будущего», он предлагает новый идеал (реализовываться он начнет только столетие спустя и не совсем по-ницшеански — в *постмодернистской* парадигме): «...идеал духа, который наивно, стало быть, сам того не желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным; ...идеал человечески-сверхчеловеческого благополучия и благоволения, который довольно часто выглядит *нечеловеческим*, скажем, когда он рядом со всей бывшей на земле серьезностью, рядом со всякого рода торжественностью в жесте, слове, звучании, взгляде, морали и задаче изображает как бы их живейшую произвольную пародию, — и со всем тем, несмотря на все то, быть может, только теперь и проявляется впервые *великая серьезность*, впервые ставится вопросительный знак, поворачивается судьба души, сдвигается стрелка, *начинается* трагедия...»². Этим пророчеством Ницше завершает свою «Веселую науку», намечая направление принципиально нового пути гуманитарным наукам фактически уже третьего тысячелетия.

Фрейдизм

Другим знаковым и значимым для нонклассики явлением стал фрейдизм, оказывавший на культуру, эстетику, искусство огромное влияние на протяжении всего XX в. Его родоначальником и главным теоретиком был австрийский психиатр и невропатолог *Зигмунд*

¹ См.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 431.

² Ницше Ф. Соч. Т. 1. С. 708.

317

Фрейд. В 1895 г. совместно с Й. Брейером он пришел к нетрадиционному методу лечения неврозов, названному ими «катарсическим», который и лег в основу их оригинальной психотерапевтической теории (и методики) — *психоанализа*. В дальнейшем Фрейд расширил границы применения этого метода до решения проблем психологии нормальных людей, культуры, религии, искусства. В своих теоретических работах он придерживался традиционных для науки того времени принципов естественно-научного материализма и эволюционизма.

В 1900 г. он опубликовал свою первую крупную психоаналитическую работу «Толкование сновидений», которая фактически оказалась провозвестником новой эры в гуманитарных науках и культуре XX в. Уже в первой трети столетия она (наряду с другими трудами Фрейда) становится настольной книгой многих философов, литературоведов, искусствоведов; питает творческую фантазию художников многих направлений *авангарда*. Фрейд постоянно совершенствовал свою теорию (выделяют даже три периода ее эволюции), в которой в качестве главного двигателя жизни человека, общества, культуры рассматривается *бессознательное*, что стало настоящей революцией в век господства рационализма и «света разума».

Обобщенно суть этой теории сводится к следующему. В психике человека существует три сложно взаимодействующие между собой сферы: *бессознательное*, *предсознательное* и *сознательное* (сознание). Позже с некоторыми модификациями он обозначил их более философично как *Оно* (Id), *Я* (Ego) и *Сверх-Я* (Super-Ego). Бессознательное — это фундамент и генератор деятельности

психики. Оно иррационально, в нем сосредоточены все биологические влечения и желания человека, главные среди них полярны: это жизнестроительные влечения — сексуальные (позже обозначенные как Эрос) и жизнеразрушающие — влечение к смерти (Танатос), порождающее склонность к агрессии. В реальной психике человека они перемешаны друг с другом в различных пропорциях. Энергию сексуальных влечений Фрейд обозначал как «либидо».

В сфере бессознательного находятся как первичные природные инстинкты, так и вытесненные туда из сознательно-действенной сферы неприемлемые для общества данной ступени развития влечения. Главный стимул и цель деятельности бессознательного — *удовольствие* (Фрейд считал, что вся психическая деятельность человека направлена на две цели: сокращение неудовольствия и приобретение удовольствия — отсюда главная роль в ней бессознательного). Для его достижения бессознательное должно проявить себя (реализовать желания) в действительности, т.е. попасть в сознание, которое управляет реализацией всех психических процессов. Предсознатель-

318

ное отделяет бессознательное от сознания и одновременно связывает их, является мостом между ними и *цензором* для бессознательного. Это разумное Я человека, руководствующееся в своей деятельности принципом реальности, который формируется как следствие осознанного социокультурного бытия человека. Предсознательное регулирует актуализацию бессознательных влечений (например, позволяет сексуальным влечениям реализоваться только в рамках брака и семьи; агрессивным влечениям — на войне, в гладиаторских боях или в некоторых спортивных состязаниях и т.п.) и вытесняет из сферы сознания те из них, которые не соответствуют данному уровню культуры (запрещенные формы сексуальности, стремление к насилию, жестокости, агрессии и т.п.). Отсюда нарастающий с развитием рационально-морализаторской культуры конфликт человека (его бессознательного) с культурой (достигший к началу XX в., как известно, критической величины).

С другой стороны, вытесненные или запрещенные (табуированные) цензурой предсознания (Я) влечения ищут «обходные пути» для проникновения в сознание (сферу Сверх-Я) и реализацию в действительности. Эта реализация осуществляется различными способами: у части людей приводит к нарушениям психики — неврозам и психозам; у большинства проявляется в сновидениях, грезах («снах наяву»), фантазировании, в ошибочных действиях, описках, оговорках; сублимируется в творческой деятельности человека — в науке, религии, искусстве, т.е. способствует развитию культуры. Смысл конфликта человека с культурой Фрейд (особенно четко в работе 1930 г. «Неудовлетворенность в культуре») усматривал во все возрастающем вытеснении культурой природных (сексуальных, агрессивных) влечений человека, что уменьшает его счастье (понимаемое Фрейдом как реализация чувственно-соматических удовольствий), развивает вроде бы немотивированные чувства страха, вины, социального дискомфорта; приводит в конце концов к психическим расстройствам.

Культура XX в. (особенно массовая культура, но также и многие направления авангарда, модернизма, постмодернизма) во многом буквально и вполне сознательно приняла эту концепцию Фрейда на вооружение, т.е. начала активно фабриковать продукты, позволяющие ослабить конфликт человека с культурой и природой. В своих бесчисленных произведениях и конкретных проявлениях (особенно в сфере искусства и литературы) она дает выход наружу главным табуированным или вытесненным влечениям — сексуальному во всех его проявлениях и агрессивному — «выпускает пар» из достигшего предела перенапряженности котла бессознательного с помощью сублимации и компенсации в феноменах культуры и искус-

319

ства, максимально приближенных к реализации скрытых влечений человека. В *постмодернизме*, возникшем на стыке постструктурализма и постфрейдизма, одной из существенных форм *сублимации* бессознательного стало выдвижение на первый план категории «*телесности*» и актуализации в арт-практиках всевозможных форм ее манифестации.

Из особо значимых для *эстетики* и сферы искусства положений теории Фрейда следует еще указать на проблему *комплексов* и механизм *психоанализа*. Под *комплексом* психоаналитики имеют в виду конкретную совокупность неосознаваемых представлений, переживаний, интенций, как правило, имеющих отношение к сексуальным влечениям, вытесненным в сферу бессознательного и прорывающимся оттуда в самой разнообразной форме (сновидений, неврозов, галлюцинаций, произведений искусства), содержащей, однако, в зашифрованном (символическом) виде характерные черты исходного комплекса. К творческой сфере сам Фрейд относил в первую очередь *Эдипов комплекс*, формирующийся у мальчиков в возрасте 3—5 лет и заключающийся в

эротическом влечении к матери и неприязни к отцу-сопернику. Соответствующий комплекс у девочек (влечение к отцу и ревность к матери) Фрейд назвал комплексом Электры. Эти комплексы с возрастом вытесняются в бессознательное, но активно дают о себе знать на протяжении всей жизни человека. С Эдиповым комплексом тесно связан *комплекс кастрации* (боязнь мальчика, что отец кастрирует его за влечение к матери). Существен в жизни человека и в искусстве *комплекс неполноценности* и некоторые другие.

Для терапии неврозов и отдельных форм психоза Фрейд разработал методику *психоанализа*, которая основывается на выведении в сферу сознания пациента реальных причин (вытесненных влечений, комплексов, желаний; а также позабытых травм детской психики, связанных в основном с эротической сферой) его заболевания путем длительных доверительных бесед (психоаналитических сеансов). В их ходе анализируются события раннего детства пациента, его детские переживания, страхи, сновидения, грезы и галлюцинации; особенности сексуальной жизни, пристрастия, тайные влечения и т.п. психо-физиологические особенности, часто тщательно скрываемые человеком (иногда даже и от самого себя).

В результате психотерапевт нащупывает истинную причину невроза и подводит к ее пониманию и самого больного. Осознав ее, пациент, как правило, избавляется от заболевания. Этот метод Фрейд распространил на анализ психики некоторых выдающихся мастеров искусства прошлого (Леонардо да Винчи, Шекспира, Гёте, Достоевского), пытаясь вскрыть глубинные причины появления тех

320

или иных мотивов в их творчестве, особенностей конкретных произведений (медлительность Гамлета в совершении отмщения за отца, некоторые особенности картин Леонардо, мотивы отцеубийства у Достоевского и т.п.). Этим самым он дал мощный толчок одному из наиболее сильных в XX в. направлений в литературно-художественной критике — психоаналитическому.

Сам Фрейд признавал себя мало компетентным в вопросах искусства и эстетики. Более того, он полагал, что перед сущностью красоты и искусством в целом психоанализ бессилён. К искусству он подходил исключительно со своей профессиональной позиции ученого-психоаналитика, т.е. сугубо рационалистически; он подчеркивал, что не может наслаждаться произведением искусства (например, музыкой вообще), если не понимает, что доставляет это наслаждение. Сугубо рационалистический подход к искусству позволил Фрейду (как это ни парадоксально) выявить именно иррациональную природу искусства, показать, что искусство является наиболее полной и адекватной формой сублимации вытесненных влечений художника. В искусстве осуществляется *игра* психических энергий, освобожденных от внешних ограничений. Художник в своих формах и образах «обходит» запреты цензора (Я) и выводит на поверхность запретные зовы и вожделения плоти, до того бушевавшие в бессознательном.

Наслаждение искусством — это наслаждение от реализации в нем, хотя и в символической форме, вытесненных влечений, запретных желаний и подавленных сознанием комплексов. При этом Фрейд различал предварительное, заманивающее наслаждение произведением, которое происходит на основе мастерски организованной формы (Фрейд называет это наслаждение эстетическим), и «подлинное наслаждение» художественным произведением, уводящее нас в самые глубины психики, — оно «возникает из снятия напряженностей в нашей душе. Быть может, именно это способствует тому, что художник приводит нас в состояние наслаждения нашими собственными фантазиями, на этот раз без всяких упреков и без стыда»¹. Впоследствии Л.С. Выготский доосмыслил, как мы видели, это «снятие напряжения» до сущностного механизма эстетического *катарсиса*, возникающего при столкновении в психике и сгорании противоположно направленных аффектов в процессе восприятия произведения искусства.

Фрейд выявил также компенсаторный механизм искусства, осознание которого увлекло в XX в. многих создателей искусства и его исследователей. Венский психоаналитик неоднократно подчеркивал,

¹ Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 134.

321

что искусство дает эрзац удовлетворения, компенсирующий древнейшие, до сих пор глубочайшим образом переживаемые культурные запреты, и тем самым, как ничто другое, примиряет с принесенными им жертвами. Произведения искусства позволяют также компенсировать и комплекс Нарцисса, присущий подавляющему большинству людей.

Научно обоснованное открытие Фрейдом сферы *бессознательного* и механизмов ее взаимодействия с сознанием и деятельностью человека, в частности, акцентирование внимания на

роли сексуально-эротической энергии (*либидо*) в психической деятельности человека, а через нее — в культуре, религии, искусстве; тщательная разработка концепции *сновидения* и указание на прямые параллели между механизмом формирования сновидений и художественным творчеством; выявление роли *комплексов* в жизни человека; психофизиологическое обоснование реальности механизма *сублимации*; усмотрение типологического сходства в деятельности ребенка, невротика и художника; гипотеза о компенсаторной функции искусства и некоторые другие положения фрейдизма дали мощный сознательно-внесознательный толчок развитию многих направлений искусства и отдельных художников и писателей XX в. Далеко не все из них были знакомы с учением самого Фрейда, но бурные дискуссии, протекавшие вокруг его учения на протяжении всей первой половины столетия в самых широких кругах евроамериканской интеллигенции, создали особую «фрейдогенную» атмосферу, в которой жили и творили многие крупнейшие мастера искусства *авангарда* и *модернизма*. Во второй половине XX века фрейдизм стал классикой, не отдать дань которой считалось уже просто неприличным.

Крупнейшие представители авангарда и пост-культуры часто вполне сознательно обращались к сфере бессознательного, стремясь именно ее вождения, интенции, образы довести тем или иным способом до прямого, обходящего контроль «цензуры» предсознания (Я) воплощения в своих произведениях. Дадаизм, отчасти экспрессионизм, сюрреализм, театр абсурда, литература «потока сознания», динамичный абстрактный экспрессионизм, поп-арт, живопись действия, многие феномены постмодернизма, почти все крупнейшие личности в новейшем изобразительном искусстве (Клее, Шагал, Пикассо, Дали, Миро и др.), писатели (Кафка, Джойс, Т. Манн, Гарсиа Маркес и др.) и кинорежиссеры (Бергман, Феллини, Антониони, Бертолуччи, Гринуэй и др.) XX в. чаще сознательно (иногда бессознательно) творчески трансформировали идеи фрейдизма в своем искусстве и нередко делали на них достаточно сильные акценты.

322

Далеко не всегда эта акцентация была корректной и органичной. Не без влияния фрейдизма беллетристика, кино, театр наполнились повышенным интересом к копанию в глубинных психических процессах героев (или самих авторов); во многих произведениях центральное место стали занимать те или иные комплексы и закомплексованные персонажи. В конце столетия в «продвинутых» литературе, кино и ряде арт-практик возводится в культ «генитально-анальное сознание», о котором ниже. Сюрреалисты и некоторые их последователи возвели в закон художественного творчества метод «автоматического письма», «психического автоматизма», т.е. спонтанный творческий акт, максимально освобожденный от какого-либо контроля или руководства со стороны сознания и направленный на фиксацию бессознательной предметности человеческой психики. Многие художники пользуются этим методом стихийно, не впадая в излишнее теоретизирование. В самых продвинутых современных арт-практиках любо жест художника воспринимается как художественно значимый, ибо его носителя он является, согласно фрейдистам, транслятором какой-либо бессознательной интенции.

Фрейд критиковал современную ему культуру (в основном классическую, ибо был ее приверженцем, а авангардные явления в искусстве начала XX в. считал просто проявлением болезненности их авторов) за чрезмерную ограниченность сексуальной сферы только узам гетерогамной семьи двух партнеров; за то, что «ей нежелательна сексуальность как самостоятельный источник наслаждения», т.е. не предполагающая размножения. XX в. оказался чутким к критике авторитетного австрийца и немедленно «исправил» упущения классической культуры. Секс раскрепощен полностью и процветает во всех мыслимых и почти немисливых формах и в действительности (имея здесь еще все-таки в ряде стран — особенно в США, России — существенные общественные ограничения), и в искусстве — практически во всех видах и жанрах — от «высокого» элитарного искусства и продвинутых арт-практик до самой низкопробной порно-продукции.

Мощный импульс развитию массовой культуры дала идея Фрейда о компенсаторной функции искусства. Отсюда бесчисленные романы и повести, фильмы, телесериалы о супергероях типа Фантомаса или Джеймса Бонда, удачливых ребятах, лихих ковбоях в вестернах и современных полицейских в сериалах, владеющих всеми приемами восточных и западных систем единоборств, а также современной вооружением и амуницией. Согласно фрейдизму, при восприятии подобных произведений средний обыватель, сопереживая герою, отождествляя себя с ним, изживает многие свои бессознательные влечения, комплексы, как бы реализует свои сокровенные мечты,

323

т.е. компенсирует то, что не удастся осуществить в реальной жизни, и от этого получает удовольствие.

Не меньшее воздействие фрейдизм оказал и на сферу наук об искусстве. Здесь на вооружение был взят метод психоанализа. Сам Фрейд дал начальные парадигмы его применения к сфере искусства и литературы, толкуя с психоаналитической позиции творчество Софокла, Шекспира, Леонардо да Винчи, Микеланджело. У него оказалось много талантливых учеников среди искусствоведов, филологов, философов. К концу столетия вся обозримая история культуры, литературы, искусства оказалась пересмотренной и переписанной под углом зрения психоанализа или опирающихся на него методов, в частности постфрейдизма. В силу специфики фрейдистской методологии авторы этих исследований наибольшее внимание уделяют особенностям биографий (начиная с самого раннего детства, если это удастся) художников и писателей, их сексуальной жизни, психическим расстройствам, другим заболеваниям и эротической символике в их произведениях. В последнем случае они активно опираются на «Толкование сновидений» Фрейда, где были даны многие эротические, по мнению Фрейда, символы и способы их выявления и толкования. Семантика их достаточно примитивна: все продолговатые, вытянутые предметы символизируют мужские гениталии, округлые, дырконосущие, полые предметы и внутренние пространства — женские, те или иные формы и способы их взаимодействия между собой — половой акт или стремление к нему. Тем не менее эта сугубо соматическая символика послужила основой для более изощренных и рафинированных герменевтических ходов в той же сфере и легла в основу многих фундаментальных фрейдистско-постфрейдистских исследований в области истории и теории искусства и литературы.

Значимые парадигмы столетия

Ницшеанство, материализм, фрейдизм, глобальные войны и революции начала XX в., кризис и разрушение традиционных духовных и социальных идеалов, переоценка ценностей породили достаточно сильное культурно-философское движение *экзистенциализма*, оказавшее в свою очередь ощутимое влияние на художественно-эстетическое сознание столетия в целом. К нему относят достаточно разных по многим установкам крупных философов XX в.: Хайдеггера, Ясперса, Шестова, Бердяева, Сартра, Марселя, Камю и др. Различают религиозный (Ясперс, Марсель, Бубер, Бердяев) и атеистический (Сартр, Камю, Мерло-Понти) экзистенциализм. На художественно-эстетическую культуру особое влияние оказал экзистен-

324

циализм *Сартра* и *Камю*, которые выразили экзистенциальное мироощущение не только в философском дискурсе, но и в литературных и драматических произведениях. Экзистенциалисты, заявившие о себе наиболее активно после Первой мировой войны, с особой остротой ощутили и сумели выразить вербально глубинное кризисное положение человека в современном мире, его полную растерянность в потоке иррациональных процессов бытия-сознания. *Экзистенция* (существование) ощущалась и описывалась ими как некое предельно одинокое, отчужденное, бесцельное и бессмысленное бытие запуганного и отчаявшегося человека в неопределенном, «абсурдном», жестоком мире. Человек, если он пытается сохраниться как личность, одинок в этом мире. Глобальное одиночество — его участь, преодолеть которую можно или на путях приобщения к Богу (для религиозного экзистенциализма), или в творчестве (художественном, философском), или отказавшись от своей индивидуальности. Тогда человек погружается в «мир объективации» (Бердяев), в некое безличное (тап, по Хайдеггеру) болото обыденности, в котором безвольно пребывает основная масса людей, подчиненная законам жесткой необходимости. Свобода в экзистенциальной ситуации заключается в возможности *выбора* между гниением в своей коже (жизнь, по Камю, — «колумбарий, в котором гниет время») и заведомо обреченным бунтом против всех и вся, против самой бессмысленности бытия, но и против всякого смысла одновременно. При этом любой прорыв из безличной обыденности кратковременен, обусловлен конечностью самой экзистенции. Некоторые экзистенциалисты, особенно религиозной ориентации, предполагали и возможность трансцендирования человека за пределы экзистенции в состояниях «пограничной ситуации» — на грани жизни и смерти¹.

Экзистенциалисты одними из первых в культурно-цивилизационном пространстве XX в. ощутили и отчасти осознали весь трагизм ситуации, в которой оказался человек вне Культуры, после Культуры. Камю прямо указывает на причину этого трагизма — безрелигиозность современного человека, утвердившегося в «зафиксированной» еще Ницше мысли о «смерти Бога», утратившего веру в божественность своего происхождения и ставшего «заложником» экзистенциального абсурда, существования, лишенного высоких идеалов.

Вроде бы вполне логичная и разумная идея, открывающая перед человечеством большие перспективы: с развитием разума и научного мировоззрения человечество пришло к выводу, что Бога нет, ника-

¹ Подробнее см.: *Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., 1997. С. 302 и далее.*

325

кой объективно существующей духовной сферы вне человеческого сознания быть не может, и во всей своей деятельности человек должен отныне рассчитывать только и исключительно на свои силы и свой разум. Все ясно и понятно. Музеефицировали Храм и пошли «пахать» только на самих себя без всякой оглядки на того, Кто когда-то был где-то там в трансцендентной дали, что-то определял, чем-то грозил, а теперь взял да и умер. Ну и мир его праху. Однако исчезновение Великого Другого оказалось не столь безобидной вещью, как казалось его ученым ниспровергателям. На протяжении тысячелетий человеческая жизнь и культура исторически формировались в некоем напряженном духовном пространстве между *двумя полюсами*: человеком (его сознанием) и Великим Другим, в высшую реальность которого человек свято верил, по нему сверял свои дела и помыслы, с ним находился в постоянном диалоге, а иногда и в конфронтации. И вот оказалось, что этот Другой исчез, пропал один из полюсов духовно-энергетического поля, нарушилось какое-то глобальное равновесие (прежде всего в сознании), веками созидавшееся сложное сооружение Культуры зашаталось. Человеческое сознание ощутило вдруг вместо стабильного, надежного высокого духовного пространства вокруг себя пустоту ничто, холодную бездну, некий дискомфорт богооставленности.

Этот трагизм космического и метафизического одиночества человека наиболее полно в XX в. удалось выразить в своем творчестве философам и особенно писателям-экзистенциалистам. С середины столетия разверзшаяся вдруг бездну бездуховности и пустоты человек начнет заполнять поделками *пост*-культуры, попытается восстановить утраченный полюс духовного поля, обрести «другого» уже здесь на Земле. Начали этот процесс уже экзистенциалисты, всем своим существом находившиеся еще в Культуре, но осознававшие начало какого-то глобального перехода. Хорошо ощущая иррациональность человеческого существования, они пытаются определить его онтологический статус как «для-себя-бытие», «бытие-в-мире», «здесь-бытие», «наличное бытие» и т.п. При этом хорошо сознают, что такое особое «бытие» (= экзистенция) полностью изолирует человека от мира, делает его, по выражению Сартра, *посторонним* не только в природном мире, но и среди таких же, как он, людей, и даже «по отношению к самому себе как природному существу»¹.

Выход из этого состояния «тотального ничто», в котором человек рождается, согласно Сартру, и пребывает большую часть своей жизни, возможен только в жесте свободного выбора. Человек при-

¹ *Sartre J.P. Critiques littéraires. P., 1975. P. 125.*

326

знает абсурдность жизни, все действия в которой равно бессмысленны и эквивалентны одно другому, ибо «Бог умер» и исчезла шкала традиционных ценностей. Всё равно всему и равно бессмысленно. И вот сделать выбор в этой абсурдной ситуации и представляется Сартру реализацией свободы «в ее наивысшей степени». Для сферы, наиболее близкой многим экзистенциалистам (особенно французским) — искусства, — это означает выбрать творчество как смысл существования. Именно в творчестве, по Камю, человек бросает вызов глобальной бездуховности мира. И хотя современный художник творит, сознавая бренность и бессмысленность своей акции, он убежден тем не менее в некой ее значительности, в ее ценности для вечности. Главным результатом художественного творчества является для экзистенциалистов созидание своего Я. Поэтому идеалами истинных творцов у Камю предстают герои античных мифов Сизиф и Прометей, утвердившие на века свое Я нравственной творческой жизненной позицией.

Писатели-экзистенциалисты, слившие воедино в своем творчестве литературу и философию, выразили некоторые сущностные переживания, характерные для человека пост-культуры в целом. После Кафки, Камю, Сартра, Беккета, Ионеско острее и конкретнее ощущается ужас богооставленности человека, оказавшегося один на один с сюр-монстрами: супербюрократизированной и милитаризованной машиной государственности; погрязшей в игре безнравственной политикой, сросшейся с Маммоной планетарного бизнеса (или капитализма); бездушным роботом НТП. Ужас перед жизнью заставляет безрелигиозную, духовно оскудевшую и

опустошенную душу искать спасение в сублимациях нового эстетического опыта, в частности в эстетизации (т.е. *снятии* в эстетическом опыте) ужасогенных, негативных компонентов и феноменов экзистенции. Путь указали все те же писатели-экзистенциалисты. Своей супер-несвободе, глобальной зависимости от демонов денег, техники, государства, политики, в которой оказался предельно опустошенный и оболваненный современный человек «демократического общества всеобщего благоденствия и равноправия», он нередко противопоставляет *эстетизацию безобразного* — как вопль протеста, сублимацию, компенсацию, эскапизм, эстетическое снятие — весь этот клубок противоречивых интенций одновременно. Смакование анатомических мерзостей, физического уродства, отвратительных и абсурдных отношений между людьми, как подметил еще Адорно, свидетельствует о бессилии «закона формы» перед лицом безобразной действительности, но и являет внутренний, часто неосознаваемый протест против нее.

327

В сфере гуманитарного знания XX в. одну из главных, если не главную, ролей сыграл *структурализм*, некое достаточно пестрое философско-культурологически-литературоведческое направление в науке, возникшее на базе структурной лингвистики в качестве резко оппозиционного ко всяческому психологизму и экзистенциализму. Структуралисты, опираясь на опыт «формальной школы» в русском литературоведении (Р. Якобсон, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов) и структурный анализ в лингвистике, стремились выработать более «точные» методы в области гуманитарных наук — этнографии, антропологии, культурологии, литературоведении.

Суть их метода состояла в перенесении принципов структурной лингвистики, частично сопряженной с семиотикой и психоаналитическим пониманием бессознательного, на широкий класс основных феноменов культуры, которая осмысливалась как *система текстов*, подчиняющихся лингвистическим законам. В частности, они стремились выявить характерные для каждого из классов этих текстов универсальные *структуры*, основанные нередко на бинарных оппозициях. При этом под *структурой* понималась некая достаточно устойчивая целостность, в которой элементы подчинены автономному от них целому, подструктуры упорядоченно трансформируются на основе правил порождения в иные подструктуры, правила трансформации и функционирования элементов и подструктур подвержены принципу саморегулирования внутри данной структуры, которая была осмыслена в конечном счете как производящая, порождающая смысл данного целого, или текста. Именно в ней видели структуралисты ключ к смыслу, пытались отыскать способы математически точного описания внутренней структуры каждого текста (в том числе и литературного) с тем, чтобы выявить его «истинный смысл». Один из крупнейших структуралистов Р. Барт полагал даже, что можно выделить некую единую «матрицу», «последнюю структуру», лежащую в основе любого текста, и подвергнуть ее строго научному анализу.

Искусство и художественную литературу структуралисты стремились рассматривать сквозь призму ими созданной универсальной конвенциональной методологической системы, в которой традиционные эстетические понятия *реальной действительности, мимесиса, выражения, отображения* заменялись рядом таких категорий, как *текст, структура, знак, письмо, коннотация*¹ и т.п. Беллетристика для Барта тождественна особому языку. Писатель, согласно его

¹ *Коннотация* (позднелат. *connotatio*) — дополнительное значение, вторичное значение; значимый термин структурализма и семиотики.

328

концепции, общей для структурализма в целом, не пытается что либо изобразить, описать или выразить в своем произведении, он не передает никому никакого сообщения. Предметом его деятельности выступает *язык*; он занимается исключительно производством нового языка, отличного от языка повседневного общения. В идеале писатель трудится над стиранием обыденных (словарных) смыслов слов и наделяет их значениями, которыми они не обладают в обычной речи; но в еще большей мере его задача сводится к созданию таких текстов, где основные смыслы возникают как бы между словами, в самой системе их синтаксических связей. Результатом такой работы писателя становится *коннотативное письмо* — структура, в которой означающее не отсылает к какому-то конкретному означаемому, но предстает носителем множества самостоятельных, автономных значений, не имеющих никакого отношения к будто бы обозначаемому объекту или описываемому предмету. Образцами такого письма для Барта являются произведения писателей французского «нового романа», представители «потока сознания» в литературе (см.: гл. VII. § 11. Автоматизм), абстрактного экспрессионизма в

живописи. Смысл этих произведений заключается в коннотации, возникающей «на основе линий, цвета и отношений, которые сами по себе не являются обладающими значением»¹.

Таким образом, структуралисты главный и основной акцент при осмыслении искусства делают на форме, точнее на структуре произведения искусства, которая фактически полностью вписывается в предмет структурной лингвистики, т.е. искусствознание и литературоведение могут быть, по их мнению, спокойно заменены структурной лингвистикой. Поэтому при подходе к литературным текстам (как и к любым произведениям искусства) они призывают отказаться от традиционной эстетической «косметики» и видеть в них исключительно текстовые структуры, подчиняющиеся неким универсальным законам организации текста. «Истина, подлинность, искренность, правдивость, добрая воля, — утверждает один из теоретиков позднего структурализма Ж. Рикарду, — все эти ценности, с неустанным постоянством проповедуемые различными гуманистическими концепциями, должны быть первыми отброшены при работе над текстом»². В понимании отдельных теоретиков структурализма писатель вообще имеет косвенное отношение к своему тексту, ибо он создается действующим через него *языком*, особой «машиной» по производству текстов.

¹ Barthes R. Essais critiques. P., 1964. P. 161.

² Цит. по: История эстетической мысли. Т. 5. М., 1990. С. 219.

329

Попытки структуралистов выявить некие модели самой литературы, некие абстрактные структурные носители смысла, присущие любым текстам, и т.п. поиски лингвистических универсалий любого текста вели к полному нивелированию художественно-эстетической специфики текстов искусства. Структурализм фактически не интересовался собственно художественностью анализируемых текстов; она была вынесена за скобки его непосредственных научных интересов. Достаточно часто обращаясь к мифологии и художественным текстам в качестве объекта применения своего метода, структуралисты игнорировали их сущность — самую *художественность*; она в принципе не имела для них значения («для семиологии литература не существует», — писала Ю. Кристева), и художественно-эстетический «смысл» литературы свободно ускользал сквозь замысловато сплетенные сети-структуры. Исключение здесь составляют, пожалуй, только работы опиравшегося на структурализм, но не разделявшего его безразличия к художественности главы тартуской семиотической школы Ю.М. Лотмана, посвятившего специальные исследования особенностям структуры именно *художественного текста*¹.

Однако попытки ввести гуманитарное знание в строгие рамки более или менее точных наук привели к диаметрально противоположному — не только показали несостоятельность этих намерений, но даже толкнули гуманитарные науки в обратную сторону — в сферу свободного *эстетического опыта*, показали, что больших результатов они могут достичь на путях использования опыта искусства, а не методов «точных наук». Исследователей-структуралистов, не лишенных художественного чутья, игнорирование эстетической специфики искусства приводило к внутренней неудовлетворенности, сомнениям в закономерности метода, попыткам его радикального пересмотра. Поздний Р. Барт приходит к мысли, что литературоведение вообще не может быть наукой в строгом смысле, но лишь одним из жанров самой литературы. «Наука о литературе — это сама литература», — утверждал он; ее главной целью должно стать производство «текстов наслаждения», некоторые образцы которых создал и он сам. Характерными среди них можно считать «Фрагменты речи влюбленного»² или «camera lucida»³. «Фрагменты» представляют собой алфавитный Лексикон некоего достаточно произвольного поля терминов, смыслы которых раскрываются наборами цитат из памятников мировой литературы от Платона до Фрейда и Сартра. Текст Барта действительно

¹ См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970; Он же. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

² Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999.

³ Барт Р. camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.

330

доставляет эстетическое наслаждение своеобразной игрой структур и порождаемыми ими смыслами. Изначальная установка структуралистов на *выявление* структур и матриц текста на практике у наиболее талантливых из них превращается в их *конструирование* по художественно-эстетическим законам.

Поздний структуралист Ж. Лакан, пытавшийся применить структурный анализ к сфере

бессознательного, вынужден был произвольно перейти на эстетизированный стиль своих текстов, близкий к опусам сюрреалистов, т.е. выражать бессознательное конгруэнтным ему языком. Постструктуралист Ж. Делёз определяет цель одной из главных своих философских книг «Логика смысла» как попытку «написать роман, одновременно логический и психоаналитический»¹. Начав с оппозиции полухудожественному методу экзистенциалистов, структурализм сам пришел, хотя и в иной плоскости, к этому методу. А его наследники *постструктурализм* и *постмодернизм* фактически легитимировали полухудожественную эстетизированную форму дискурса для гуманитарных наук и философии². Начатая структуралистами «структурная мутация» (термин М. Фуко) знания, исключившего из своего предмета эстетическое, на практике реализовалась как *эстетическая мутация*. В сфере искусства структурализм дал сильный импульс возникновению такого яркого направления второй половины века, как *концептуализм* (о нем подробнее еще будет идти речь в гл. VI), манифестировавший замену собой философии³. Здесь — один из многих сущностных парадоксов пост-культуры.

§ 3. Главные тенденции художественно-эстетического сознания

Переоценка ценностей

Наиболее остро кризисно-переходную ситуацию XX в. ощутило художественно-эстетическое сознание, и искусство, а вслед за ним и

¹ Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum*. М.; Екатеринбург, 1998. С. 14.

² Эстетический характер философского текста Делёза («Логика смысла») подтверждает, например, М. Фуко: «Делёз действительно здорово скомбинировал эти очень тонкие нити и поиграл, на свой манер, с этой сетью дискурсов, аргументов, реплик и парадоксов, — с теми элементами, которые столетиями циркулировали в средиземноморских культурах». (Там же. С. 448).

³ См., например, работу одного из основоположников концептуализма Дж. Кошута: *Koshut f. Art after Philosophy // Theories and Documents of Contemporary Art*. Ed. R. Stiles, P. Selz. Berkeley; Los Angeles; L., 1996. P. 841—847.

331

гуманитарные науки самим *фактом* Своих *глобальных метаморфоз* энергично забили тревогу. Уже со второй половины XIX в. искусство (с *символизма* и *импрессионизма* особенно выразительно) по-своему начало реагировать на происходящее, а в XX столетии дало нам столь яркую, почти апокалиптическую картину, что не заметить ее изнутри Культуры и не содрогнуться мог только трижды слепой. Но таковым, к сожалению, на сегодня, как и всегда, остается большая часть человечества.

Именно в художественной культуре переоценка всех ценностей, инициированная Ницше, осуществляется наиболее радикально с самого начала XX в. и прошла несколько хронологических стадий. *Авангард, модернизм, постмодернизм* и — параллельно с ними на протяжении всего столетия их антипод — *консерватизм* — основные. Первые три поддаются, хотя и достаточно условной, хронологизации. *Авангард* — вся совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений первой половины века. В качестве основных включает *кубизм, экспрессионизм, футуризм, абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм* и некоторые другие. *Модернизм* — своего рода *академизация* и легитимация авангардных находок в художественной сфере середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда. *Постмодернизм* — начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная ироническая калейдоскопическая *игра* всеми ценностями и феноменами Культуры, включая и авангард с модернизмом, в модусе ностальгической усталости и затухающего эстетизма. В качестве наиболее значимых направлений, пограничных между авангардом, модернизмом и постмодернизмом, можно указать на *поп-арт* и *концептуализм* в визуальных искусствах; «новую музыку» XX в., наиболее радикально созданную в середине столетия К. Штокхаузеном, Д. Кейджем, Я. Ксенакисом; в постмодернистской парадигме — кино П. Гринуэя. *Консерватизм* — нечто другое. Это вся пестрая и бескрайняя охранительно-академическо-коммерческая сфера художественной культуры, стремящаяся (иногда сущностно, чаще формально) к сохранению и поддержанию жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого (прежде всего ближайшего — реалистического искусства XIX в.) с включением каких-то новаторских элементов, часто механически заимствованных у авангарда и модернизма. Среди его представителей немало профессиональных мастеров во многих странах западной цивилизации, стремившихся работать в лучших традициях искусств прошлого на сохранение разрушающихся классических ценностей Культуры, как в духовном, так и в собственно художественно-эстетическом планах.

Однако их время как творцов уже практически ушло, поэтому консерватизм не дал каких-либо заметных и тем более выдающихся явлений или имен в истории искусства. Тем более что его представители на протяжении всего столетия испытывали значительный прессинг, а иногда и дискриминацию со стороны магистральных «продвинутых» направлений, вокруг которых к середине века сгруппировались лучшие силы мировой художественной критики, галеристов, кураторов, спонсоров, активно раскручивавших, повинувшись духу времени, любую «продвинутость» и «актуальность».

Особого размаха и крайней идеологической гипертрофии консерватизм достиг при мощной государственной поддержке в странах-монстрах тоталитарных режимов: Советском Союзе, гитлеровской Германии, коммунистическом Китае. Здесь он приобрел форму тотальной эстетической «мифологии»¹, работающей на политический режим, и вплотную сомкнулся с художественно-идеологическим *кинем. Кэмп, кич, массовая культура, коммерческая* продукция — вообще характерные и мощные ветви внутри консерватизма, сугубо формально ориентирующегося на традиционную художественную культуру в ее низовых, профанных формах с осторожным включением элементов модернизма. Собственно живое творческое движение немногочисленных искренних охранителей классических традиций и в консерватизме чувствует себя неуютно и задвинуто дельцами от искусства на самый задний план, в нишу современного нонконформизма.

Авангард, бурно развивая тенденции, намеченные символистами, импрессионистами и постимпрессионистами, явил собой последний мощный взлет Культуры (ее «лебединую песнь»), влачившей уже в XVIII—XIX вв. по многим направлениям достаточно упадочное академизированное или профанизированное существование (что не относится, естественно, к отдельным творческим взлетам этого времени в романтизме, символизме, у талантливых писателей-реалистов, создателей оперной и симфонической музыки; речь идет о *некой магистральной тенденции духовно-художественного оскудения* культуры XIX в. в целом, как следствии ускоряющихся техногенных процессов и жесткой капитализации и секуляризации культуры и общества), и одновременно начал процесс ее агрессивного разруше-

¹ Современной *мифологии*, смысл которой в свое время был достаточно точно схвачен Р. Бартом: «Современный миф дискретен: он высказывается не в больших повествовательных формах, а только в виде дискурсов; это не более чем фразеология, набор фраз, стереотипов; миф как таковой исчезает, однако остается нечто более коварное — *мифическое*» (Barthes R. *Le bruissement de la langue*. Paris, 1984. P. 79).

ния. Он довел до логического завершения, а часто и до абсурда основные творческие методы и принципы, элементы художественных языков всех видов и направлений традиционных искусств (изобразительных, литературы, музыки, театра). Разрушительную акцию активно продолжили модернизм и постмодернизм, знаменуя собой наступление глобального переходного периода. Консерватизм практически в равной мере составляет своеобразный фон как для последнего этапа Культуры, так и для *пост-культуры* (в частности, в формах кича, кэмп, массовой культуры).

После краткого взлета утонченного эстетизма внутри символизма и эстетствующего *модерна* рубежа XIX—XX столетий — своего рода маньеристского всплеска анемичной духовности — началась могучая поступь авангарда-модернизма, провозгласившего и во многом реализовавшего отказ от тысячелетних традиционных фундаментальных принципов искусства: *миметизма, идеализации, символизации* и любого *выражения* (уже в пост-культуре) и *обозначения; тео- или антропоцентризма*; от *художественно-эстетической сущности* искусства вообще. Дегуманизация искусства приобрела глобальные масштабы, как и абсолютизация творческого жеста, или, скорее, любого произвола личности, возведенной художественной стихией и арт-олигархией в ранг художника.

Теория и практика Василия *Кандинского* (абстрактное искусство) и супрематизм Казимира *Малевича* открыли искусству путь к поискам «беспредметности» в чистом виде, некой *трансцендентной визуальной эйдетики*, которая традиционно присутствовала в искусстве в имплицитной, достаточно глубоко со-крытой форме. *Реди-мейдс Марселя Дюшана* (появились в 1913—1917 гг.) дали толчок принципиально новой философии искусства, которое уже перестало быть собственно искусством в традиционном понимании, — *неклассической эстетике*. Реди-мейдс — готовые вещи, вынесенные из утилитарного контекста жизни и внесенные в выставочную атмосферу художественной экспозиции, — возводятся в ранг произведений искусства, которые ничего не изображают, не отображают, не символизируют, не выражают, но

лишь презентуют себя как некие самодостаточные вещи в себе. Даже авангардное сознание, несмотря на весь его экстремизм, не было сразу готово к такому эстетическому радикализму. Он получил широкое признание и распространение только с поп-арта и концептуализма, т.е. в арт-практиках середины столетия, пограничных между авангардом и модернизмом и уже предвещавших, если не начинавших, постмодернизм и *пост*-культуру в целом.

334

Авангардисты, как правило, еще работали в традиционных видах искусства — живописи, скульптуре, графике, музыке, театре, кино, архитектуре, литературе и поэзии, экспериментируя по большей части в сферах художественных языков и организации художественной ткани произведения (живописной, музыкальной, словесной), доводя эксперименты до предельной для данного вида искусства черты. Реди-мейдс Дюшана или попытки Кандинского и Скрябина по созданию синтетических феноменов — лишь робкие единичные прорывы поверх традиционных родо-видовых барьеров искусства. Модернисты идут уже значительно дальше. Вершится повсеместный отказ от традиционных черт новоевропейского искусства — *станковизма*¹ и *эстетической сущности. Артефакты, объекты, арт-проекты* (так теперь все чаще называются вещи, пришедшие на замену произведениям искусства) выпрыгивают из музейных рам и эстетических рамок, хотя и остаются еще нередко (но далеко не всегда) в музейно-выставочных пространствах, и устремляются «в жизнь».

В начале столетия этот выход искусства *за* свои рамки (и рамп) в жизнь почти одновременно, но с разных позиций манифестировали, как мы помним, *символисты* на духовной основе (с их творческим принципом *теургии* — на пути которой художник-теург должен в прямом контакте с божественными силами заниматься *преображением* самой жизни по законам искусства) и в сугубо материалистическом ключе — *конструктивисты*, требуя «смычки» искусства с производством товаров утилитарного потребления и преобразованием среды обитания, — интенции, вскоре реализовавшиеся в дизайне, художественном конструировании, авангардно-модернистской архитектуре. Но если символисты-теурги, не сумевшие воплотить свои утопические мечты, и конструктивисты-дизайнеры, органично выросшие во второй половине столетия во все сферы промышленного производства, не только не отказывались от эстетического принципа, но клали его в основу своей деятельности «в жизни», то по иному пути двигались многие «продвинутые» арт-практики неутилитарного толка.

Они отказывают своим объектам и современному искусству в целом в их *эстетической сущности*. Искусства перестают отныне

¹ *Станковизм* (от «станка», на котором создается произведение искусства) — искусствоведческий термин, восходящий к понятию «станковое искусство», определяемому как «произведения живописи, скульптуры и графики, имеющие самостоятельный характер, свободные от прямых утилитарных функций и не предназначенные для вхождения в ансамбль в качестве его составной неотъемлемой части» (Пластические искусства. Краткий терминологический словарь. М., 1995. С. 124).

335

быть «изящными искусствами»¹, т.е. носителями эстетического, чем они являлись в той или иной мере изначально и что было узаконено в XVIII в. и в самом их именовании: les beaux arts, schöne Künste, — составившем основное содержание термина «искусство» в XIX—XX вв. Однако уже в XIX в. многие материалисты, реалисты, позитивисты, борцы за социально-демократические преобразования выступали против приоритета эстетической функции искусства, за постановку его на службу утилитарным (социальным, идеологическим и т.п.) целям, за активную социально-политическую *ангажированность* искусства. *Пост*-артисты на иной основе довели на практике изгнание эстетического из искусства до логического конца. Когда сегодня в экспозициях современной арт-продукции мы созерцаем инсталляции из рваных мешков и замасленных телогреек, фотографии приятного лица живой девушки, облепленного роем навозных мух и т.п., у нас не остается сомнений в том, что здесь с эстетической сущностью искусства «разобрались» основательно, или «круто».

Ясно, что все это имеет под собой глубинные или менее существенные основы, основания, мифологемы и т.п. Если мастера-утилитаристы современного дизайна, художественного конструирования, архитектуры, организации среды обитания, опираясь на достижения техники и технологии, а также на принципы ясности, функциональности, рациональности, реализуют аполлоновский (согласно четкой ницшеанской дефиниции) принцип художественного творчества, то многие направления неутилитарного искусства авангарда, модернизма, постмодернизма

движутся по путям пробуждения и актуализации дионисийской стихии, высвобождаемой всем ходом техногенной цивилизации, приведшей человечество на грань глобальной катастрофы. Здесь активизируются мощные хтонические и витальные начала. При этом иррациональное, бессознательное, абсурдное часто бушуют в алхимическом тигле строгой концептуальности. В результате мы имеем то, что имеем, — бескрайнюю стихию *пост*-культуры, в которой господствуют вырвавшаяся из-под контроля утилитаризма *ВЕЩЬ* сама по себе и сама в себе со своими вещными (визуальными, слуховыми, тактическими) энергиями и *ТЕЛО*, дающее «место такому существованию, сущность которого заключается в том, чтобы не иметь никакой сущности»², во всеоружии сенсорики порвавшее узду духовности. Во всем этом клокочущем вареве какая-то глубинная художественно-анти-художественная провиденциаль-

¹ См.: Die nicht mehr schöne Künste. München, 1968.

² Нанси Ж.-Л. Corpus. М., 1999. С. 38.

336

ная активность — ощущение принципиально *иного* этапа цивилизационного процесса и активная работа на него — сочетается с *полной растерянностью* художественно-эстетического сознания перед ним. Ощущая, что из-под ног уходит твердая почва традиционной Культуры, современный художник (а вслед за ним и реципиент, и исследователь его искусства) мечется в зыбкой трясине неопределенности, хватается за любые «соломинки» творческой экзистенции, в которой только и определено его место, чтобы доказать хотя бы самому себе, что он еще жив...

Конвенциональная эстетика

Отказавшись со времен структурализма от традиционных общечеловеческих ценностей или не признав их за таковые, утверждая принципиальную аксиологическую релятивность, *пост*-культура на уровне *ratio* инициирует новую поликанальную многоуровневую эстетику (сначала *неклассическую*, а затем и *постнеклассическую*) на элитарной *конвенциональности* (своего рода условном соглашении узкой группы законодателей арт-моды), которая, в частности, исключает из сферы искусства его фундаментальный традиционный принцип *отображения*. При этом теоретически моделируются самые различные стратегии не-отображения, или а-морфизации. Э. Кассирер, например, убежден, что в широком контексте гуманитарной культуры «на место требуемого содержательного «подобия» между образом и вещью теперь встало в высшей степени сложное логическое отношение, всеобщее интеллектуальное условие»¹. Г.Г. Гадамер видит в современном произведении искусства нечто большее, чем образ или отображение. Он обозначает его как «представление», эманулирующее из первообраза и являющее собой «бытийный процесс, влияющий на ранг бытия представленного. Благодаря представлению у него тотчас же происходит *прирост бытия*». Содержание такого изображения-представления «онтологически определяется как эманация первообраза»².

На уровне конкретной арт-практики последовательно разрабатываются (отчасти складываются) и более радикальные принципиально новые правила игры в арт-пространстве, полностью отрицающие какую-либо миметику и выражение путем разворачивания поля аморфных принципов всевозможных диссонансов, дисгармоний, деформаций, конструирования — деконструирования, монтажа — де-

¹ Кассирер Э. Философия символических форм // Культурология. XX век Антология. М., 1995. С. 166.

² Гадамер Х.-Г. Истина и метод. С. 185—188.

337

монтажа, алогичности, абсурда, бессмысленности и т.п. На основе этих стратегий сооружаются арт-проекты и организуются арт-практики, которые более или менее соответствуют неким общим для данного хаосогенного момента цивилизации тенденциям, легитимированным и часто гипертрофированно «раскрученным» международной арт-номенклатурой, господствующей в мировом арт-производстве. Конвенциональная цеховщина, или внутрицеховая герметика, — один из важнейших принципов *нонклассики* в пространствах *пост*-культуры. Кураторы, галеристы, модные арт-критики — маги и волшебники в сфере *пост*-арт-бытия (= арт-рынка). При этом бизнес и рынок, прикрытые конвенциональным герметизмом «посвященных», играют немалую роль в общей арт-стратегии современного «заговора искусства» (по Бодрийару¹) против человечества. Ничтожное с мистериальным благоговением выдается за *Ничто* (= трансцендентному Небытию), и ему воспеваются гимны и приносятся бескровные жертвы...

Один пример типичной конвенциональности, основывающейся на восходящем к структурализму и постструктурализму специфическом понимании *символического*². В «Музее современного

искусства» во Франкфурте-на-Майне в специальном пространстве размещена классическая инсталляция крупнейшего концептуалиста последней трети XX в. Йозефа Бойса, озаглавленная «Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch» (варианты перевода: «Олень при вспышке молнии», «Разряд молнии в оленя» и т.п., 1958—1985). Согласно толкованию самого автора и солидарных с ним критиков, «удар молнии» изображен здесь в виде вертикальной клинообразной шестиметровой бронзовой формы, расширяющейся книзу, первоначально замысленной как гора глины. На полу расположены некие формы из алюминия, «означающие» оленя; вокруг них разбросано 35 аморфных мелких предметов, «символизирующих» праживотных; находящаяся неподалеку трехколесная тележка с киркой на ней означает козу и некая форма на станке для работы скульптора — Boothia Felix — полуостров на северном побережье Америки. Современный искусствовед дает следующее толкование этой композиции: «Boothia Felix и Blitzschlag, как два вертикальных элемента в пространстве, указывают на первичные силы природы, силы и энергии неба и земли, и на истоки наук о природе и ее закономерностях. Горизонтальные, распростертые на полу фигуры животных: оленя, праживотных и козы — описывают начало эволюционного процесса в мире. Исто-

¹ См.: Бодрийяр Ж. Заговор искусства // ХЖ: Художественный журнал. № 21. С. 7—8.

² Подробнее о нем см. ниже.

338

рия творения становится понятной, и речь при этом идет об отношении природы и культуры» (М. Крамер)¹. Классиков структурализма, пожалуй, покорило бы столь при-земленно изоморфизированное толкование, но в основе его методики несомненно лежат попытки приспособления структуралистского понимания символического как «пустой клетки» к визуальному искусству и принцип релятивно-произвольной герменевтики, характерный для современной игровой расхожей пост-критики искусства.

На смену мимесису, идеализации, символизации в классическом понимании, выражению в «актуальном», или «продвинутом», (там его именуют апологеты) искусстве пришло конструирование на основе коллажа-монтажа. Общая тенденция и историческая логика движения в пространствах «продвинутых» арт-практик пост-культуры: от отдельного реди-мейд с его (ее) индивидуальной энергетикой (вещь в чистом виде) через композиции вещей-объектов в ассамбляжах и инсталляциях (поп-арт, концептуализм) к организации особых неутилитарных пост-пространств — энвайронментов², в которых могут совершаться некие не поддающиеся логическому осмыслению действия — перформансы, или акции. На этих путях используются многие находки авангарда, модернизма, постмодернизма, элементы консерватизма, кича, кэмп — всё и вся во всевозможных комбинациях. Выдумка и фантазия кураторов и авторов здесь не имеют предела. Проекты и действия индивидуальны и одноразовы. Создаются непосредственно в данном экспо-пространстве, затем разбираются и сохраняются только в документации (вербальной, фото-, фоно-, видео-, кино- и т.п.). Поэтому документ и архив со времен концептуализма играют в эстетике пост-культуры не меньшую, если не большую роль, чем оригинальный арт-проект в его экспозиционной презентности. В музеи, как правило, поступает документация по энвайронментам, перформансам, акциям, хэппенингам и т.п. проектам. Художественный музей постепенно превращается в архив арт-документации.

Высокая технологичность «актуальных» арт-практик и арт-проектов нередко способствует сохранению в них определенного эстетического уровня, как правило, вопреки намерениям их создателей, которые обычно отрицают столь архаичную «идеологию» и «стратегию», как эстетическая, или не задумываются над ней. Однако большинство из известных «продвинутых» художников XX в. полу-

¹ Текст на странице, посвященной Бойсу, из пока не сброшюрованного каталога Музея, постранично размещенного в соответствующих залах Музея.

² См. подробнее: Berleant A. The Aesthetics of Environment. Philadelphia, 1992.

339

чили нормальное художественное образование, т.е. не только изучали историю искусства (впитали вольно или невольно эстетическую энергию классического искусства), но и прошли классы традиционного рисунка, живописи, композиции и при необходимости без труда способны были написать среднюю коммерческую картинку в добром консервативном духе. Традиционный эстетический опыт обучения дает себя знать нередко и в их постнеклассических опусах и практиках. Этому способствует и высокий технологизм, характерный для известных (=

состоятельных) мастеров *пост*-культуры. Они имеют возможность привлекать для изготовления своих проектов хороших профессионалов-техников (и инженеров) с современным оборудованием. На одной из художественных выставок конца XX в. в Кёльне, например, демонстрировался целый заспиртованный бык продольно разрезанный на ломтики, которые, не нарушая общей формы быка, свободно и отдельно парили в спиртовом растворе. Без специальных технологических приемов создать такой объект просто невозможно. Встречаются и более сложные и «хитрые» в технологическом отношении проекты.

Видное место в *пост*-культуре занимают *фотография, видеоинсталляции*, а в последние годы XX в. — компьютерные объекты (включая сетевую литературу — *гипертексты*) и специальные *виртуальные реальности*. *Симулякры и симуляции* всех видов заменили образ и символ традиционных искусств, и в этом документальное фото (визуальный отпечаток мгновения быстротекущей действительности тварного мира), кино- или видеоролик обладают огромным потенциалом. Не сущности, ибо их не признает *пост*-культура, а маргинальные частности, *видимости, кажимости* со своими мгновенными соматическими энергиями вдохновляют отныне художника, определяют приоритеты на арт-сцене конца XX — начала XXI столетий. Фото, видео-полиэкраны, многоканальная звукозапись, лазерная светотехника, компьютерная поддержка, проектирование, анимация, моделирование в сочетании со статическими объектами позволяют сегодня создавать уникальные и мощные по напряжению энергетических полей самых разных уровней энвайронменты и перформансы, которые впитывают в себя и переваривают на новейшем электронном уровне все находки в сферах художественного выражения и презентации авангарда, модернизма, постмодернизма и даже консерватизма во всех видах и жанрах искусств.

Артефакты и арт-проекты последних десятилетий (укажем хотя бы на грандиозную международную выставку самого «продвинутого» искусства — *documenta X* — Кассель, 1997 — или последние Венецианские бьеннале) все активнее и активнее вовлекают в свои поля *фото*. В самых разных аспектах и в больших количествах. От

340

нашей новейших суперсовершенных до старинных — XIX в., которые имеют, пожалуй, даже большую популярность, чем современные. Можно подметить много аспектов этого удивительного и даже парадоксального вроде бы интереса *пост*-культуры к фото. Один из них — некая патологическая боязнь времени, желание во что бы то ни стало победить его. Материальный человек (соматик) внесознательно боится времени, боится разрушения, уничтожения, исчезновения в небытии. Отказ от Духа и духовного; культ тела и телесного; вещи и вещного; отказ от миметического и идеализаторского принципов в искусстве, т.е. отказ от Культуры, которая по крупному счету не боялась времени, господствовала над ним, — все это нарушило покой человека; нарушило его баланс со временем (да и с пространством в едином хронотопе, или пространственно-временном континууме), развило своеобразную темпофобию.

Изыскиваются новые пути преодоления времени. Один из существенных — фото: для классической традиции — иллюзорный; для *пост*-культуры — реальный. Сохранение мгновения экзистенции, здесь-бытия, «бытия-в-мире» на века. Визуальный облик момента жизни схвачен, остановлен и увековечен таким, каким он *был реально* (!) во всех его деталях и бесчисленных мелочах, которых в тот миг, возможно, никто и не заметил. Однако на фото они все налицо и создают удивительную ауру реальности, ауру, сопричастности реципиента к реальному моменту, остановленному, запечатленному, *отпечатавшемуся* на фото. Теперь он фактически вневременен (а современные дигитальные технологии реально предоставляют такую возможность практически «вечной» консервации изображения); вне реального времени (как и любой акт восприятия-созерцания); разрывается поток времени и ощущается, *переживается* хотя бы мгновенная победа (иллюзия победы) человека над ним. Сегодня, когда сущность и феномен, идея и ее явленность, обозначаемое и знак не имеют принципиальных различий и границ, когда мельчайшие частности существования и незначительные вроде бы жесты и события приятны нам (и значимы для нас) более, чем глобальные проблемы бытия, когда маргинальное греет нас больше, чем эссенциальное (сущностное), а удобное кресло перед телевизором важнее идеи Бога, фото приобретает почти *сакральную* значимость сверхъестественного победителя времени.

Собственно к этому внесознательно всегда стремилось изобразительное искусство (особенно миметическое при создании иллюзорных (= фотографических) изображений). Однако оно никогда не достигало голой механической (почти сверхреальной) *документальности* фото, полного визуального *подобия* (практически равенства) оригиналу. Именно *фактическое* удвоение момента жизни и выве-

дение как-бы-двойника (но все-таки *другого*) за пределы времени и наделяет фото почти магическим значением. Вот, навечно остановилось мгновение такого-то числа в такой-то час, минуту, секунду в таком-то месте и хранится в семейном альбоме! И человек может спать спокойно. Он преодолел время!

И в чем-то он прав. В фотографии действительно есть нечто сакрально-мистическое. Не случайно, по преданию, первую (во всяком случае активно вошедшую в Культуру) фотографию сделал сам Иисус Христос путем прикладывания матерчатого платка к своему лицу («механический» отпечаток святого Лица — «Нерукотворный образ»). Иконы Христа воспринимались отцами Церкви лишь как копии (репродукции) этого Перво-образа, *Первой фотографии*, которая, в свою очередь, служила в глазах иконопочитателей благодаря чисто «механическому» способу создания (отпечатыванию) *главным* доказательством истинности Вочеловечивания Христа. Есть фото, значит, было и *реальное* (во плоти!) тело¹. Ту же роль играет и Туринская плащаница. Фото доказывает реальность бытия тела, его телесности. Фото узаконивает онтологию и феноменологию тела. Визуальные энергии тела, фрагмента жизни, ландшафта и т.п. механически переносятся на фото и сохраняются в нем навечно. Не отсюда ли почти мистическая тяга *пост-*культуры к фото? Как и всей предшествовавшей Культуры — к миметическим (подражательным!) изображениям?

Эстетический телеологизм художественной культуры

Сегодня очевиден своеобразный эстетический телеологизм в движении *всех* авангардно-модернистских искусств на протяжении XX столетия. Мы остановились здесь на наиболее наглядных (в прямом смысле слова) визуальных искусствах, но подобный процесс шел и в литературе, начиная с футуристов, дадаистов, сюрреалистов, Джойса, и в музыке, начиная с додекафонии и до Штокхаузена и Кейджа, и в театре (от Мейерхольда до Ионеско и Беккета), и в кино, которое как самостоятельный высокохудожественный феномен продержалось всего 100 лет, и даже в массовой культуре. Наряду с активным доведением до логического завершения и разрушения классического эстетического сознания, классических искусств и форм и способов традиционного художественного выражения нарабатывались инструментарий, система приемов и формо-

¹ Подробнее см.: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1. С. 449—482.

творческая база для принципиально новых типов и способов бытия *художественной культуры* будущего (или того, что идет ей на смену — некоей невиданной еще формы будто-бы художественно-эстетической реальности) со своей *иной* по сравнению с классической эстетикой — *постнеклассической* (за неимением пока иного термина). И ныне мы видим, как в новейших и элитарных, и массовых, и коммерческих (они теперь все чаще сливаются в нечто единое) художественно-псевдо-будто-и-около-художественных практиках и проектах используются наработки и элементы футуризма, экспрессионизма, сюрреализма, абстракционизма, дадаизма, конструктивизма, поп-арта, концептуализма, графической поэзии, конкретной музыки и т.д. и т.п. в самых причудливых сочетаниях и на более высоком электронно-визуальном уровне исполнения, чем в станковых произведениях авангардистов и модернистов. Понятно, что здесь утрачивается неповторимая аура оригинальной авторской индивидуальности, личностно окрашенной духовности, но они уже мало кого волнуют в пространствах современного «продвинутого» сознания.

Особенно эффективно процесс «освоения» достижений станковых искусств идет в рекламно-зрелищно-массовой продукции, в видеоклипах, шоу-бизнесе, в дизайне, художественном проектировании, компьютерных играх. Многие из казавшихся гениальными достижений элитарных авангардно-модернистских направлений первой половины XX в. с порога нового столетия предстают как лабораторные опыты, экспериментальные заготовки для современной высокотехнологичной и электронно оснащенной индустрии грандиознейшего *симулякра* художественно-эстетического обеспечения самых широких масс населения земного шара как единого общежительного муравейника. К концу столетия начали реализовываться чаяния мудрецов и художников начала века — «искусство» устремилось в массы и полностью овладело ими.

На сегодня выявились и некоторые главные сферы и направления этого овладения. Оставляя в стороне такие его традиционные формы, как коммерческая продукция для индивидуального

пользования обывателя и мощное ангажированное (достаточно традиционное, но на новой электронно-сетевой основе) искусство, служащее напрямую определенным социально-политическим, религиозным, рекламным и т.п. целям, видим нечто более впечатляющее. Художественные поля вырываются с середины прошлого (XX) века за рамки традиционного искусства и охватывают человека со всех сторон и во все моменты его тяжелого земного существования, провоцируя невиданную ранее активизацию субъекта художественного восприятия, стирая границы между творцом и потребителем

343

его творения. Наиболее активно начался этот процесс во второй половине столетия с *хэппенингов* и *акций*, в которые наряду с их создателями и подготовленными участниками включались в большей или меньшей степени и случайные зрители — на элитарном уровне; а в дискотеках и всевозможных шоу — на массовом уровне все присутствующие. Сегодня этот процесс ухода от «станковизма», от самозамкнутости искусства в рамках «изящных искусств», или объектов специального эстетически ориентированного музейно/концертного восприятия, последовательно развивается по ряду направлений, настойчиво выводящих искусство *за* его, по крайней мере новоевропейские, рамки и внедряющих его в более широкий социо-антропный контекст.

Градостроительство, архитектура, дизайн, художественное проектирование, искусство моды, садово-парковое искусство, включающее аналогичный опыт Востока и модернистского лэнд-арта, объединяются на базе психологии, эстетики, эргономики, экологии и других наук с целью создания всеобъемлющей *Среды обитания* человека (город, жилище, офис, производственные помещения, лечебницы, детские учреждения, места отдыха и развлечений, спорткомплексы и т.п.). Ибо известно, что Среда наряду с некоторыми другими факторами оказывает одно из определяющих и формирующих воздействий на человеческую личность. Средовой подход является сегодня доминирующим в градостроительной и архитектурной практиках, включающих в поле своей деятельности многие современные искусства. При этом предпринимаются попытки активного привлечения широких слоев самих обитателей Среды к косвенному участию в ее модификации применительно к конкретным условиям и персонажам, ее населяющим. Здесь важную роль играет «энвайронментальная эстетика» (понятие А. Берлеанта¹), отработка которой началась в элитарных арт-практиках концептуализма и пост-культуры последней трети XX столетия, и ее суть сводится к последовательной реализации принципа организации Среды как утилитарного назначения (среды обыденной жизни человека), так и неутилитарной — *энвайронменты*, как неутилитарные специально организованные арт-пространства. Существенную роль в создании Среды сегодня играют электронные средства коммуникации и массовой информации (СМИ), оказывая не без помощи художественно-эстетических средств манипулятивное воздействие на массовое сознание обитателей Среды.

¹ См.: *Berleant A. The Aesthetics of Environment. Philadelphia, 1992.*

344

Элементы многих видов авангардно-модернистских искусств в трансформированном с помощью электроники виде привлекаются сегодня шоу-бизнесом для создания интерактивных зрелищных пространств, как правило, рассчитанных на молодежную аудиторию, которая путем специально организованных аудио-визуальных эффектов и режиссуры активно вовлекается на уровне раскрепощенной психомоторики (нередко с агрессивно-эротическим окрасом, призванным «выпустить пар» из перегретой в напряженном современном социуме молодежи) в шоу, вершащиеся в этих пространствах Экстатические вопли и конвульсивные движения поклонников некоторых рок- и поп-звезд нередко почти приближаются к тому, что творится на эстраде. Лазерно-светозвуковая среда, объединяющая зал и сцену (ядро шоу), почти уравнивает исполнителей и зрителей на уровне психоэнергетических полей. Здесь реализуется некий современный соматический симулякр того, что русская православная мысль называла *соборностью*, — полное энергетическое единение всех присутствующих и исполнителей, ощущение себя неким целостным действующим *телом*, единой *ритмически пульсирующей массой*. *Сущностное* отличие от соборности состоит в том, что здесь исключен ее главный компонент — *духовный: Бог и божественные силы*; и человек практически утрачивает в шоу ощущение себя самоценной личностью. Соборность же, как мы видели, напротив, предполагает такое единение всех верующих в процессе литургического действа между собой, со священнослужителями, с божественными силами и с самим Богом, при котором полностью сохраняется личностное самосознание. Соборность — один из сущностных феноменов Культуры, современное шоу — ее сущностный антипод, типичный продукт *пост-*, хотя и явно восходящий к

древним экстатическим культовым действиям, все еще характерным, например, для народов глубинной Африки или Полинезии.

Еще одно только намечающееся, но имеющее по всем признакам глобальное значение и большое будущее наиболее полное вовлечение человека в искусственную, созданную опять же не без помощи наработок многих авангардных искусств и модернистско-постмодернистских арт-практик среду являет собой *виртуальная реальность* компьютерных сетевых киберпространств. На протяжении всего XX в. НТП (особенно!), многие «продвинутые» философские направления, гуманитарные науки, художественно-эстетические эксперименты подспудно работали на глобальное переформировывание человеческой психики, ментальности, сенсорики в направлении подготовки человека к вхождению в виртуальный мир сетевого (www !) бытия. Внесознательно готовили из нас пауков, приспособленных к полноценной жизни в виртуальной паутине. Согласно разработчи-

345

кам, именно в киберпространствах человек по собственному желанию сможет стать творцом (пока только виртуальным, хотя: что есть реальность?) и себя самого, и своей жизни, и своего окружения — среды обитания, способа действия, друзей, врагов, сексуальных партнеров и т.п.; компенсировать все то, что ему не удастся реализовать в жестком обыденном мире одинокого земного бывания («Кто был никем, тот станет всем!» — так неожиданно решается небезызвестная социальная проблема). Традиционный духовный мир Культуры заменяется грядущим виртуальным электронным миром пост-культуры, созданным усилиями самого человека с помощью научных и технологических достижений и наработок авангардно-модернистских искусств XX столетия, вектор которого направлен в пугающую (человека традиционной Культуры) неизвестность.

Таким образом, сегодня более или менее очевидны как минимум *три* основные направления движения художественно-эстетической *пост*-культуры на рубеже нового тысячелетия, и все они предполагают выход искусства за рамки традиционного (станкового) искусства — «изысканных искусств» классической эстетики — в более широкие пространства жизненной реальности современного человека. Это:

- 1) организация *эстетизированной Среды обитания* современного человека (уровень обыденной жизни);
- 2) организация *массовых зрелищ, шоу*, в которые активно вовлекаются и реципиенты (уровень массового неутилитарного досуга) и
- 3) организация *виртуальной реальности* в киберпространствах электронных сетей — неутилитарные сенсорно-интеллектуальные игры, возможный предтеча художественно-эстетического опыта человека будущего, организованного на основе синтеза всех наработок классических и авангардно-модернистских искусств на уровне новой электронной реальности и с предельным вовлечением в процесс творчества-игры-восприятия каждого конкретного реципиента. Здесь теоретически любой человек может найти художественно-игровое пространство, соответствующее его индивидуальным потребностям, склонностям, духовно-интеллектуальному уровню и т.п.

Все это, естественно, не исключает существование консервативного направления, которое, возможно, еще длительное время будет создавать подобию классических произведений искусства во всех видах и жанрах, однако они уже вряд ли смогут хотя бы приблизиться к уровню настоящей классики. Новое тысячелетие практически не будет иметь (это очевидно уже сегодня, в самом его начале) никаких реальных предпосылок для полноценного возврата к прошлому ни на каких уровнях, в том числе и в сфере художественно-

346

эстетического сознания, как бы некоторым из нас, представителей ушедшей Культуры, ни хотелось этого. История никогда еще не оборачивалась вспять.

Новые парадигмы сознания

Помимо этих трех очевидных на сегодня направлений движения художественного сознания, во многом ориентированных на широкую демократическую общественность, господствующую в современном мире, в сфере *элитарных арт-практик*, берущих начало от концептуализма, и вроде бы далекой от них сфере *«продвинутого» философско-филологического дискурса* вырисовывается еще одна существенная, а для современной эстетики (нонклассики), может быть, наиболее значительная тенденция, которую тонко и глубоко прочувствовал в своем романе «Игра в бисер»

Г. Гессе. И мы не случайно в своем месте так подробно остановились на его содержании. Очень похоже, что современные интеллектуалы и художники постмодернистской, постструктуралистской, постконцептуалистской ориентаций вольно или невольно готовят сегодня пространства, фундаменты, методики и конкретные заготовки для создания страны Касталии — элитарной страны созидателей принципиально нового уровня предельно эстетизированной Культуры, прообраз которой Гессе вывел под названием «игры в бисер». При этом совершенно не исключено, а даже очень вероятно, что Игра третьего тысячелетия будет формироваться в виртуальной реальности, а вся Касталия разместится где-то в киберпространствах будущих еще более мощных и универсальных электронных сетей, чем сегодняшний Интернет (www).

Предпосылки к этому мы наблюдаем с последней трети XX в. повсеместно. Денно и ночью идет неустанная подготовка к Игре в среде интеллектуалов всех мастей и многих «продвинутых» *пост-артистов*. С тех пор как вся культура была осмыслена структуралистами в качестве огромного *гипертекста*, разработка и отработка правил Игры, приемов герменевтики, создания игровых ситуаций и т.п. компонентов *игровой эстетики* идет полным ходом в кругах постмодернистских философов, филологов, музыковедов, историков искусства и им подобных созидателей Игры. *Игровое сознание* оттачивается на герменевтике всей истории культуры во фрейдистской, постструктуралистской, деконструктивистской, даже — в неохристианской и многих других парадигмах; в регулярных более или менее длительных паломничествах в Страну Востока и примеривании на себя ее духовных практик, эстетического опыта и т.п. Сюда подключаются уже и математики, создавая игровые партии путем

347

пересмотра, например, всемирной исторической хронологии (команда Носовского — Фоменко). Процесс идет...

Наиболее осознанно, последовательно и всесторонне его начали структуралисты, построив достаточно строгое, лингвистически и математически выверенное антиномическое *игровое* пространство, главным девизом обитания в котором стал афоризм: «Мыслить — значит рисковать в броске игральной кости». Ему с пристрастием следуют Леви-Строс, Фуко, Барт, Лакан, Альтюссер, Делёз, не говоря уже о бесчисленных их последователях как в сфере мысли, так и в литературе и в искусстве. Манифестируемая ими «игра структур» на новом уровне развивает кантовские и ницшеанские идеи «игры смыслами». Фактически именно этим игровым принципом определяется одно из главных понятий позднего структурализма — *символическое* (или *символический элемент*), составляющее жизненно важную ячейку собственно *структуры* и в принципе отличное от традиционного (и очень широкого) для классического европейского понимания символа, символического, как некоего *намёка* на нечто *иное*.

Согласно Ж. Делёзу, давшему, пожалуй, наиболее четкое и лаконичное изложение сущности *структурализма*¹, символическое у структуралистов — это некий *третий элемент* в дополнение к *реальному* и *воображаемому*, как бы выводящий их бинарную (диалектическую) игру на иной уровень. Символическое «в качестве элемента структуры является принципом генезиса» — воплощения структуры в реальное или в воображаемое; общим источником живого творчества и интерпретации, или (Делёз присоединяется здесь к Альтюссеру) — «символическое следует понимать как производство исходного и специфического теоретического объекта». Поразительна, однако, эта «специфика», ибо суть ее состоит в том, что символический элемент как элемент структуры не определяется ни реальностями, которые в принципе неуловимы, ни «воображаемыми содержаниями», но имеет только и исключительно «позиционный», или топологический, смысл. Он — не что иное, как «пустое» *место* в топологическом структурном пространстве, *первичное* по отношению к реальным вещам и существам, которые впоследствии «займут» его. Эти «пустые» места в структуре (или «пустые клетки» в игровой лексике Делёза), тождественные в данном случае символическим элементам, и их отношения между собой и «определяют природу существ и объектов», т.е. природу самой струк-

¹ Делёз Ж. По каким критериям узнают структурализм? // Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999. С. 133—174. По этой статье далее и идет изложение концепции Делёза.

348

туры, ибо «любая структура является множественностью виртуального сосуществования». Символические элементы, «взятые в дифференциальных отношениях, с необходимостью организуются в серии». (Здесь уместно вспомнить о «серийной технике» в авангардной музыке¹ или знаменитые шелкографические серии поп-артиста Э. Уорхола², где «пустота» фона, интервала наделена особой семантикой.) И более того, «в высшей степени» символические элементы,

обозначаемые как «пустые клетки», свободные места в игровой структуре, «ускользающие элементы», «плавающие означающие» и т.п., постоянно блуждают между сериями, «оживляя» их, наполняя смыслом, иногда с избытком (тогда возникают «бессмысленные смыслы»), упорядочивая структуры...

Уже из этого беглого изложения понимания *символического* в структурализме в интерпретации одного из видных постмодернистов (у Ж. Лакана, к примеру, мы обнаружим некоторые иные, но также игровые, нюансы в понимании символического), очевидно, что перед нами принципиально *иной*, далекий от классического *тип мышления*, основанный на строго продуманной конвенциональности; или — особая система мыслительной *игры* со своими достаточно жесткими правилами, отличная от традиционной и стихийно складывавшейся системы научного или формально-логического мышления.

Признаки становления новых «парадигм знания», когда философия «разыгрывает почтовую открытку как карту против литературы»³, все отчетливее проявляются в пространствах всех гуманитарных наук, начавших, особенно последовательно со второй половины XX в., выраженный дрейф в сторону эстетизации лежащего в их основе сознания и форм его дискурсивной презентации. В частности, об этом свидетельствуют все усиливающиеся поиски в сферах герменевтической полисемии, многоуровневой структурности, алогистики, парадоксии, абсурдности, дискурсивного фристайла, маргиналистики, невербальных энергетических дискурсов и т.п. В постмодернистских научных методологиях и интуитивных откровениях структуралистский дискурс свободно сопрягается с алогизмом восточных духовных практик и иррациональными фантазмами бессознательного в поисках «новой рациональности»; материалистические и атеистические концепции опираются на сакральные зна-

¹ См.: *Nono L. Die Entwicklung der Reihentechnik // Darmstadter Beitrage. Hit 1. 1958; Heinemann R. Untersuchungen zur Rezeption der seriellen Musik. Regensburg, 1966.*

² См.: *Ratchff C. Andy Warhol. N. Y., 1983.*

³ *Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск, 1999. С. 17.*

349

ния и магические практики; естественные науки начинают искать выход из своих тупиков в древнейших мифологемах и «донаучном» мировидении, во «вненаучном» знании; рационалистический отказ от Духа на практике выливается в мучительные поиски следов Духовного там, где их, кажется, не может быть (например, в дигитальных киберпространствах) и т.д. и т.п. Вопросы и проблемы громоздятся в *пост*-культуре немислимыми живописными торосами, и пока с большим трудом просматриваются пути хотя бы к какому-то упорядочиванию их. Вполне вероятно, что таких путей в принципе и не существует, и хаосоморфные структуры смыслообразований любого типа — прообраз неких принципиально новых уровней полисемантического многоканального сознания будущего.

При этом уже сейчас очевидна одна достаточно четкая тенденция — последовательное усиление художественных принципов мышления в гуманитарных (а иногда и в естественных) науках, включая современную философию; использование неформализуемого эстетического опыта в научных целях, в разрушении границы между наукой в строгом новоевропейском смысле и искусством (возвращение к платоновско-ницшеанским или даже к древневосточным парадигмам мышления на новом уровне); в превращении научного текста в художественный и т.п. Эта тенденция в постмодернизме и *пост*-культуре в целом достаточно очевидна.

Философия *пост*-культуры сознательно и целенаправленно обращается от того, что традиционно почиталось за сущностное, к маргинальным проблемам и проблемкам, уравнивает их (все и вся) в правах. У Дерриды, например, не *сущность, дух, материя, законы, бытие, время-пространство* и другие философские категории стоят в центре внимания, но — *след, царапина, контрабанда, прививка, гибрид* (не сам *текст*, но *примечания* к нему; не слово в прямом его смысле, но как бы снято-сохраненное путем *зачеркивания*) и т.п. Идет филигранная игра ума и ассоциативного мышления на обертонах мыслительного поля. Что сие? Подготовка сознания к переходу (скачку) на новый уровень — в новое состояние? Это вполне понятно эстетическому сознанию, которое иногда получает от созерцания какой-нибудь незаметной трещины в асфальте, кучки пыли на дорожке или узоров на мраморной плите такое по силе эстетическое удовольствие, какого не доставляют иной раз шедевры классической живописи или музыки. Понятно в этом контексте, что и созерцание рукописного черновика текста какого-то мыслителя или писателя может доставить большее наслаждение (духовно-эстетическое), чем чтение самого опубликованного текста. Это касается, например, научно-технических рукописей Леонардо да Винчи, которые сегодня

выставляются как художественные произведения в ху-

350

дожественных музеях и доставляют именно своим внешним визуальным обликом эстетическое наслаждение. По содержанию же они с позиции современной науки, естественно, давно устарели. «Я чувствую себя дикарем, ребенком, маньяком. Я отказываюсь от любого знания, любой культуры, я воздерживаюсь от того, чтобы получить в наследство всякий иной взгляд»¹. В этих словах Р. Барта в какой-то мере *credo* пост-культуры, ощутившей полную девальвацию традиционных ценностей. Налицо принципиальная перефокусировка, перенастройка всего: в интеллекте, менталитете, психике. С сущностного (в традиционном смысле), с центрального, с глобального, с глубинно-культурно-исторического — на маргинальное, случайное, вроде бы незначительное; обитающее где-то почти вне знания, вне культуры, *но* — сохраняющее непередаваемую дискурсивно ауру чего-то, что, перефразируя Г. Зедльмайра², все-таки точнее всего (один из парадоксов *пост*-культуры) можно было бы определить как *die Mitte* — Центр, ядро, сердцевина, являющая себя в гипертексте Универсума, как в гиперпроизведении искусства, в неких почти неуловимых нюансах бытия-сознания.

Так, в частности (а частности сегодня значительнее общностей), в обычной фотографии «измененное сознание» Барта привлекает и интересует только и исключительно какая-либо мелкая (незначительная для фотографа и для большинства зрителей) деталь. Ногти на руках художника поп-артиста Уорхола, огромный воротничок у дебильного ребенка, шнурки на туфлях у негритянки из семейного фото и т.д. и т.п. Это, в его терминологии, — *punctum*, то, что ранит его душу, бьет по ней, возбуждает.

Мелкая, незначительная для обывательского глаза деталь ударяет по нервам мост-философа, но и любого *пост-артиста* (начиная с их предтечи Марселя Пруста). И вокруг нее начинает нарастать психоэнергетический космос нового бытия (= пост-сознания). Мыслительные конструкции, визуальные пространства, ассоциативные ландшафты. *Сюрреализм* *пост*-мышления выплескивается текстами, письмом, событиями и мыслительными жестами и зигзагами, которые не дают покоя. Не оставляют даже во сне. Пространства слоятся и растягиваются до бесконечности. Космос нозтос и космос эстетос переплетаются, перепутываются, совмещаются и расслаиваются в беспокойном сознании современного мыслителя.

И не только мыслителя. Крупнейший композитор второй половины XX в. Карлхайнц Штокхаузен, являющийся также и автором

¹ Барт Р. *camera lucida*. С. 78.

² Sedlmayr H. *Verlust der Mitte*. Frankfurt a/M, 1966.

351

теоретических сочинений по философии современной музыки, радикально изменил все классические представления о музыке, создавая принципиально новые звуковые конструкции, не только новаторской организацией звуковых структур, но и путем многоуровневого расслоения самого звука, изобретения новых звуков, многомерных звуковых формаций и т.п., т.е. путем *деконструкции* музыкальной ткани на уровне *сонорики*. И все это подкрепляется самобытной космоургической музыкальной эстетикой *пост*-композитора, ощущающего себя пришельцем из другого мира и по его законам реорганизующего музыкальную материю¹. Сложные манипуляции между математикой, архитектурой и музыкой осуществлял другой супер-продвинутый композитор второй половины XX в. Яннис Ксенакис в поисках некоего универсального «принципа каузальности» в современной музыке, опирающегося на стохастические приемы и закономерности теории множеств. Поиски привели его «к особому рода абстрагированию и формализации музыкально-композиционного акта. Эти абстрагирование и формализация нашли неожиданную и, я думаю, плодотворную опору в определенных областях математики», — писал композитор².

Со времен *постструктурализма*, узаконившего, как мы видели, принципиально новое по сравнению с традиционным структуралистское понимание символического, *фантазмы* и *события* (в их фуко-делёзовеком смысле, т.е. как некие тонко-материальные бестелесности разных уровней бытия-мышления) плотным облаком витают над концом Культуры. Сквозь это вибрирующее облако «бессмысленных смыслов», как они дефинируются постструктуралистским дискурсом, не видно ни прошлого, ни будущего. Да эти временные величины и не существуют в данной парадигме смыслообразования. Густой туман «*theatrum philosophicum*»³ опустился и на настоящее. Его странная серебристая пыль ласкает глаз и будоражит ум, но не греет душу. И калейдоскопическими блесками смыслы разбегаются по поверхностям метафизических тел. Рассудочная игра тоже доставляет наслаждение. И это, конечно, сфера эстетического сознания —

когда разум смолкает, а рассудок плетет и плетет неустанно тончайшую паутину фантазмов, оплетающих события. Все отчетливее прорисовывается *иное*; принципиально *иное*. Здесь, пожалуй,

¹ Подробнее см.: *Stockhausen K. Towards a Cosmic Music. Longmead; Shaftesbury; Dorset. 1989.*

² *Xenahs J. Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Bloomington, L., 1971. P. IX.*

³ См.: *Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum. М.; Екатеринбург, 1998.*

352

уже начала *пост*-культуры — совсем иного менталитета, иных мыслительных парадигм, иного *бытия-сознания*. Все во всем и ничто в чем-либо.

Не случайно поэтому, в частности, философия и семиотика XX в. просто зациклились на «Алисе» Кэрролла, превратив ее в культовую книгу современной постклассической гуманитарной мысли. Что притягивает в ней современное «продвинутое» сознание? Парадоксы, абсурд, заумь, ирония, игра смыслами одного и того же слова etc. Все это естественно созвучно постмодернизму, и особенно *пост*-культуре. Кэрролл довел логику до абсурда, превратил ее в абсурдную веру в логику. Собственно часто в «Алисе» парадоксы и игра слов и смыслов значимы не сами по себе, а лишь для утверждения (= отрицания в парадоксе) жесткой формальной логики, веры в разум, рассудок в вербальных структурах, выходящих за рамки рассудочного дискурса. Необходимо «правильно» (строго формально) использовать слова, вдумываясь в их смыслы (смыслы, часто стершиеся в *обыденном* сознании): не игнорировать словесные обертоны и т.п. Лингвистическая игровая философия XX в. открывает здесь глубокий клад невостреченных возможностей и путь к «новой рациональности», которую мучительно жаждет обрести современная наука, да и культура в целом.

В поисках новых парадигм и возможностей XX в. регулярно, обращался к восточным культурам и духовным практикам почти всех неевропейских культур и народов. Когда дзэнский мудрец на вопрос: «Какое учение выше учений Будд и Патриархов?» отвечает: «Яблоко, запеченное в тесте», это не издевательство над спросившим и не *абсурд* в западном смысле, но указание на Путь, на котором необходимо отказаться от поверхностной логики, от причинно-следственных отношений, от плоского рассудка и земного разума. Исключить все законы человеческого (в *обыденной* парадигме) мышления и перейти на иной — волевой, интуитивный, целостно-всеохватный уровень сознания, ведущий дзэнского монаха к просветлению. Ближайшая аналогия для человека новоевропейской формации — путь художественно-эстетического сущностного проникновения на более высокие уровни бытия, путь к *катарсису*. Однако этого ли ищут абсурдисты *пост*-культуры XX в., понятны ли им устремления дзэнского монаха, которого они с воодушевлением цитируют, или европейского эстета, к которому они относятся с пренебрежением, по меньшей мере?

Дзэнские коаны и мондо (парадоксальные, алогичные ответы на поставленные вопросы) служили сигналом и стимулом для перехода сознания в одно из измененных состояний; в некое бессознательно-

353

сверхсознательное состояние, в котором не работают обычные для западного человека механизмы мышления, восприятия, но включены какие-то иные мощные духовные процессы. Однако этот переход и измененное (*иное*) состояние сознания осуществлялись только у людей, прошедших длительную подготовку. Абсурд, алогизм, заумь, глоссолалия, парадоксы, игра смыслами в современном искусстве и гуманитарных науках создаются современными арт-истами и мыслителями, находящимися, как правило, в обычном (почти *обыденном*) состоянии сознания и адресованы реципиентам, чаще всего не имеющим вообще никакого опыта перехода в измененные состояния. Так что сие — скорее *симулякры* дзэнских практик, чем их развитие или хотя бы более или менее серьезное освоение. Современная инсталляция из угля и древесных обломков Я. Кунеллиса вряд ли вызовет то же состояние в реципиенте, что и какой-нибудь дзэнский сад камней у генетически подготовленного многими столетиями к восприятию его эстетики японца.

Вообще сегодня крайне актуален вопрос: доступны ли современному западному человеку механизмы изменения состояния сознания, присущие субъектам восточных духовных практик, мода на которые широко распространена в западном мире? И тем более под воздействием артефактов *пост*-культуры? «Шоковая терапия» восточных практик и шок-эффекты в современных арт-проектах и философско-филологических текстах имеют ли что-то общее в возбуждаемых ими психо-соматических и духовных механизмах? Или шок шоку рознь?

Очевидно, что современные арт-практики и гуманитарные науки Запада, зашедшего в тупик рационализма и сциентизма, пытаются сделать принципиальный шаг в *ином* направлении. Вполне естественно, что они ищут новые культурные парадигмы в нетрадиционных культурах; в частности и в дзэн-буддизме. Еще Шопенгауэр и Ницше дали мощные импульсы философии в направлении Востока, а импрессионисты и постимпрессионисты — в искусстве. Первые, еще достаточно робкие попытки интеллектуального и художественного «паломничества в страну Востока» (так, кстати, называется одна из интереснейших книг Г. Гессе). Сегодня, более чем сто лет спустя, этот процесс набирает силу. Уже Хайдеггер начал активно и систематически осваивать и внедрять в свою методику философствования даосские принципы полухудожественного мышления с активной опорой на алогичные конструкции, антиномии и вербальные оппозиции, парадоксальные утверждения, приемы гротеска и легкого намека, на метафоричность и ассоциативность художественных образов. Этот стиль мышления активно развивают постструктуралисты, деконструктивисты, постмодернисты в самых разных

354

сферах гуманитарного знания. Вопрос, однако, в том, насколько «восточный путь» продуктивен для евроамериканского сознания и современного западного суперпотребительского общества. Не слишком ли толста шкура у западного человека, чтобы сквозь нее могли без искажений пройти тончайшие духовные материи, тысячелетиями культивировавшиеся в совершенно иных этнокультурных средах, если он не сумел органично принять и усвоить даже свою родную христианскую духовность и в конце концов отказался от нее и обратился к иным горизонтам? Не сведется ли все здесь к чисто поверхностной игре словами, их оболочками, далекой даже от того, что Гессе понимал под «игрой в бисер»?

Сегодня *пост*-культура — бессистемная система малых и больших *сдвигов, смещений* всего и вся в сознании, в психических состояниях, в смысловых полях и арт-энергетике. *Слом* и *сдвиг* господствуют в креативно-деконструктивных процессах арт-практик и попытках их вербальной герменевтики и приводят к парадоксальным фантазмам, вытесняющим феномены классического искусства и традиционной гуманитарной науки из активного поля Культуры. Дрейф ценностей в бесконечную неопределенность — таков модус *пост*-культуры в ее наиболее очевидном современном ракурсе. В 1980-е гг. один из теоретиков постмодернизма И. Хассан именно это ощущение полного исчезновения ценностных критериев в культуре, выход ее в сознании исследователей на энтропийный аксиологический уровень называл «постмодернистской чувствительностью», которая особо рельефно выражалась в художественно-поэтических образах постмодернистского мышления.

На первых этапах формирования *пост-сознания* маршрут энтропийного дрейфа ценностей Культуры пролегал через полосу всеобъемлющего (как правило, манифестарного) *разрушения* или аннигиляции; в лучшем случае в формах простого замещения традиционных ценностей чем-то принципиально *иным*. В искусстве знамена погромов традиционного поднял *авангард* еще в начале прошлого столетия; в гуманитарных науках и философии вымпел глобальной «деконструкции» взвился на мачте постструктурализма, хотя главные принципы были заложены еще структуралистами. В частности, теперь снимаются (Фуко, Деррида) фундаментальные понятия *субъекта* и *объекта*, упраздняется структуралистская проба бинарных оппозиций (т.е. традиционная диалектика, по-своему выветренная структурализмом); разрушается аксиология (она вообще не стоит в повестке дня); наконец, обесценивается (Делёз и др.) традиционный символизм и семиотика — подвергается сомне-

355

нию возможность *знаковой* коммуникации — точнее традиционных семантических отношений.

Прерывистость, фрагментарность, дисгармоничность, иронизм, интертекстуальность, эклектизм, эротизм — характернейшие черты постмодернистского *текста* (в широком смысле слова), постмодернистского чувствования, т.е. и постмодернистского *артефакта, и дискурса как такового*. И шире — *пост*-культуры в целом как переходного этапа от Культуры к чему-то *иному*. Фактически это характеристики глобальной системы расшатывания, деконструирования, демонтажа Культуры как некой могучей целостности; разборка Храма. На руинах его уже мельтешат какие-то новые фигуры и фигуранты. Монтируется что-то, но за клубами пыли от рушащихся святилищ еще нельзя разобрать почти ничего вразумительного.

Хотя кое-что все-таки просматривается. Например, тяга к *организации* (все-таки — организации!) сверхплотного энергетического хаосоморфного поля смыслов как некоего аккумулятора будущих смыслообразований; синергетика называет это состояние «нелинейной средой». От полисемии к

пансемии. Одной из несомненных заслуг постструктурализма (= деконструктивизма = постмодернизма — знак «равенства» только для данного случая) является установка (и доказательство!) на принципиальную невозможность *однозначного* прочтения любого текста. Отсюда легитимация полисемии любого феномена (= текста у постструктуралистов) культуры, и Культуры прежде всего. Отсюда практическое признание за любой гуманитарной наукой функций художественного феномена и возможности и необходимости бесконечного переписывания заново всех гуманитарных дисциплин (истории, философии, эстетики, культурологии etc).

Подобный принцип подхода к истории культуры базируется отчасти и на узаконенной постструктуралистами триаде смысловых полей любого текста: поля авторских намерений, поля самого текста, определяющегося семантикой языка, и поля понимания реципиента. Эти смысловые поля находятся в сложных конвергенционных взаимодействиях, напряжениях, противодействиях, в результате которых, как правило, возникает некое интегральное семантическое поле — супер-поле: *эстетическое*. В этом случае актуализация полей, завершающаяся в психике субъекта восприятия *катарсисом*, приводит все-таки в конечном счете к открытию духовного пути, к установлению духовного контакта с Объектом. Процесс с психологического уровня переходит на онто-гносеологический, и в таком случае возникают реальные основания говорить о неких специфических духовных аспектах, точнее — о потенциальных тенденциях

356

и в *пост-культуре*. Наиболее эффективным средством выявления этих тенденций может оказаться эстетический анализ неклассического или даже постнеклассического типа¹.

Косвенные подтверждения сказанному мы обнаруживаем в радикальных суждениях американского дерридиста Джона Хиллиса Миллера, утверждающего, например, что собственно литературный текст вообще не обладает никаким смыслом. Его (каждый раз свой) вносит при чтении читатель. Ибо «само существование бесчисленных интерпретаций любого текста свидетельствует о том, что чтение никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, но вкладыванием смысла в текст, который сам по себе не имеет никакого смысла»². Фактически это — *credo* всей *пост*-культурной художественной критики, *пост*-философии искусства, *пост*-эстетики, превращающей критический текст в художественный. Для талантливого *пост*-критика не так важен исходный текст. Он — лишь повод (и первый импульс) для его собственного художественного (или арт-критического) творчества; наделения новыми смыслами некоего исходного материала (= анализируемого произведения искусства). Анализ превращается в полухудожественное *творчество*, результат которого сам чреват интенциями к новым герменевтическим процедурам. Символическая (в структуралистском понимании) интерпретация сама превращается в источник «живого творчества»³. Герменевтика ради герменевтики в ее творческом модусе. Бесконечная игра ново-возникающими смыслами. Фактически — художественно-эстетический путь в Кастилию.

Таким образом, несколько неожиданно оказывается, что главные творцы *пост*-культуры — *неоэстеты* в высшей степени и полной

мере. Человек *пост*- — *homo ludens* (человек играющий) по своей

сущности и экзистенции. Он играет всем и во всем; играет осознанно и неутилитарно. Это касается ведущих *пост*-артистов и крупнейших «продвинутых» гуманитариев, в первую очередь.

Почетное звание

¹ К осознанию необходимости принципиальной смены дискурса в современном искусствознании приходит, например, известный искусствовед Г. Белтинг (*Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München, 1995*), его на практике реализует многочисленная современная художественная «продвинутая» критика; один из возможных вариантов в отечественной науке был предложен и реализован автором данной книги в специфических текстах — *ПОСТ-адекватиях* (см.: Корневич ОБ. Книга неклассической эстетики. М., 1998 С. 111—186; Казимир Малевич// Русское подвижничество. М., 1996. С. 399—415, Духовный космос Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М., 1998. С. 185—206 и другие работы).

² Цит. по: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 187.

³ См.: Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 139.

357

Magister Ludi может быть с полным правом и без натяжек присвоено и Дерриде, и Барту, и Фуко, и Делёзу, и Бойсу, и Кунеллису, и Гринуэю, и Штокхаузену, и Кейджу, и Ксенакису, и Берроузу, и Умберто Эко и многим другим фигурам современного гуманитарно-художественного пространства. Эстетика в *пост-культуре* не умирает, но приобретает новое качество,

перемещается на новый уровень или в иную плоскость, обретает новую силу. Получается, что *пост-культура* вроде бы вовсе и не анти-Культура, а новый, хотя и крайне радикальный, и предельно эпатажный, и сущностно *иной* виток все той же Культуры?..

Во всяком случае пока достаточно очевидно, что в *пост-культуре* от Культуры сохраняется, пожалуй, один из главнейших элементов — *Игра* в ее сугубо эстетической, т.е. художественно организованной, форме. Более того, здесь она абсолютизируется и доводится до определенного логического завершения, т.е. до *абсурда*. Поэтому абсурд — нередко в ироническом модусе — становится двигателем *пост-культуры*. Хотя и в Культуре он выполнял значительную функцию. *Игра, ирония и абсурд* — важнейшие составляющие *пост-культуры*; ее жизненное ядро, сердце, мозг и энергия; и именно они связывают ее с уходящей Культурой, с традиционными ценностями при вроде бы демонстративном отказе от них, принципиальном отрицании их.

Вообще можно себе представить, что *пост-культура* — это своего рода *интеллектуально-пластический переход* (т.е. принципиально — *процесс*) Культуры через *нуль*. В некое *иное* измерение, где все *иное*. *Иные* критерии (не «+» на «—» или наоборот, но в каком-то иррационально-метафизическом плане), *иные* принципы, *иные* ценностные ориентиры, *иные* механизмы восприятия себя и мира, *иные* законы бытия в мире etc. Некое сюрреалистское перетекание в постзазеркальные измерения. Там и Дух, и Духовное, вероятно, должны восприниматься, ощущаться, переживаться принципиально *по-иному*; может быть, в модусе, недоступном человеку традиционной Культуры, классической ментальности...

В частности, в сфере художественной культуры XX в. предстает как глобальная система «деконструкции» и перестройки всей системы художественно-эстетического сознания и креативной практики. В авангарде, модернизме, *пост-культуре* (как мы увидим подробнее в следующих главах) прослеживается последовательная тенденция к отказу от традиционного пласта *сознания* с его ценностями, в том числе с его логикой, разумом, рассудком, Логосом. Нарастают интенции к абсолютизации абсурда, парадокса, алогизма, антиномизма — потока иррационального. Однако фактически

358

именно с подобного процесса почти 2000 лет тому началось христианство. Сущностные парадоксы в Новом Завете, принципиальный *антиномизм догматики* и церковной *гимнографии* — не трамплин ли к прыжку на иные уровни *сознания*?¹ Однако почти за 2000 лет существования христианства кардинальных изменений в коллективном сознании христианизированного человечества практически не произошло. В XIX в. разум и формальная логика (прагматизм и утилитаризм) господствовали так же, как и в античной философии и в обыденном мышлении древних греков классической поры.

Только со второй половины XIX в. НТП дал повторный толчок фактически аналогичному процессу — новому всплеску алогизма, абсурда, парадоксии, иррационализма, только уже не в религиозной сфере, но в художественно-эстетической (а отчасти — и в «продвинутой» философии-филологии последних десятилетий — парадоксальная игра смыслами, поиски «новой рациональности» etc). Что сие? Очередной толчок к коренному преобразованию («преображению») сознания, менталитета, духовных механизмов? Что не удалось христианству, теперь вершит НТП в содружестве с дзэн-буддизмом и другими восточными и иными культово-магическими практиками на основе неклассического художественно-эстетического сознания? Вопрос, на который только время даст вразумительный ответ...

Вполне закономерно и иное предположение. К примеру, знаменитая трилогия Уильяма Берроуза «Мягкая машина»² является типичным образцом *пост-культуры*. Здесь иррациональное, хтоническое, дионисийское, хаосогенное начала предстают скорее в их разрушительной, чем креативной модальности. Вербально-текстовая машина, сориентированная на генитально-анальное наркосознание (подробнее см.: гл. VII. § 5), энергично работает на последовательное разрушение словесных искусств в их традиционной логосо-центричности и на распад традиционного сознания и классических ценностей вообще. Господство хтонически-демонического над человеческим (не говоря уже о божественном), чувственно-физиологического над духовным, отстраненного автоматизма письма, подчиняющегося механическому методу «нарезки», над каким-либо *выражением* являют нам принципиально иную «ипостась» *пост-культуры*, далекую от чего-либо традиционного в принципе.

И опять напрашиваются вопросы, вопросы, вопросы...

¹ Подробнее см.: *Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы.* М., 1977. С. 30 и далее; 41 и далее.

² Барроуз У. Мягкая машина. Трилогия. СПб., 1999. (Фамилия этого известного на Западе писателя-битника у нас пока употребляется в двух транскрипциях.)

Глава V. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИСКУССТВА: АВАНГАРД

Специфика эстетического сознания XX в., как было уже отчасти показано, с наибольшей рельефностью проявилась в сфере художественного мышления, т.е. в *искусстве*, и прежде всего в магистральном его инновационном, или *радикальном*, потоке, который с некоторой долей условности для удобства анализа классифицируется здесь по трем основным этапам: *авангард*, *модернизм* и *постмодернизм* (см. выше: гл. IV. § 3). Несмотря на условность этих терминов и сложную перемешанность в культуре самих феноменов, обозначаемых ими, они, тем не менее, достаточно определенно отражают как сущностную типологию, так и относительную хронологию развертывания глобальной перестройки эстетического сознания в XX в. Для наиболее полного проникновения в суть происшедшей в этом столетии грандиозной трансформации художественно-эстетического опыта рассмотрим в основные направления и формы модификации художественного мышления и метаморфозы самих художественных феноменов по перечисленным выше этапам. При этом в первую очередь нас будут интересовать глубинные интенции художественно-эстетического сознания и конкретные типы их выражения (*явления*) в соответствующих формальных потоках, в феноменах основных направлений искусства, явленных эстетическому сознанию, или основные направления и персоналии искусства XX в. в *феноменальном* (очищенном от эмпирических случайных шумов) модусе.

Для наших целей (выявления основных путей и форм трансформации художественно-эстетического сознания в XX в.) более всего подходит не узко искусствоведческий анализ искусства и не рассмотрение школьной эстетики столетия (которая в основном ориентирована на классику и не отражает сущности глобальных перемен в эстетической сфере), но эстетический анализ искусства, т.е. *феноменология искусства*, как изучение сущностных характеристик конкретного *художественного феномена* (в данном случае главных направлений в искусстве, крупнейших художников, новейших видов искусства) в его непосредственной явленности эстетическому сознанию.

Феноменология искусства, занимаясь исключительно *феноменами*, самым использованием этого древнего греческого термина для своего предмета негласно предполагает, что феномен — это чувственно воспринимаемое *явление* чего-то, что существовало и до него в некой не явленной, не воспринимаемой и вербально не описуемой форме *ноумена* — сгустка духовно-смысловой энергии, трансцендентальной смысловой реальности. Однако сама она феноменологию не интересует, ибо не доступна ее инструментарию, тем не менее, обязательное подсознательное ощущение ее бытия за феноменом естественно создает некую особую ауру в поле феноменологического исследования. Итак, *феноменология искусства* — это особый эстетический дискурс, формирующийся в процессе: 1) целостного эстетического созерцания феномена искусства в сознании исследователя, 2) последующей процедуры обработки результатов этого созерцания сущностно, или ноуменально, ориентированным аналитическим

360

разумом и 3) вербальной фиксации актуализовавшегося аналитического опыта. Именно на этой методологии, как наиболее соответствующей поставленной здесь задаче, и основываются эта и следующая главы.

§ 1. Общие принципы

Термином «*авангард*» (франц. *avantgarde* — передовой отряд) в эстетике XX в. чаще всего обозначается совокупность всех пестрых и многообразных новаторских, революционных, бунтарских, эпатажных, манифестарных движений и направлений в художественной культуре первой половины (а иногда даже и первой трети) века. В принципе авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. В XX в., однако, *авангард* приобрел глобальное значение мощного феномена художественной культуры, охватившего практически все ее более или менее значимые стороны и явления и возвестившего начало какого-то качественно нового грандиозного переходного периода в культуре в целом. Фактически авангард знаменовал последнюю страницу эпохи Культуры и начало *пост-культуры*. Основное поле функционирования новаторского, экспериментального искусства от первого десятилетия XX в. и до его середины (прежде всего, в европейско-американском ареале) и составляет феноменально-семантическое поле авангарда. При всем разнообразии и противонаправленности художественных и околохудожественных явлений, включаемых в это понятие, они имеют общие культурно-исторические корни, общую атмосферу, породившую их, и многие общие основные характеристики и тенденции самопрезентации.

Авангард — это, прежде всего, реакция художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный, прежде всего, научно-техническим прогрессом последнего столетия. Суть и значение для человечества этого лавинообразного мощного переломного процесса в культуре и всей жизни человечества пока далеко не до конца поняты и не осмыслены адекватно (ибо он находится все еще в начальной стадии) научно-философским мышлением, но уже во многом с достаточной полнотой нашли выражение в феноменах художественной культуры.

В сфере научной мысли косвенными побудителями (как позитивными, так и негативными)

авангарда явились главные достижения практически во всех сферах научного знания, начиная с середины

361

XIX в., но особенно — открытия первой трети XX в. в областях ядерной физики, химии, математики, психологии, а позднее — биологии, кибернетики, электроники, и технико-технологические реализации на их основе. В философии — основные учения постклассической философии от Шопенгауэра, Кьеркегора, Ницше, Бергсона до Хайдеггера и Сартра; в психологии-психиатрии — прежде всего, фрейдизм и возникший на его основе психоанализ. В гуманитарных науках — выведение лингвистики на уровень философско-культурологической дисциплины; отход от европоцентризма и, как его следствие, — возросший интерес к восточным культурам, религиям, культам; возникновение теософии, антропософии, новых эзотерических учений и, как реакция на них и на засилье позитивистско-сциентистского миропонимания, — всплеск неохристианских учений (неотомизм, неоправославие и др.) В социальных науках — социалистические, коммунистические, анархистские теории, утопически, но с революционно-бунтарским пафосом отразившие реальные острые проблемы социальной действительности того времени. Естественно, что художественное мышление, как самый чуткий барометр духовно-культурных процессов, не могло не отреагировать на всю эту калейдоскопическую бурю новаций. И отреагировало адекватно. Авангард — это предельно пестрое, противоречивое, даже в чем-то принципиально антиномическое явление. В нем сосуществовали в непримиримой борьбе между собой и со всем и вся, но и в постоянном взаимодействии и взаимовлияниях течения и направления, как утверждавшие и апологизировавшие те или иные явления, процессы, открытия во всех сферах культурно-цивилизационного поля своего времени, так и резко отрицавшие их.

К характерным и общим чертам большинства авангардных феноменов относятся их осознанный заостренно экспериментальный характер; революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства (особенно его последнего этапа — новоевропейского) и традиционных ценностей культуры; резкий протест против всего, что представлялось их создателям ретроградным, консервативным, обывательским, буржуазным, академическим; в визуальных искусствах и литературе — демонстративный отказ от утвердившегося в XIX в. «прямого» (реалистически-натуралистического) изображения видимой действительности, или — *миметического* принципа в его изоморфной парадигме; безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем и прежде всего — в формах, приемах и средствах художественного выражения; а отсюда и часто декларативно-манифестарный и эпатажно-скандальный характер презентации представителями авангарда самих себя и своих произведений, направлений, движений и т.п.; стремление к

362

стиранию границ между традиционными для новоевропейской культуры видами искусства, тенденции к синтезу отдельных искусств (в частности, на основе синестезии), их взаимопроникновению, взаимозамене.

Остро *ощутив* (не осознав! ибо это не компетенция художественной культуры) глобальность начавшегося перелома в Культуре и цивилизации в целом, художественный авангард принял на себя функции ниспровергателя старого, пророка и творца нового в своей сфере — в искусстве. Этот процесс начался еще в XIX в. и на рубеже столетий с появлением *символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, модерна* (ар нуво и т.п.) и активно продолжился во всех основных направлениях и движениях искусства первой половины XX в. Авангардисты демонстративно отказываются от большинства художественно-эстетических, нравственных, духовных ценностей европейско-средиземноморской культуры прежде всего и стремятся утвердить и абсолютизировать (и здесь они, как правило, крайне категоричны и непримиримы) найденные или изобретенные ими самими формы, способы, приемы художественного выражения. Обычно они сводятся к абсолютизации и доведению до логического завершения (часто предельно абсурдного с позиции традиционной культуры) того или иного элемента или совокупности элементов художественных языков, изобразительно-выразительных приемов традиционных искусств, вычлененных из конкретных культурно-исторических и художественных контекстов. При этом цели и задачи искусства видятся представителям различных направлений авангарда самыми разными вплоть до отрицания искусства как такового вообще, во всяком случае в его новоевропейском смысле.

К основным направлениям авангарда относятся *фовизм, кубизм, абстрактное искусство* (во всех его ипостасях), *экспрессионизм, супрематизм, футуризм, дадаизм, конструктивизм,*

метафизическая живопись, сюрреализм, наивное искусство; додекафония и алеаторика в музыке, *конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство* и более мелкие явления, а также такие крупные фигуры, не принадлежавшие в целом ни одному из указанных направлений, движений, видов арт-деятельности, как *Пикассо, Шагал, Филонов* (фактически главный и единственный оригинальный теоретик и практик изобретенного им «аналитического» искусства), *Клее, Матисс, Модильяни, Мондриан, Ле Корбюзье, Джойс, Пруст, Кафка, Мейерхольд* и некоторые другие.

363

Классификация

Возможна лишь очень условная классификация, притом только по отдельным параметрам, пестрого множества самых разных во многих отношениях феноменов авангарда.

По отношению к НТП

По отношению к НТП, к тем или иным достижениям науки, техники, технологии. Безоговорочное принятие НТП и его апология: футуризм, конструктивизм, супрематизм, лучизм, «аналитическое искусство», конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство. Внутреннее неприятие открытий естественных наук и технологических достижений: фовизм, экспрессионизм, отдельные школы, представители, периоды абстрактного искусства, наивное искусство, сюрреализм, Шагал, Клее, Модильяни. Внешне двойственное или невыраженное отношение у других направлений и представителей авангарда. Отдельные направления и представители авангарда активно опирались на достижения естественных и гуманитарных наук. Так, дадаизм и сюрреализм сознательно использовали многие достижения фрейдизма и юнгианства, некоторые направления в литературе, театре, музыке находились под влиянием интуитивизма Бергсона. Внутренне весь авангард является достаточно активной (позитивной или негативной) реакцией на НТП.

В отношении духовности

В отношении духовности. Материалистическая, осознанно сциентистская, позитивистская, резко отрицательная позиция по отношению к сфере объективно существующего Духа, духовности характерна для кубизма, конструктивизма, «аналитического искусства», кинетизма. Напротив, интенсивные (осознанные или неосознаваемые) поиски Духа и духовного, как спасения от культуроразрушающего засилья материализма и сциентизма наблюдаются в ряде направлений абстрактного искусства (Кандинский и ориентирующиеся на него художники, Мондриан и созданный им неопластицизм), в супрематизме Малевича, в метафизической живописи, у некоторых представителей сюрреализма. Ряд направлений и личностей авангарда безразличны к этой проблеме.

Многие направления авангарда различались *по отношению к психологическим основам* творчества и восприятия искусства. Одни из них под влиянием сциентизма утверждали исключительно рациональные основания искусства — это, прежде всего, дивизионизм (живопись отдельными, точечными мазками) и опирающиеся на него представители в абстрактном искусстве с их поисками научных законов воздействия цвета (и формы) на человека, «аналитическое» искусство с его принципом «сделанности» произведения, конструктивизм, додекафония (и сериальные техники) в музыке.

364

Большая же часть и направлений, и отдельных представителей авангарда ориентировалась на принципиальный *иррационализм* художественного творчества, чему активно способствовала вся пестрая бурлящая духовная атмосфера первой половины века, получившая еще апокалиптическую окраску в результате кровопролитных войн, революций и неудержимого стремления человечества к созданию средств массового уничтожения. Отсюда активное использование приемов алогизма, парадоксии, абсурда в творчестве (дадаизм, сюрреализм, литература «потока сознания», алеаторика с ее абсолютизацией принципа случайности в создании и исполнении музыки, конкретная поэзия и конкретная музыка, театр абсурда с его утверждением безысходности и трагизма человеческого существования, абсурдности жизни, апокалиптическими настроениями).

Отношение к художественной традиции, к традиционным искусствам и их творческим методам также достаточно пестрое. К тому же оно иногда существенно различно в теории и практике тех или иных направлений, у разных представителей одного направления, у одного и того же художника на разных этапах его творчества. Резко отрицательное отношение ко всему бывшему до них искусству манифестировали в крайних формах, пожалуй, только футуристы, дадаисты и

конструктивисты. Находящиеся в смежной области между авангардом и модернизмом поп-арт, минимализм, концептуализм молча приняли это отрицание уже как свершившийся факт, как самоочевидную истину. В основном же большинство направлений и представителей авангарда, особенно первой трети XX в., острее своей критики направляли против утилитаристско-позитивистского, академизировавшегося искусства последних трех столетий (особенно — искусства XIX в.). При этом даже в этом искусстве часто отрицалось не все, но общие консервативно-формалистические и натуралистически-реалистические тенденции и принимались и нередко абсолютизировались отдельные находки и достижения искусств предшествующих столетий, особенно в сфере формальных средств и способов выражения. Часто за такими «находками» обращались к более ранним этапам истории искусства, к искусствам Востока, Африки, Латинской Америки, Океании и т.п.

Так, фовисты и абстракционисты сосредоточили свое внимание прежде всего на выразительных возможностях цвета; кубисты, те же абстракционисты, супрематисты, конструктивисты — на художественном значении цветоформ; футуристы экспериментируют с выражением движения с помощью цвета и формы, с поисками вербальных эквивалентов (вплоть до создания новых слов и языков — зауми) техническим достижениям своего времени; кинетисты создают мобили — подвижные скульптуры; дадаисты (отчасти это начали уже кубисты) активно вовлекают в процесс художественного

365

творчества нетрадиционные материалы (включая предметы обыденной жизни и их элементы), начиная тем самым стирать принципиальную для искусства прошлого грань между искусством и неискусством. Логически эту линию завершает Марсель Дюшан в своих реди-мейдс — обыденных предметах, изъятых из среды их утилитарного функционирования и самим актом экспонирования на художественной выставке превращенных в произведения искусства. Сальвадор Дали, напротив, считает себя единственным в XX в. настоящим художником-классиком, охранителем «классических» (читай: иллюзионистско-натуралистической техники живописи) традиций, восходящих к Леонардо, Вермеру, Веласкесу, хотя создает произведения (действительно в этой технике), по духу диаметрально противоположные, по крайней мере, новоевропейской художественной традиции (если, конечно, не считать традицией некоторые маргинальные явления типа Босха, де Сада или Лотреамона).

По отношению к политическим движениям

По отношению к политическим движениям палитра пристрастий художников авангарда также пестра. Многие русские авангардисты активно приветствовали большевистскую революцию, поддерживали ее (особенно в первые годы) своим творчеством; некоторые из итальянских футуристов активно приняли фашистские идеи Муссолини; большинство дадаистов были близки по духу к анархистам, а многие сюрреалисты вступали во французскую компартию. Основная масса авангардистов не имела осознанных политических убеждений; они придумывали себе те или иные политические пристрастия в целях своеобразной, часто скандальной саморекламы.

Со своей стороны сами «революционные» партии коммунистическо-социалистической ориентации, как правило, достаточно негативно относились к авангарду. Советские коммунисты, укрепившись у власти, начали активную и последовательную борьбу со всеми направлениями авангарда и быстро идеологически и физически покончили с ним; гитлеровские национал-социалисты также полностью уничтожили или изгнали из Германии авангард во всех его разновидностях как «деградирующее» искусство; более терпимо относились к авангарду французские коммунисты, однако и они исключили из своих рядов главных представителей сюрреализма. Многие буржуазные партии, напротив, лояльно отнеслись к авангарду, несмотря на декларативно антибуржуазную направленность ряда его движений, и даже нередко его поддерживали.

Различны отдельные направления, движения, фигуры авангарда и *по значению*: есть среди них глобальные, а есть и узко локальные. К глобальным, резко повлиявшим на ход и развитие художественной культуры XX в. в целом, можно отнести абстрактное искусство, экспрессионизм, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм — в визуальных

366

искусствах, додекафонию и алеаторику — в музыке, Джойса, Пруста, Хлебникова — в литературе; театр абсурда. Другие направления, движения, группировки или подготавливали почву для этих глобальных феноменов, или закрепляли и развивали их достижения, или двигались в своих узко локальных для того или иного вида искусства направлениях, внося нечто новое в общий феномен авангарда.

Различаются направления, а точнее — отдельные представители авангарда, и *в отношении художественно-эстетической или общекультурной значимости* созданных ими произведений. Большинство из них имеет *экспериментальное*, преходящее, локальное значение для своего переходного времени. Однако, именно авангард дал и практически все крупнейшие фигуры XX столетия, уже вошедшие в историю мирового искусства на уровне классиков. Достаточно назвать хотя бы имена Кандинского, Шагал, Малевича, Клее, Пикассо, Матисса, Модильяни, Миро, Дали, Джойса, Пруста; Кафку, Элиота, Камю, Ионеско, Беккета, Шёнберга, Берга, Ле Корбюзье, и ряд этот может быть еще продолжен.

Сегодня в контексте столетней истории искусства XX в. уже достаточно очевидны значение и роль авангарда в ней как завершителя многовековой истории классического искусства и родоначальника и провозвестника некоего принципиально нового этапа в истории того, что классическая эстетика обозначала как искусство и что ныне находится не только в муках феноменального рождения, но и в поисках терминологической самоидентификации.

Отказавшись от миметизма, искусство авангарда в первую очередь отказалось от антропного принципа, характерного для классического (с античности, по крайней мере) изобразительного искусства и литературы. Если человек, его внешний облик, его красота, его устремления и образ действия, перипетии его жизни, его переживания, побуждения, духовные и душевные искания, его участие в Священной истории и в земных исторических событиях всегда находились в центре внимания классического искусства и литературы с античности до начала XX в., то авангард в основных своих направлениях (особое промежуточное место занимает в этом отношении, пожалуй, только экспрессионизм) фактически исключил человека из поля своих интересов. Уже к 1925 г. это подметил известный испанский мыслитель и эстетик Х. Ортега-и-Гассет в специальной работе «Дегуманизация искусства»¹. Собственно процесс этот на-

¹ См.: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218-260.

367

чался еще с символистов и импрессионистов, у которых человеческий образ и жизнь человека во многом утратили самоценное художественное значение и служили в одном случае символом, намеком на некие иные реальности, а в другом фигура человека выступала в одном ряду с другими визуально воспринимаемыми объектами в качестве носителя цветовых рефлексов. Фовисты и кубисты продолжили эту линию и до логического завершения ее довел абстракционизм, особенно геометрический (супрематизм Малевича, неопластицизм Мондриана), визуально выявив «чистую беспредметность», которая в принципе трансцендентна человеку. «Черный квадрат» Малевича — сущностный символ глобальной и полной «дегуманизации» искусства, свершившейся в XX в., в нем средствами живописи явлена метафизическая «пустыня небытия», абсолютное Ничто, в котором нет и не может быть места человеку. Это космос до человека или после него; космос, который в принципе не для человека. И на него вольно или невольно ориентировали свое творчество многие авангардисты.

Однако дегуманизация искусства, манифестированная и явленная авангардом — это особая «дегуманизация». Пафоса *абсолютного метафизического Ничто*, предельно аннигилирующего человека, она достигает только в супрематизме Малевича. У остальных же авангардистов, а также у модернистов и постмодернистов мы наблюдаем более или менее тонкую или, напротив, сознательно огрубленную *игру* в дегуманизацию самого разного игрового спектра — от трагического вопля и гневного протеста против массового физического уничтожения человека войнами и революциями, например у ряда экспрессионистов, от драматического выражения безысходной экзистенции у Кафки или Сартра до превращения живописи в «мягкое кресло» для уставшего в обыденной жизни человека (так обозначал цель своего искусства Анри Матисс).

Вообще авангард вольно или невольно абсолютизировал *игровой принцип* искусства. Выдвинув на первое место в искусстве *художественность* нередко в самых обостренных формах ее презентности в качестве сущностного творческого принципа, авангард ощутил игру (во всех аспектах — смыслами, формами, эпатажными манифестами) мощным внутренним двигателем искусства и устремил свои могучие энергии на «раскрутку» этого двигателя. *Игра* в модусе самой высокой эстетической серьезности именно с авангарда и на протяжении всего столетия стала существенным стимулом возникновения все новых и новых, все более и более «продвинутых» арт-практик. В частности, именно игровой принцип новейших искусств столетия стимулировал интерес и философско-эстетической

368

мысли к проблеме игры, как существенному эстетическому фактору (подробнее: гл II. § 6).

Одним из глобальных игровых принципов отношения к художественной материи, к сущности искусства, к выражаемой или отрицаемой в нем реальности, к человеку и даже к самой художественной креативности и к своему художественному Я стал в авангарде, а затем и во всем «актуальном» искусстве столетия (в модернизме и постмодернизме) *иронизм*. Искусство авангарда во многих его проявлениях, направлениях, крупнейших личностях пронизано (часто без осознания самими художниками) тонкой, глубокой, иногда ядовито разъедающей *иронией* (подробнее об эстетическом смысле этой категории см. выше: гл. II. § 7). Таков был дух времени. Искусство (в его классическом смысле «изящных искусств») пришло на своем закате, в своем последнем (но мощном) всплеске в этой своей ипостаси к глобальному иронизму, ироническому выявлению своей сущности (*художественности*) в ее предельно обнаженном, очищенном от всего внеэстетического модусе, породив уникальные феномены авангардного искусства во многих его видах и этим логически завершив их историческое бытие.

§ 2. Основные направления авангарда

Рассмотрим более подробно основные направления авангарда в их художественно-эстетической сущности, как некий уникальный букет феноменальных образований угасающей Культуры, ее лебединую песнь, обладающую неповторимой эстетической аурой, специфическим осенним ароматом и яркой красочной палитрой.

Собственно авангардные явления в искусстве XX в. возникли как развитие почти авангардных, или новаторски-бунтарских, движений последней трети XIX в. — импрессионизма и постимпрессионизма, получивших особое распространение в изобразительных искусствах, но затронувших также и музыку и литературу. С *импрессионизма* в искусстве начался процесс освобождения собственно художественного мышления от мощного пласта внехудожественных нагрузок, которыми XIX в. практически задавил искусство. Импрессионисты боролись за передачу первого художественного впечатления от визуально воспринимаемой действительности, увиденной под неутилитарно направленным углом зрения художника, которому открылись свет, цвет, воздушная среда, движение форм природы в их чистоте и первозданности и который пережил эстетическую радость от этого незаинтересованного созерцания. Они освободили красоту чистого

369

природного цвета от тяжеловатого коричневатого затемненного колорита академической живописи. И процесс интереса к собственно художественным средствам выражения в живописи, музыке, поэзии, литературе начал нарастать в искусстве с лавинообразной скоростью. Где-то переплетаясь с поисками символистов, он через целую плеяду талантливых и очень разных художников-постимпрессионистов (Сезанна, Гогена, Ван Гога), быстро сменяющие друг друга течения и школы *модерна*, *фовизма* (от фр. les fauves — дикие звери; эксперименты с открытым цветом), *кубизма* (поиски предельной выразительности формы) привел в 10-е годы нового века к возникновению крупных авангардных движений в искусстве, в которых центральное место занял исключительно *художественно-эстетический смысл* искусства. На волне какого-то предельного напряжения художнических сил Культуры возник целый букет удивительных по силе и художественной значимости явлений большого Искусства, который стал предвестием его конца в традиционных для новоевропейской культуры формах.

Экспрессионизм

Одним из первых и ближе всего стоявших к классическому искусству был *экспрессионизм* (от лат. expressio — выражение), возникший и наиболее интенсивно развившийся на немецкой почве. Считается, что экспрессионизм — это наибольший вклад, который немецкие художники внесли в искусство XX в. Суть его заключается в обостренном выражении с помощью исключительно художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщенности, повышенной эмоциональности, болезненной страстности, глубокой неудовлетворенности, ностальгии и т.п. Опустошенность, меланхолия, психопатия, нередко истеричность, мрачный эсхатологизм, а иногда и громкие крики протеста против окружающего мира и призывы о помощи содержат многие произведения экспрессионизма. Для всех представителей экспрессионизма характерно стремление как можно выразительнее зафиксировать свои переживания, свой чувственный, эмоциональный, визуальный, а иногда и

духовный (как У Марка, Нольде, Кандинского, Шагала, Руо) опыт исключительно с помощью художественных средств (цвета, линии, композиции, Деформации облика видимых предметов), часто доведенных до предела их выразительных возможностей. Повышенное напряжение Цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета,

370

активное использование контура, в графике — черного пятна, обострение контрастов черное — белое, черное — цветное, усиление энергетики формы путем деформации и использования открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур — характерные черты экспрессионистского языка в изобразительных искусствах. Многие из этих приемов активно использовали и довели до логического завершения представители некоторых направлений в живописи середины и второй половины XX в. Так на грани предметно-беспредметных изображений с агрессивно напряженными цветоформами работали участники международной группы «Кобра». Экспрессионистские традиции в абстрактном искусстве продолжили *абстрактный экспрессионизм* и *ташизм* (Д. Поллок).

По своим эстетическим принципам, творческим задачам и уста новкам экспрессионизм — это как бы последний громкий крик Культуры перед глобальным наступлением урбанизма, техногенной цивилизации, рационалистической и прагматической регламентации всей жизни человека, короче говоря — *пост-культуры*; последняя попытка Культуры удержать свои позиции в созвучных времени художественных формах. В этом плане он является полной противоположностью почти одновременно с ним зародившемуся *футуризму*, о котором речь ниже. Перед угрозой цивилизационного научно-технического прогресса экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ницше: *инстинкт против разума, дионисийское против аполлоновского*.

Известный экспрессионист Франц Марк вслед за Кандинским стремился к выражению в искусстве духовного начала и с горечью констатировал «всеобщую незаинтересованность человечества в новых духовных ценностях»¹. Путь к ним многие экспрессионисты вслед за Гогеном усматривали в жизни и творчестве примитивных народов, в их органическом единстве с природой и космосом. Этим единством органического (животного, в частности) мира и космоса в целом, идеями «мистико-имманентной конструкции» мироздания, усмотренной Марком еще у Эль Греко, пронизано все его творчество. Оно характерно и для русского варианта экспрессионизма — неопрIMITИВИЗМА Н. Гончаровой и М. Ларионова. Природно-эротические и почти пантеистические начала манифестируются во многих полотнах Кирхнера, Шмит-Роттлюфа, О. Мюллера; в них обнажен-

¹ Цит. по: Синий всадник. М., 1996. С. 9.

371

ные тела органично вписаны в ландшафт, составляя его цветоформные доминанты. Антиурбанистическим (в широком смысле, т.е. антицивилизационным, антимилитаристским) духом наполнены работы М. Бекмана, Г. Гросса, О. Дикса. Новый (и различный) взгляд на христианство стремились выразить живописными средствами Э. Нольде и Ж. Руо.

Принципы экспрессионизма были характерны и для представителей других видов искусства первой трети XX в. В архитектуре они хорошо просматриваются у А. Гауди, в «Гётеануме» основателя антропософии Р. Штайнера, у Ле Корбюзье и многих других. В литературе экспрессионистские черты (тяготение к повышенной эмоциональности, гротеску, мистико-фантастическим образам и ситуациям, изломанному напряженному стилю, острому монологизму) характерны для писателей, группировавшихся вокруг журналов «Штурм», «Акция» и др. Среди наиболее ярких фигур писателей-экспрессионистов можно назвать имена Г. Майринка, Л. Франка, Ф. Кафки, раннего И. Бехера, Л. Андреева. Элементы экспрессионизма органично вошли в художественные языки многих крупных писателей и драматургов второй половины XX в. Стилистические приемы экспрессионизма характерны для киноязыка целого ряда мастеров того времени, ибо немое монохромное кино требовало повышенной экспрессии от собственно визуальных элементов кино — обостренного динамизма действия, контрастов света — тени, деформации предметов, использования крупных планов, наплывов, утрированной жестикуляции, гротескной мимики актеров, создания предельно напряженного ирреального кинопространства и т.п.

Большое место в фильмах экспрессионистов занимают изображения бессознательной жизни человека (снов, галлюцинаций, бреда, кошмаров); героями многих из них являются

фантастически-мистические или зловещие существа: Голем, Гомункулус, вампир Носферату, сомнамбулический убийца Чезаре и т.п. (режиссеры Р. Райнерт, П. Вегенер, Ф.В. Мурнау, и др.). В музыке предтечей экспрессионизма считается Р. Вагнер, а собственно к экспрессионистам относят прежде всего «нововенцев» А. Шёнберга (сотрудничавшего с «Синим всадником»), А. Берга, отчасти А. Веберна, раннего Г. Эйслера. Экспрессионистские черты усматриваются у молодых Прокофьева и Шостаковича, у Бартока, Онеггера, Мийо, Бриттена и др. Они обострились особенно во время мировых войн XX в. К специфически экспрессионистским характеристикам музыкального языка относят повышенную диссонансность гармоний, болезненную изломанность мелодики, вязкость фактуры, использование жестких, пронзительных звучаний, прерывистость вокальной

372

линии, инструментальную трактовку вокальных партий, возбужденную речитацию, переплетение пения с разговорной речью, использование возгласов и криков. Многие из этих элементов музыкального языка экспрессионизма были абсолютизированы и иногда доведены до принципиального абсурда наиболее продвинутыми композиторами второй половины XX в.

Кубизм

Существенным шагом на пути к «беспредметности», характерной для *абстракционизма*, т.е. на пути выявления художественных возможностей чистой формы, стал *кубизм* (фр. cubisme, от cube — куб) — одно из первых направлений в искусстве авангарда. Годом его возникновения считается 1907, когда молодой П. Пикассо написал свою программную кубистическую картину «Авиньонские девицы», а несколько позже Ж. Брак свою «Ню». Главными представителями кубизма были П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис, к ним примыкали многие другие впоследствии известные художники, обитавшие в то время в Париже. Кубизм возник как логическое продолжение аналитических исканий в искусстве некоторых представителей постимпрессионизма, и прежде всего П. Сезанна. Выставка его работ 1907 г. и его знаменитый призыв: «Тракуйте натуру посредством цилиндра, шара, конуса» (который он сам, кстати, не решился до конца реализовать в своем творчестве) — стали энергичным толчком для возникновения кубизма. В чисто формальном плане на него сильно повлияли и приобретшие популярность в художественных кругах Парижа того времени произведения древних примитивов, африканская скульптура, средневековое искусство, народное творчество. Исследователи отмечают три фазы в короткой, но яркой истории кубизма: *сезаннистскую* (1907—1909), *аналитическую* (1910—1912) и *синтетическую* (1913—1914).

Для первой фазы характерно развитие сезанновских идей по выявлению с помощью цвета и полуобъемной формы структурных *архитектонических оснований* предметов натуры, прежде всего пейзажа и женской фигуры (Пикассо). Кубисты, полемизируя с импрессионистическими тенденциями, опираются на «перцептивный реализм» Сезанна, стремившегося показать перманентную структуру вещей в их вневременной, как бы статичной реальности. Особенно характерны для этого периода многие монументально-кубистические работы Пикассо с изображением женских фигур. Мощные граненые ромбообразные и треугольные объемы, из которых складываются фигуры, как бы свидетельствуют об устойчивости и непреходящей значимости предметного мира в его конструктивных основах. Ку-

373

бисты решают задачи репрезентации «вещи в себе», взаимоотношения вещей друг с другом, места *вещи* в художественном пространстве без помощи традиционной для новоевропейского искусства перспективы и импрессионистской световоздушной среды, путем применения специфических геометрических приемов и совмещения различных точек или углов зрения на предмет. В этом заключалась суть уже второго, *аналитического* этапа кубизма.

Аналитическим он был назван одним из его ведущих представителей Х. Грисом на основе главного принципа — деконструирования формы предмета с целью выявления в ней ее элементарных геометрических оснований. В своих работах кубисты отходят от глубокого пространства, стремясь только в двумерной плоскости передать все основные ракурсы и¹ аспекты предмета. Ограничивается и сам набор изображаемых предметов и жанров. Преимущество отдается имеющим наиболее выраженные структурно-конструктивные характеристики. Начинает господствовать натюрморт с музыкальными инструментами, бутылками, фруктами; реже пейзажи с домами и портреты. Под аналитическим взглядом кубиста предмет расчленяется на множество отдельных геометрических элементов, ракурсов, граней, которые затем определенным образом

компонуются на плоскости холста, образуя полуабстрактные, часто изысканно декоративные композиции. Они, по мнению кубистов, наиболее полно и глубоко выражали конструктивно-пластическую суть изображаемого предмета, очищенную от субъективизма его восприятия художником.

Господствующим становится *принцип симультанности*, пришедший в кубизм возможно из средневековой живописи или детского рисунка, когда в одном изображении совмещались несколько различных точек зрения на один и тот же предмет (фас, профиль, трехчетвертной разворот и т.д.), несколько разновременных моментов бытия одного и того же предмета. При этом возникает новая художественная реальность, практически не имеющая отношения к натуре. Некая почти *абстрактная конструкция*, составленная из визуальных и пластических намеков на элементы видимой реальности, но не имеющая с ней уже ничего общего — ни в плане миметическом, ни в плане символическом. Слабая связь с реальностью сохраняется только на формально-ассоциативном уровне. В кубистическом произведении сознательно нарушаются все предметно-пространственные взаимосвязи и взаимоотношения видимого мира. Плотные и тяжелые предметы могут стать здесь невесомыми и, наоборот, легкие и эфемерные — обрести плотность и тяжесть; все планы и уровни пространства перемешаны — стены, поверхности столов, книг, элементы скрипок, гитар, бутылки, листы партитур

374

парят в особом оптически ирреальном пространстве. В 1911 г. Брак начинает вводить в свои произведения буквы, а вслед за ним Пикассо — цифры, целые слова и их фрагменты, различные типографские знаки. Это еще больше усиливает плоскостность кубистических композиций и их абстрактный характер.

Последняя *синтетическая* фаза кубизма начинается осенью 1912 г., когда кубисты вводят в свои полотна неживописные элементы — наклейки из газет, театральных программ, афиш, спичечные коробки, обрывки одежды, куски обоев, подмешивают к краскам для усиления тактильной фактурности и пастозности песок, гравий и другие мелкие предметы. Они не были в этом плане полными новаторами. Пикассо вполне мог видеть подобные приемы у испанских средневековых примитивистов, которые нередко наклеивали в своих произведениях реальные элементы одежды вместо того, чтобы изображать их. Однако у них они играли подчиненную вспомогательную роль. Кубисты же делали на подобных элементах особый художественный акцент.

Введением чужеродных живописи предметов в структуру живописного в целом произведения кубисты убедительно доказали, что изобразительно-выразительные средства живописи отныне не обязаны ограничиваться только красками. А главное, — что элементы самой реальной действительности, выведенные из утилитарного контекста обыденной жизни и введенные в контекст искусства, приобретают иное, собственно художественное значение. Этим открывался путь ко многим направлениям арт-деятельности XX в., прежде всего к *реди-мейдс* (не случайно, что их изобретатель Марсель Дюшан был близок к кубистам и хорошо знаком с их деятельностью), к дадаизму и к поп-арту, к созданию коллажей, ассамбляжей, инсталляций, которые во второй половине столетия займут господствующее положение в арт-практиках *пост*-культуры.

Включение предметных элементов в живописную структуру, а позже и живописная имитация их способствовали созданию особой образно-смысловой реальности в восприятии зрителя, как бы балансирующей между собственно предметным и чисто художественным мирами, что свидетельствовало о принципиальном отходе искусства от классической миметической функции во всех ее аспектах. Искусство отказывалось что-либо *изображать*, но начинало создавать нечто свое — *новую реальность*, до сих пор не существовавшую, пока, правда, на основе конструктивных и конкретных элементов самой предметной действительности. Начав с презентации конструктивных элементов видимой реальности, кубизм на своей последней стадии пришел к свободному синтезированию этих элементов в новые структуры и фактически в абстрактные композиции, открыв

375

тем самым путь и к геометрическому абстракционизму (или нео-пластицизму) Мондриана, и к супрематизму Малевича, и к некоторым другим направлениям искусства XX в.

Последователи кубистов в Чехии Б. Кубишта, Э. Филла, А. Прохазка, объединив их находки с некоторыми приемами немецких экспрессионистов, создали свое ответвление кубизма — кубоэкспрессионизм, а в России Н. Гончарова и К. Малевич, внеся в кубизм элементы футуристической динамики, способствовали появлению русской ветви кубизма — *кубофутуризма*. Основные живописные работы этого направления были созданы в период 1911—1915 гг. Наиболее

характерные картины кубофутуризма вышли из-под кисти К. Малевича, а также были написаны Д. Бурлюком, Н. Пуни, Н. Гончаровой, О. Розановой, Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер. По внешнему виду кубофутуристические работы перекликаются с созданными в то же время композициями Ф. Леже и представляют собой полупредметные композиции, составленные из цилиндро-, конусо-, колбо-, кожухообразных полых объемных цветных форм, нередко имеющих металлический блеск. Уже в первых подобных работах Малевича заметна тенденция к переходу от природного ритма к чисто механическим ритмам машинного мира («Плотник» 1912, «Точильщик» 1912, «Портрет Ключа» 1913). Наиболее полно кубофутуристы были представлены на «Первой футуристической выставке «Трамвай В» (февраль 1915, Петроград) и частично на «Последней футуристической выставке картин '0,10'» (декабрь 1915 — январь 1916, Петроград), где Малевич впервые поразил публику своим новым изобретением — *супрематизмом*.

Кубофутуристы-художники активно сотрудничали с поэтами-футуристами из группы «Гилея» А. Крученых, В. Хлебниковым, Е. Гуро. Не случайно их работы называли еще «заумным реализмом», подчеркивая алогизм и абсурдность их поздних композиций. Малевич, между тем, считал алогизм кубофутуристических работ характерной специфически русской чертой, отличавшей их от западных кубистов и футуристов. Поясняя смысл своей экспериментальной предельно алогичной картины «Корова и скрипка» (1913, ГРМ), Малевич писал: «Логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям, и чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма». На обороте этой картины он написал: «Алогическое сопоставление двух форм — «скрипка и корова» — как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудком». И в том же году в письме М.В. Матюшину пытался обосновать «заумь» (подробнее о ней см. ниже: гл. VII. § 12) в качестве нового закона искусства: «Мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас

376

зародился другой, который в сравнении с отвергнутым нами может быть назван заумным, у которого тоже есть закон и конструкция, и смысл, и, только познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно новом, заумном»¹. Алогичные работы кубофутуристов фактически разрабатывали *эстетику абсурда*, которая позже в Западной Европе составила основу таких направлений, как *дадаизм* и *сюрреализм*. В содружестве с известным режиссером Таировым кубофутурист активно пытались реализовать концепцию «синтетического театра». В самой России кубофутуризм стал переходным этапом от художественных исканий первого десятилетия XX в. к таким крупным направлениям русского авангарда, как *супрематизм* и *конструктивизм*.

В литературе кубофутуристами называли себя представители одной из главных групп поэтов-футуристов: Хлебников, братья Бурлюки, Гуро, Крученых, Маяковский. Основные эстетические принципы кубофутуризма, легшие в основу русского литературного футуризма, были сформулированы этой группой поэтов в ряде манифестов, главными среди которых были «Пощечина общественному вкусу» (декабрь 1912) и манифест в сборнике «Садок судей И» (1913). Суть художественно-эстетической платформы кубофутуристов сводилась к тому, что они остро ощутили наступление качественно нового этапа в жизни и культуре и поняли, что для его выражения в искусстве требуются принципиально новые художественные средства. Манифестарно призывая сбросить с «парохода современности» всю классическую литературу от Пушкина до символистов и акмеистов, они ощущали себя «лицом» своего времени, его «рогом», трубящим их словесным искусством.

Не отрицая самую эстетическую суть поэзии — *красоту*, кубофутуристы убеждены, что «Новую Грядущую Красоту» может выразить только «раскрепощенное» кубофутуристами «самоценное (самовитое) Слово». Суть этого раскрепощения сводилась к почти полному отрицанию всех законов и правил грамматики и поэтики («ненависть к существовавшему до них языку»): «1) Слово против содержания. 2) Слово против языка (литературного, академического). 3) Слово против ритма (музыкального, условного). 4) Слово против размера. 5) Слово против синтаксиса. 6) Слово против этимологии» (*Маяковский В.* Пришедший Сам. 1913)². Кубофутуристы выдвинули «новые принципы творчества», среди которых главными стали: утверждение права поэта на расширение поэтического

¹ Цит. по: *Ковтун Е.Ф.* Путь Малевича // Казимир Малевич. 1878—1935. [Каталог выставки. Л.; М.; Амстердам, 1989]. С. 154—155.

² *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 365—366.

377

лексикона за счет «произвольных и производных слов»; усмотрение содержания слова в его

«начертательной и фонетической характеристике»; акцентация внимания на семантике приставок и суффиксов, на значимости авторского письма: почерка, помарок и виньеток в рукописи, как знаков «творческого ожидания» и т.п.; отрицание правописания во имя свободы личностного выражения и знаков препинания для усиления семантики «словесной массы»; повышенное внимание к гласным как знакам времени и пространства и к согласным как символам цвета, звука, запаха; слово провозглашается творцом мифа; в качестве новых и значимых тем поэзии осмысливаются «ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности». История литературы XX в. показала, что все эти радикальные находки кубофутуристов были востребованы и развиты в самых разных направлениях авангарда, модернизма, постмодернизма и составили фундамент *пост-культуры*. Уже в 1914 г. кубофутуристы и эгофутуристы (Д. Бурлюк, А. Крученых, И. Северянин и др.) в манифесте «Идите к черту» отказались от «случайных кличек» *эго* и *кубо* и «объединились в единую литературную компанию футуристов»¹.

Абстрактное искусство

Общая тенденция целого ряда направлений авангарда 1910—1920-х гг. была ориентирована на отыскание неких чисто художественных пластических форм и цветовых сочетаний, которые позволили бы создать живописно-пластические композиции, предельно лишенные какого-либо «литературного», или вербализуемого, смысла, и приближающиеся по типу выразительности к непрограммной инструментальной музыке.

Собственно *абстрактное, или беспредметное, искусство*, демонстративно и радикально порвав с традиционной миметической живописью, развивалось по двум основным направлениям: 1) *гармонизации «бесформенных» аморфных цветовых сочетаний*; 2) *создания геометрических абстракций*. Первое направление (главные представители — ранний Кандинский, чех Ф. Купка — первые абстракции создал в 1912 г.) довело до логического завершения поиски фовистов и экспрессионистов в области «освобождения» цвета от конкретных форм видимой реальности. Главный акцент делался на самостоятельной выразительной ценности цвета (которой наука заинтересовалась

¹ Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С 60.

378

еще со времен Гёте), его колористическом богатстве и синестезических обертонах, на музыкальных ассоциациях цветовых сочетаний, с помощью которых абстрактное искусство стремилось выразить глубинные «истины бытия», вечные «духовные сущности», движение «космических сил», а также лиризм и драматизм человеческих переживаний, напряженность духовных исканий и т.п. В этом плане оно искало и находило параллели в музыке, и его теоретики даже пытались перенести на живопись некоторые основные теоретические принципы музыки, в частности, отыскать закономерности живописного «контрапункта» и т.п.

Второе направление причисляет к своим родоначальникам Сезанна (хотя на него активно опирались и представители первого направления) и кубистов; оно развивалось по пути создания новых типов художественного *пространства* путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, сочетаний прямых и ломаных линий. Оно имело целый ряд разветвлений. В России — это *лучизм* М. Ларионова, возникший как своеобразное преломление первых открытий в области ядерной физики; «беспредметничество» О. Розановой, Л. Поповой, В. Татлина, экспериментировавших в области формальной эстетики и пришедших от «беспредметничества» к *конструктивизму*; *супрематизм* К. Малевича, стремившегося с помощью организации геометрических форм выйти к ощущению космической целостности Универсума, найти художественный путь выхода в духовный космос; в Голландии — группа «Де Стейл» (с 1917 г.) во главе с Питом Мондрианом и Тео ван Дуйсбургом. Голландцы выдвинули концепцию *неопластицизма*, противопоставлявшую простоту, ясность, конструктивность, функциональность чистых геометрических форм, выражавших, по их мнению, космические, божественные закономерности Универсума, случайности, неопределенности и произволу природы. Мистическая простота, был убежден Мондриан, оппозиции «горизонталь — вертикаль», ставшая основой его творчества зрелого периода, при использовании определенных локальных цветов дает бесконечные возможности достижения визуальных пропорций и равновесия, которые имеют духовно-этическую сущность. Мондриан и его коллеги впервые в истории искусства сумели достичь равновесия художественных масс с помощью асимметричных построений, что дало мощный импульс современной архитектуре, прикладному искусству, дизайну.

Мондриан был убежден, что пронизывающую космос духовную красоту и гармонию в живописи

наиболее адекватно можно выразить только путем гармонизации локальных цветовых плоскостей, разделенных строгими вертикалями и горизонталями. В этом он видел суть абстрактного пластицизма, уходящего от кажимостей

379

видимого мира к его духовно-пластическим сущностям, к выражению и воплощению «космического сознания». Фактически к подобному пониманию, как мы увидим, геометрической абстракции пришел в своих теоретических работах и основатель *супрематизма* К. Малевич. Его «Черный квадрат» стал своего рода сакральным символом в искусстве XX в., ориентирующим его на выражение невыразимого в визуальных образах духовного мира.

Василий Кандинский.

Основоположником собственно абстрактного, или «беспредметного», искусства и его главным теоретиком стал русский живописец, работавший практически с конца XIX в. в Германии *В. Кандинский*¹, стоявший и у истоков экспрессионизма, как создатель альманаха «Синий всадник», объединившего вокруг себя многих экспрессионистов. Однако он пошел в своем творчестве значительно дальше своих коллег по пути «раскрепощения» цвета и формы от диктата «литературщины», т.е. по пути создания чисто живописных симфоний, в которых вся художественная нагрузка лежит только на цвете и на абстрактной, точнее, *неизоморфной* (не имеющей подобия с видимыми предметами) форме.

Художественно-эстетическая теория Кандинского сформировалась в атмосфере взлета духовных, в частности теософских, антропософских и символистских, исканий, которая возникла в кругах европейской интеллигенции под влиянием социально-политических кризисов и конфликтов начала XX в. и новейших естественно-научных открытий (в частности, атомно-энергетической теории строения материи). Основные идеи его эстетики были изложены в книгах «О духовном в искусстве» (1911), которая считается «евангелием» искусства XX в., «Ступени» (в первом немецком издании под названием «Rückblicke», 1913), «Точка и линия на плоскости» (1926) и в многочисленных статьях.

В этих работах Кандинский пытался осознать смысл искусства, и своего в том числе, и передать это понимание зрителям своих картин, которые, как крайне новаторские для того времени, естественно не вызвали однозначной оценки. Одну из главных целей своих теоретических сочинений он видел в том, чтобы пробудить в читателях «способность восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах». Эта цель до сих пор остается крайне актуальной в культуре, а значимость многих суждений русского живописца сегодня, пожалуй, еще более существенна, чем в начале прошлого века.

¹ Подробнее об эстетической концепции Кандинского см.: *Бычков В. 2000 лет христианской культуры... Т. 2. С. 457—470.*

380

Свое время Кандинский, наряду со многими его современниками в России, осознавал как время духовного пробуждения «от долгого периода материализма» — особенно в искусстве. XIX в. представлялся ему одной из тех эпох, которые отреклись от Духа, утратили способность его чувствовать. В новом же веке он ощутил наступление «Эпохи Великой Духовности»¹, которая требовала адекватного ей искусства. Отсюда осознание Кандинским высочайшей роли искусства и художника в этот значительный период в истории культуры. Искусство, писал он, — «дитя своего времени» и, как часть духовной жизни, «обладает пробуждающей, пророческой силой». Художнику дан дар особого видения. Он — пророк и ясновидец, наделенный высшим знанием пути. «Сопровождаемый издевательством и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества» (Дух. 22)². На своих плечах ощущал Кандинский непомерную тяжесть этой «повозки» и стремился не только своим художественным творчеством, но и словесно передать открывшиеся ему знания.

Весь окружающий человека мир предстал перед его обостренным духовным взором звучащим космосом духовности, бесконечной симфонией Духа. В любом предмете Универсума душа художника ощущала глубинную жизнь, улавливала «внутреннее звучание», отличное от звучания всех остальных предметов и не стоящее в прямой зависимости от внешнего, «практически-целесообразного» смысла этого предмета. «Мир звучит. Он есть космос духовно действующих существ» (Ес. 40). Эту духовную жизнь предметов хорошо ощущают дети и умеют безыскусно передать в своих рисунках. В каждом детском рисунке без исключения, полагал Кандинский, «обнажается собственное внутреннее звучание предмета». Взрослые же всеми силами стремятся

отбить у детей эту удивительную способность и вытеснить ее «практически-целесообразным», т.е. утилитарным, отношением к миру. И им это, увы, удастся! Только истинные художники сохраняют на всю жизнь детское «ясновидение», основав на нем свое творчество.

¹ Кандинский В О сценической композиции // Изобразительное искусство Пг., 1919. № 1. С. 49.

² В скобках даются сокращенные обозначения книг Василия Кандинского Дух. — О духовном в искусстве. [Нью Йорк], 1967; Ступ. — Ступени. Текст художника. М., 1918; Es. — Essays über Kunst und Künstler. Bern, 1973; Punkt — Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern, Bümpliz, 1973; Bd I — Die Gesammelten Schriften. Bd I. Bern, 1980. Только что появилось наиболее полное русское научное издание основных теоретических работ Кандинского: Кандинский В.В Избр. труды по теории искусства. Т. 1—2 М., 2001 и популярное издание основных текстов Кандинского: Кандинский В Точка и линия на плоскости. СПб., 2001.

381

Итак, художник, по Кандинскому, «слышит» внутреннее звучание космоса и каждого отдельного предмета, «видит» его сокровенную духовную жизнь и стремится материализовать ее, воплотить средствами подвластного ему искусства. Отсюда ясное и четкое отношение русского живописца к проблеме содержания и формы. Для него содержание первично, а форма вторична. Главное в искусстве, считает он, *что*, а не *как*, и это *что* (= содержание = дух = внутреннее звучание) и определяет *как* (= форму = средства выражения). Кандинский — враг всяческого формализма, «искусства для искусства», «чистого искусства», увлечения формотворчеством. Кредо его творчества: *форма определяется содержанием*. «Самым важным вообще является не форма (материя), а содержание (дух), — писал он в статье «О вопросе формы» (Es. 22). Только за свойства самой формы (прекрасная, безобразная, тонкая, грубая и т.п.) ее нельзя оценивать как позитивную или негативную. Форма относительна, и ее оценка имеет смысл только при соотнесении ее с содержанием, под которым он понимал не литературный сюжет или «рассказ» (который вообще может присутствовать в картине, но не обязателен для нее), а «сумму возбуждений, которые вызываются с помощью живописных средств» (Es. 171).

Содержание, выражаемое в искусстве, специфично. Оно отлично от любого другого «содержания», например науки или религии. Это такое содержание, «которое может вместить в себя только искусство; и только искусство способно ясно выразить это содержание средствами, которые только ему, искусству, присущи» (Дух. 31). Это содержание Кандинский называет «художественным содержанием», душой искусства, без которого его тело (*как*) никогда не будет жить полной здоровой жизнью. Это содержание не только специфично в целом, оно индивидуально для каждого художника — у каждого оно *свое*; а отсюда и *свои* формы выражения, которые не лучше и не хуже других. Они равноценны, если адекватно выражают *свое содержание* (Es. 20).

При всей самобытности художественного содержания каждого произведения искусства Кандинский усматривает в нем и некое объективное начало, общее для искусства в целом. Он обозначил его как «объективное в искусстве», которое, как ощущал сам живописец, «особенно напряженно» стремилось проявить себя в его время, мучительно искало адекватных форм выражения (Дух. 135). И современное Кандинскому искусство предоставило такие формы, явилось «материализующей силой», воплощающей «созревшее для откровения Духовное» (Es. 27). Сам процесс воплощения Духовного в искусстве представляется Кандинскому в следующем виде. В определенное время в Универсуме возникает необходимость в творче-

382

стве. «Творящий Дух», который наш живописец считает возможным обозначить и как «абстрактный Дух», подступает к душе художника и возбуждает в ней некое стремление, внутренний порыв. При определенных условиях он приводит к созданию в человеческом духе новой ценности. И художник сознательно или бессознательно устремляется на поиски материальных форм для воплощения «живущей в нем в духовной форме новой ценности» (Es. 19). Фактически эта «новая ценность», — а она уникальна, у каждого художника в данный момент творчества «своя», — и составляет содержание произведения искусства, хотя главным («важнейшим») остается Дух, Абсолют, «который явил себя в этой ценности» (Es. 19). В конечном счете настоящий художник работает, исходя не из каких-либо внешних побуждений, но исключительно «прислушиваясь к категорически приказывающему гласу, который является гласом Господа, пред которым он склоняется и чьим рабом он является» (Bd I. 59).

Художественное содержание рассматривается Кандинским в контексте анализа творческого процесса. Подобный подход в полной мере доступен, пожалуй, только художнику, и он дает интересные для философии искусства результаты. В отличие от многих теоретиков и

художественных критиков того времени Кандинский утверждал, что художественное творчество в глубинных своих основаниях не подчиняется произволу художника. Не он управляет творческой силой, но она сама движет им, побуждая искать *наиболее* адекватные его творческой субъективности формы выражения. «Ядро души имеет божественное происхождение и духовно» (Bd I. 51), — утверждал Кандинский, во многом солидаризуясь с популярными в то время теософскими и антропософскими учениями. В человеке оно обрывает особую «плотью души», подверженной внешним воздействиям, которые и определяют ее «окраску», существенно влияющую на создаваемое произведение искусства. Однако сквозь эту окраску у настоящего мастера всегда слышен некий неизменный звук камертона «ядра души». Им-то и определяется в конечном счете значение художника и его творчества.

Правильно «настроенная» рука живописца управляется именно этим камертоном и часто действует вопреки разуму — как бы «от себя» (von selbst). Созданная таким образом форма приносит художнику «такую радость, которая не сравнима ни с чем другим» (Bd I. 52—53). В творческом процессе участвуют как интуиция, так и логика, а управляет ими, соотносит и контролирует их творящий дух художника, направляемый божественным Духом. В целом, убежден Кандинский, «возникновение произведения имеет космический характер», а не произвольный и субъективистский (Bd I. 53).

383

Трудно сказать, насколько хорошо знал Кандинский историю философии. Однако то, что он был в достаточной мере знаком с многими аспектами немецкой культуры, хорошо известно. И в изложенной выше концепции творчества мы слышим ясно различные мотивы неоплатонической эстетики в интерпретации немецких романтиков. Мотивы эти, как мы не раз убеждались, не были чужды многим представителям русской философской и художественной интеллигенции начала XX в. В строгом, неоплатонически-феноменологическом духе несколько позже их изложит в своей «Диалектике художественной формы» А.Ф. Лосев (см.: гл. I. § 2).

В творческом акте Кандинский отмечает три побудительные причины или, в его терминологии, «три мистические причины», «три мистические необходимости» (почему мистические, и в каком смысле мистические, автор «Духовного в искусстве» не разъясняет; скорее всего имеется в виду бессознательный характер действия этих «причин»): 1) необходимость выразить в искусстве себя («индивидуальный элемент»); 2) необходимость выразить свою эпоху, ибо художник—дитя этой эпохи («элемент стиля во внутреннем значении») и 3) необходимость выразить то, «что свойственно искусству вообще» независимо ни от каких субъективных факторов, некое *вечное содержание искусства*, которое Кандинский обозначает как «элемент чисто-и-вечно-художественного». Этот элемент «проходит через всех людей, через все национальности и через все времена», его можно «видеть» в произведениях любого художника, любой эпохи, любого народа. «Духовный взор» открывает этот элемент за первыми двумя (Дух. 82).

Первые два элемента преходящи. Они актуальны только в эпоху создания произведения и в ближайшие к ней; затем постепенно утрачивают свое значение. Поэтому элемент индивидуальности для Кандинского не имеет большого значения в искусстве. Главное — его вечное, объективное содержание — «элемент чисто-и-вечно-художественного», который не только не утрачивает своего значения со временем, но, напротив, сила его постоянно возрастает. Египетская пластика волнует нас сегодня значительно больше, чем она могла волновать ее современников. Истинное художественное содержание было скрыто от современников под печатью эпохи, личности художника. Для нас же в ней слышится «неприкрытое звучание вечности — искусства» (Дух. 83).

Чем сильнее в произведении первые два элемента, тем оно доступнее современникам. Напротив, перевес третьего элемента часто закрывает произведение от ближайших к нему поколений, но он свидетельствует о величии произведения и художника. Все три элемента теснейшим образом переплетены в произведении и обра-

384

зуют «целостность произведения», которая таким образом складывается из разнородных элементов — преходящих и вечного, и первые два, как правило, заслоняют третий от современников. «Процесс развития искусства состоит, до некоторой степени, в выделении чисто-и-вечно-художественного от элементов личности и стиля времени» (Дух. 83). При этом Кандинский хорошо сознает сложную диалектику художественного феномена: «объективный элемент» искусства («чисто-и-вечно-художественное») «становится понятным с помощью субъективного», т.е. только через субъективное может выразить себя. Здесь Кандинский приходит

к формулированию важнейшего принципа художественного творчества, который обозначается им как *принцип внутренней необходимости* и лежит в основе всей его теории.

«Неизбежное желание самовыражения объективного есть сила, которую мы здесь называем внутренней необходимостью; сегодня она нуждается в *одной* общей форме субъективного, а завтра — в *другой*. Она является постоянным неутомимым рычагом, пружиной, которая непременно гонит нас вперед» (Дух. 84). Внутренняя необходимость является тем двигателем, который управляет и творчеством каждого художника (его индивидуальной творческой силой), и развитием искусства в целом. С ее помощью объективное художественное содержание, или Духовное, стремится материализоваться, обрести чувственно воспринимаемую форму. «Короче говоря, — пишет Кандинский, — действие внутренней необходимости, а значит, и развитие искусства является прогрессивным выражением вечно-объективного во временно-субъективном, а с другой стороны, это есть подавление субъективного объективным» (Дух. 84).

«Временно-субъективное» и есть *форма* произведения искусства. Она несет на себе печать личности художника, стиля эпохи, и *в ней* же воплощено *чисто-и-вечно-художественное*. «Итак, форма есть выражение внутреннего содержания. Такова ее внутренняя характеристика» (Дух. 69—70). Выбор формы и все манипуляции с ней определяются только *внутренней необходимостью*, действующей в художнике, как правило, бессознательно, интуитивно. Поэтому ни у одной из форм нет преимущества перед другой. Все формы равноправны, «художник может пользоваться для выражения любой формой», если она есть продукт внутренней необходимости (Дух. 85). Отсюда следует, что сознательное искание художником индивидуального почерка или стиля эпохи не имеет большого смысла. Родство произведений искусства состоит не во внешнем, «а в корне всех основ — в мистическом содержании искусства». И погоня за «направлением», «школой» и другими формальными признаками времени может только увести художника от этого содер-

385

жания — главной цели искусства. Ему полезнее оставаться глухим к поветриям времени. «Его отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости». Только тогда он будет с легкостью использовать любые формы и средства, как «дозволенные», так и «недозволенные».

Законы внутренней необходимости объективны, но они же одновременно и «законы души»; на этих-то объективно-субъективных законах и основывается искусство. Поэтому главным критерием в оценке произведения искусства является чувство, особое *художественное чувство*, безошибочно улавливающее соблюдение или несоблюдение этих законов в искусстве. Отсюда в теории Кандинского имеется и другой подход к принципу внутренней необходимости — от субъекта восприятия¹. «Ясно, — пишет он, — что гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе. Мы назвали здесь этот принцип принципом внутренней необходимости» (Дух. 70). Для зрительного восприятия, например, значимо воздействие цвета предмета, его форм и его самого, независимо от цвета и формы. Каждый из этих трех элементов обладает своим звучанием, и художник обязан сгармонизировать их на основе «принципа целесообразного прикосновения к человеческой душе» (Дух. 77). Без этого не может быть настоящего искусства.

То, что чувство (художника и зрителя) воспринимает в искусстве как созданное по законам внутренней необходимости, ощущается им как *прекрасное*, или *внутренняя красота*, которая, по мнению Кандинского, не имеет ничего общего с внешней красотой и даже полностью противоположна ей. Человеку, привыкшему к «красивости», часто внутренняя красота искусства представляется уродством (Дух. 46). Именно так, например, многие современники воспринимали музыку друга Кандинского, крупнейшего композитора XX в. Арнольда Шёнберга. Так воспринималась и живопись самого Кандинского зрителями, лишенными художественного чувства или способности духовного видения, что в данном случае можно считать почти идентичным.

«Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости. Прекрасно то, что прекрасно внутренне», — говорит Кандинский (Дух. 144) и разъясняет, что речь идет не о внешней и даже

¹ Понятно, что у Кандинского речь идет об идеальном субъекте восприятия, так же как и об идеальном художнике, хотя он специально этого нигде не оговаривает, но имеет в виду свой собственный художественный опыт, оцениваемый им очень высоко.

386

не о внутренней нравственности, а о том, что в совершенно неосязаемой форме служит

обогащению души. Поэтому в живописи, например, прекрасен всякий цвет, ибо он вызывает вибрацию души, а «каждая вибрация обогащает душу». И поэтому, наконец, внутренне прекрасным может быть все то, что внешне даже «уродливо» (Дух. 144). Отсюда Кандинский приходит к уже формулированному Аристотелем, а затем Дионисием Ареопагитом и некоторыми классиками новоевропейской эстетики, но основательно забытому заключению, что в искусстве нет «уродливых» форм, если эти формы суть выражение внутреннего содержания; «все целесообразно-безобразное... в произведении искусства — прекрасно» (Ступ. 43).

При этом крупнейший живописец XX столетия спешит пояснить, что не может быть и речи о каком-то искусственном процессе интеллектуального поиска форм для какого-то вымышленного содержания. В труде художника *все органично и все бессознательно*. «Уже выше было сказано, что рождение подлинного произведения искусства есть тайна. Если жива душа художника, ей не нужны костыли головных рассуждений и теорий. Она сама найдет что сказать; сам художник при этом может в ту минуту и не сознавать, что именно. Ему подскажет *внутренний голос души*, какова нужная ему форма и где ее почерпнуть (из внешнего ли, или внутреннего «естества»)» (Дух. 143, примеч.).

Главным в вопросе формы, таким образом, для Кандинского является не ее характер, а органичность вырастания из соответствующего содержания, т.е. «выросла ли форма из внутренней необходимости или нет» (Es. 23). И процесс этот, как правило, осуществляется бессознательно, контролируемый только художественным чувством мастера, его духовной установкой.

Размышляя уже непосредственно о живописи, хотя этот вопрос имеет и более широкое теоретическое значение, Кандинский указывает, что существует два полюса форм воплощения внутреннего содержания: «большая абстракция» и большой реализм (Es. 27)¹. Между ними лежит поле бесконечных промежуточных возможностей — от «чистой абстракции» до «чистейшего реализма». Для художника настало время неограниченной свободы в формах выражения. Однако, здесь же напоминает Кандинский, «эта свобода в то же время и одна из величайших не-свобод, так как все эти возможности — внутри и по ту сторону границ (абстракция-реализм. — *В.Б.*) — вырастают из одного и того же корня: из категорического зова внутренней необходимости» (Дух. 134). И это край-

¹ У Кандинского дословно: «большая реалистика» (*die große Realistik*).

387

не важное напоминание. Художник свободен теоретически, ибо ко времени Кандинского искусство (живопись, во всяком случае) овладело практически всеми возможными формами и способами выражения, а теория в лице того же Кандинского признала их полное равноправие. Однако, оказывается, не во власти художника (имеется в виду — настоящего, слышащего зов Духовного) произвольно распоряжаться этими формами. Их выбор подчинен жестким законам *внутренней необходимости* (за которой, как мы помним, стоит стремящееся выразить себя через художника объективно существующее Духовное), хотя и уникальной в каждом художнике, но отнюдь не произвольной, не подчиняющейся всякой его прихоти, Кандинский, как большой мастер, хорошо слышавший зов Духовного, творивший в период написания своих главных теоретических трудов в окружении целой плеяды крупных живописцев XX в., группировавшихся вокруг «Синего всадника», хорошо знал это отнюдь не из вторых рук, а на собственном опыте и из опыта своих одаренных друзей, среди которых на первом месте следует, конечно, назвать великого духовидца и тончайшего музыкально одаренного живописца *Пауля Клее*.

Искусство, по Кандинскому, всегда содержало в себе два элемента: *чистую абстракцию* и *«чистую реалистику»*, но в различных соотношениях. Обозначив их как «чисто художественное» и «предметное», основоположник абстракционизма считает, что второе в искусстве всегда служило первому. Ибо главной целью искусства всегда было «художественное», которое Кандинский в чистом виде усматривает только в *абстрактном*, т.е. применительно к живописи, — в «беспредметной» гармонии цвета и формы. Однако он не принижает и уж никак не отрицает предметного и даже «реалистического» искусства. Его слабость Кандинский усматривает в том, что внешний вид обыденных предметов, наделенных помимо внутреннего еще и «внешним» (нехудожественным) звучанием, сильно затрудняет выражение «третьего элемента» («чисто-и-вечно-художественного »), хотя теоретически он признает, что реалистические формы ничем не хуже абстрактных.

В искусстве существенно их сочетание. При этом в «реализме» штрихи абстрактного значительно усиливают внутреннее звучание произведения и обратно — «в абстракции это звучание усиливается штрихами реального» (Es. 30). Можно указать на целый ряд превосходных работ

Кандинского этого типа, т.е. при господстве абстрактного цветоформного симфонизма имеющие некие «штрихи реального». В частности, это «Импровизация 11», 1910, ГРМ; «Св. Георгий 2», 1911, ГРМ; «Пейзаж», 1913, Эрмитаж и др.

388

Каждая форма, как и ее элементы, обладает своим звучанием и для искусства в конечном счете важно именно это звучание, *внутренняя жизнь формы*, независимо от ее внешнего вида — абстрактного или предметного. В сущности, перед главной задачей искусства «реализм равен абстракции» и обратно. «Величайшее различие во внешнем становится величайшим равенством во внутреннем» (Es. 31). В принципе безразлично, какую форму использует художник, абстрактную или «реальную», ибо «обе формы внутренне равны». И только сам художник на основе принципа внутренней необходимости может решить, какую форму ему следует применять в каждом конкретном случае. В этом смысле, полагает Кандинский, «в принципе не существует вопроса формы» (Es. 36). В искусстве в конечном счете значимо только содержание¹. Оно объективно, абсолютно, духовно. Оно определяет жизнь произведения искусства как автономного «живого существа». Произведение настоящего искусства, отделившись от художника, обретает «самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом». Произведение искусства не пассивный предмет. Оно обладает активными созидательными силами, живет и участвует в формировании духовной атмосферы. В этом главное назначение искусства.

«Моя цель, — писал Кандинский, — создать живописными средствами, которые я люблю более других художественных средств, такие образы, которые вели бы свою самостоятельную, интенсивную жизнь, как чисто живописные существа» (Bd I. 25). Притом существа, наделенные высокой духовной энергией. Кандинский обладал (и сознавал это) редкой, а может быть, даже и уникальной способностью «путем ограничения внешнего заставить сильнее звучать внутреннее». До болезненности остро ощущая внутреннее звучание, или «дух», «внутреннюю сущность, тайную душу» (Ст. 15) каждой вещи и Универсума в целом, Кандинский пришел в конце концов к убеждению, что в живописи наиболее полно и глубоко выразить это «звучание» можно только с помощью гармонизации на холсте абстрактных пятен цвета и свободно движущихся линий, т.е. в *беспредметной живописи*. Русский живописец свято верил, что за этой живописью великое будущее. Он был убежден, что абстрактное искусство — это новая и более высокая ступень в развитии живописи, хотя и не отрицал всех предшествующих ступеней. Без них, полагал он, не было бы и ее, как без корней и ствола не может

¹ На близкой позиции стоял и о Павел Флоренский, когда писал, что Церковь в религиозном искусстве в конечном счете интересует не форма, но содержание, выражаемое ею (см выше: гл. I. § 1)

389

быть ветвей и кроны дерева. Приход беспредметной живописи на смену «реалистической» Кандинский сравнивает с появлением Нового Завета Христа, который не разрушил Ветхий Завет Моисея, но возник на его основе и углублял и развивал его более простые, прямолинейные нормы и установления. Если Закон Моисея в большей мере касался внешних поступков человека, то новозаветная этика прежде всего ориентирована на внутренние «деяния», для нее существенны и «мысленные грехи». Нечто подобное усматривает Кандинский и в беспредметной живописи. Она не отрицает и не зачеркивает старое искусство, но лишь «внутренне логично» и «чрезвычайно органично» развивает его; в ней делается акцент на требования «внутренней жизни в произведении».

Остро и глубоко ощущая духовное в каждом предмете, в каждой форме, в каждом цвете, линии и т.п., Кандинский много внимания уделил в своих теоретических трудах изучению всех элементов художественного языка живописи, их синестезическому звучанию, их символике. Он был глубоко убежден, что «анализ художественных элементов является мостом к внутренним пульсациям произведения» (Punkt. 14).

Начиная с 1910 г. Кандинский создавал в основном чисто абстрактные полотна, называя их «Импровизациями», если они возникали на эмоционально-бессознательной основе, и «Композициями», когда в их создании участвовал и разум. В своем творчестве он прошел несколько этапов от напряженных динамически-драматических цветовых симфоний (1910—1920) через точно выверенные геометризованные абстракции к фантастическим мирам своеобразных как бы органических форм, подобных биоформам микромира или неким неантропоморфным обитателям космоса.

Супрематизм Казимира Малевича

Супрематизм Казимира Малевича. Одним из главных представителей геометрического абстракционизма был русский художник *Казимир Малевич*, обозначивший свой способ художественного выхода в беспредметность *супрематизмом* (от лат. *supremus* — высший, высочайший; первейший; последний, крайний). Достаточно быстро пропустив через себя все этапы авангардного движения в живописи от импрессионизма до кубизма и кубофутуризма, он уже в 1913 г. пришел к абсолютизации принципа алогичности и абсурдности живописи в так называемом *заумном реализме* и от него перешел к созданию собственно супрематических работ. Впервые они были не без сопротивления других участников выставки предъявлены им общественности на «Последней футуристической выставке картин '0,10'» в декабре 1915 г. Тогда же появились термин *«супрематизм»* и первая теоретическая брошюра-манифест Малевича с попыткой

390

обоснования нового направления «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Основные стадии развития супрематизма, как писал сам Малевич, он прошел с 1913 по 1918 г. Однако собственно супрематические картины он создавал до середины 1920-х гг., и супрематическое «ощущение» бытия и искусства существенно отразилось на всем его последующем творчестве.

Малевич много писал и теоретических работ, особенно начиная с 1919 г. (в Витебске), когда стал систематически заниматься педагогической деятельностью, и позже — в Москве и Петрограде (до 1927 г.). В них он достаточно подробно изложил свою эстетическую позицию в целом, свое понимание искусства (или как он всегда писал Искусства — с большой буквы), живописи, истории искусства и собственно его высшего этапа, как он считал, — супрематизма. В течение его бурной творческой, педагогической и исследовательской деятельности и под влиянием не менее бурных внешних обстоятельств того времени отдельные взгляды и представления Малевича нередко достаточно сильно менялись, иногда на диаметрально противоположные, но генеральная линия его концепции, его понимания искусства оставалась достаточно целостной и однозначной.

Кратко она может быть условно обозначена как линия *чистого эстетизма* (в позитивном смысле этого термина), апологии неутилитарного Искусства, независимого ни от каких социальных, политических, экономических или религиозных аспектов, имеющего свой самоценный предмет — *красоту* и *гармонию* и свою цель — *эстетическое наслаждение* («приятное эмоциональное» состояние, «приятное удовлетворение чувства»). Линия классического эстетизма, которая приобрела у Малевича неожиданный поворот, вывела его к теории беспредметной экономично-минималистской живописи, в конечном счете отрицающей собственно живопись в ее традиционном бытии и переходящей в некое особое трансцендентное «измерение», открывающееся по ту сторону абсолютного «нуля»¹.

Согласно Малевичу, человеческая культура (или цивилизация) исторически сложилась из трех главных элементов, или систем: *гражданской*, включающей все социальные, политические, экономические институты и отношения, *религиозной* и *Искусства*; или, как афористично кратко и метко обозначил их основатель супрематизма: *Фабрика, Церковь, Искусство*. Первая система, или сфера человеческой деятельности, изначально возникшая для поддержания жизнедеятельности человека (забота о теле), с развитием науки и

¹ Подробнее об эстетике Малевича см.: *Бычков В. 2000 лет христианской культуры... Т. 2. С. 470—481.*

391

техники достигла к нашему времени полного извращения, захватив и подчинив себе большую часть человечества и его деятельности, в том числе и Искусство. Обобщенно-саркастически Малевич именует ее «харчевой» сферой: «харчевая культурная плантация», «харчелогия», «харчеучение», «харчевокухонная классовая деятельность», «харчевики» и т.п. Эта харчевая система очень рано научилась использовать Искусство для украшения, оформления своей достаточно примитивной и неприглядной сути, превратив его в средство для более эффективного достижения своих целей. Идеал этой сферы, совершенно чуждый Малевичу: работай как вол, чтобы построить рай для телесных потребностей на земле. Этот идеал одинаков у капиталистов, социалистов, коммунистов, поэтому Малевич, в первые постреволюционные годы увлекавшийся коммунистической фразеологией, как и многие другие авангардисты, уже в 1920-е гг. с одинаковой неприязнью относился ко всем харчевикам независимо от их классовой и партийной принадлежности.

Более сложным было его отношение к религии и Церкви. Здесь у Малевича нет ясной позиции, и его суждения и утверждения в разные периоды колебались от почти вульгарно-материалистически-атеистического отношения к Церкви и особенно к конкретной церковной деятельности до почти апофатически-мистического понимания Бога. Личный внерациональный духовный и художественный опыт подвел создателя супрематизма к особой границе бытия, за которой его внутреннему взору открылась некая реальная умонепостигаемая бездна сущности, пустыня небытия, Ничто, по ту сторону которого ощущалось тем не менее Нечто. В лучших традициях христианской апофатики (хотя Малевич вряд ли даже слышал этот термин или читал кого-либо из отцов Церкви) он в каком-то экстатическом откровении утверждает, что «истинный Бог» «ничего не знает, ничего не видит и ничего не может» И лишь религия «достигает Бога как абсолюта (душа есть Бог)». Традиционные искусства располагаются несколько ниже религии; они — «только подсобные ступени. Категории искусства стоят первой ступенью после религии... Техника — третья ступень, она выражает рациональную телесную заботу... Отсюда рассматриваю религию как высшую степень легкости, [как] состояние, вне материи существующее, где материя исчезает в духе, душе, образе. Это последнее техническое явление перед беспредметностью» (263)¹.

¹ Теоретические работы Малевича, многие из которых опубликованы впервые, цитируются с указанием в скобках страниц по изданию: *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. В последнее время осуществляется научное издание пятитомного собрания теоретических сочинений Малевича. Издательством «Гилея» опубликованы уже 3 тома (1995—2000).

392

Однако искусство стоит не намного ниже религии и в чем-то практически равно с ней.

Неизменным сущностным ядром и содержанием любого настоящего Искусства Малевич считал неутилитарную *самоценную красоту*, которая возникала на основе гармонии всех элементов, часто контрастирующих друг с другом. Истинным «содержанием» Искусства является оно «само как таковое», его «строй формовых элементов». В частности, для живописи — это сама живопись — соотношение цветовых масс и форм, живописная фактура, жизнь и развитие цветовых пятен, их «энергичная» сила и динамика; «чистый элемент живописный» и т.п. Живописцу каждый предмет предстает «беспредметной комбинацией цветов», или «цветописью». «Чистый беспредметный контакт» с таким (т.е. истинным) Искусством доставляет зрителю «приятные эмоциональные переживания».

В этом собственно и состоит художественно-эстетическое credo Малевича, на основе которого он и пришел к супрематизму. Основу его составляет понятие *«беспредметности»*. Малевич употребляет его в нескольких взаимопересекающихся смыслах, восходящих к его эстетическим представлениям. Согласно им весь «мир как факт суждения» является «предметным» миром, а «мир как факт вне суждения» — беспредметным. Суждение же у Малевича в данном случае тождественно осознанию, мышлению, разуму. Таким образом, неосознаваемый мир, мир вне познающего разума и является миром *беспредметным*. «Чистая работа организма — работа вне сознания и вне учета, безобразна, беспредметна» (254). К возможностям же разума и сознания Малевич относился скептически, как художник хорошо ощущая их принципиальную ограниченность, а отсюда беспредметность выступает у него практически онтологическим основанием бытия. Мир, по Малевичу, в сущности своей беспредметен, т.е. пребывает вне сферы действия разума, и только внеутилитарное Искусство, основывающееся на эстетических (вне-разумных) принципах, т.е. тоже беспредметное в своей основе, в состоянии «познать» его. При этом *беспредметность* (= *сущность*) искусства осмысливается основателем супрематизма как высшая ступень разумной деятельности человека — уже *сверхразумная*. «Художество, которое и должно быть вне разума, ибо оно <то> завершение, где разум прекращает свою деятельность. И это только последняя вершина разумной деятельности, после которой вступаем в беспредметность или заумь, [вне относительно] сфер<ы> познания, знания эстетики» (269).

Беспредметность отождествляется здесь с *заумью*, которой, как указывалось и подробнее еще речь впереди, увлекались русские

393

поэты-футуристы, друзья Малевича; с тем, что уже *за умом*. Малевич и сам создал при переходе от кубофутуризма к супрематизму несколько полотен «заумного реализма», в которых заумь выражалась нарочито прямолинейным совмещением несовместимых вещей: наложением почти реалистического изображения коровы на скрипку в окружении кубистических аксессуаров («Корова и скрипка». 1913); храма, селедки, свечи, сабли, лестницы — на физиономию

англичанина («Англичанин в Москве». 1914) и т.п.

Под беспредметностью Малевич понимал также и принципиальную неутилитарность искусства, особенно нового. «Предметом» в этом плане оказывается любая утилитарная функция художества. Искусство «по существу беспредметно, безобразно, вне идей целевых» — не устает повторять русский авангардист. «Беспредметники» (фактически чистые эстеты. — *В.Б.*) хотят освободить Искусство от всего внехудожественного, «строить мир по чувству приятных восприятий»; они «созерцают мир явлений, и образ их творится внутри созерцающего — отсюда, если возникает новая реальность, то только реальность как «мир в себе» (333). Беспредметное искусство — это «чистое Искусство»; оно обязательно содержит в себе «чистое выражение ощущений» и некий «абсолютный неизменный элемент» Искусства, благодаря которому Искусство обладает вечной ценностью и именно ради него хранится в музеях. В самом общем плане под беспредметностью в искусстве Малевич понимал его *художественность*, его эстетическую ценность вне связи с какими-либо иными внехудожественными (преходящими) функциями. Ею обладает любое настоящее Искусство, но только со времени импрессионистов художники осознали, что Искусство можно и нужно освободить от внехудожественного (внеживописного — для живописи) балласта. Моне, Сезанн, кубисты, футуристы, русские кубофутуристы — главные вехи, по Малевичу, на пути этого освобождения. И он сам делает следующий и последний шаг — *супрематизм*.

Здесь необходимо подчеркнуть, что сам термин никак не отражает сущности соответствующего направления или творческого метода. Фактически в понимании Малевича это оценочная характеристика. Супрематизм — высшая ступень развития искусства на пути освобождения от всего внехудожественного, на пути *предельного выявления беспредметного*, как сущности любого искусства. В этом смысле Малевич и первобытное орнаментальное искусство считал супрематическим (или «супремовидным»). Впервые он применил этот термин к большой группе своих картин с изображением геометрических абстракций, включая знаменитый «Черный квадрат» на белом фоне, «Черный крест» и др., выставленных на петроград-

394

ской футуристической выставке «ноль-десять» в 1915 г. Именно за этими и подобными им геометрическими абстракциями и закрепилось название супрематизма, хотя сам Малевич относил к нему и многие свои работы 1920-х гг., внешне содержавшие некоторые формы конкретных предметов, особенно фигуры людей, но сохранявшие «супрематический дух». Да и собственно более поздние теоретические разработки Малевича не дают оснований сводить супрематизм (во всяком случае самого Малевича) только к геометрическим абстракциям, хотя они, конечно, составляют его ядро, сущность и даже (черно-белый и бело-белый супрематизм) подводят живопись к пределу ее бытия вообще как вида искусства, т.е. к живописному нулю, за которым уже нет собственно живописи, нет искусства. Этот путь во второй половине XX в. и продолжили многочисленные направления в арт-деятельности, отказавшиеся от кистей, красок, холста. Многие создатели новейших направлений в искусстве, современных *артефактов* чтят Малевича за его супрематизм своим предтечей и духовным отцом.

Отголоски многочисленных естественно-научных (физических, в частности), экономических, психологических и философских теорий того времени сливаются у Малевича в эклектическую (а сегодня мы сказали бы *постмодернистскую*, — хотя и у главного авангардиста!) теорию искусства. Как художник с тонким живописным чутьем, он ощущает различную энергетику (реальную энергетику) любого предмета, цвета, формы и стремится «работать» с ними, организовать их в плоскости холста на основе предельной «экономии» (Эту тенденцию во второй половине столетия по-своему разовьет *минимализм*). «Экономия» выступает у Малевича при этом «пятой мерой», или пятым измерением искусства, выводящим его не только из плоскости холста, но и за пределы Земли, помогая преодолеть силу притяжения и, более того вообще из нашего трех-четырехмерного пространства в особые космо-психические измерения.

Супрематические знаковые конструкции, заменившие, как утверждал Малевич, символы традиционного искусства, превратились вдруг для него в самостоятельные «живые миры, готовые улететь в пространство» и занять там особое место наряду с другими космическими мирами. Увлеченный этими перспективами Малевич начинает конструировать пространственные «супремусы» — *архитектуры* и *планы*, как прообразы будущих космических станций, аппаратов, жилищ и т.п. Категорически отказавшись от одного, земного, утилитаризма, он под влиянием новейших физико-космических теорий приводит искусство к новому утилитаризму, уже космическому.

395

Главный элемент супрематических работ Малевича — *квадрат*. Затем будут комбинации квадратов, кресты, круги, прямоугольники, реже — треугольники, трапецииды, эллипсоиды. Квадрат, однако, — основа геометрического супрематизма Малевича. Именно в квадрате усматривал он и некие сущностные знаки бытия человеческого (черный квадрат — «знак экономии»; красный — «сигнал революции»; белый — «чистое действие», «знак чистоты человеческой творческой жизни»), и какие-то глубинные прорывы в Ничто, как нечто неопишное и невыговариваемое, но — ощущаемое.

Черный квадрат — знак *экономии*, пятого измерения искусства, «последняя супрематическая плоскость на линии искусств, живописи, цвета, эстетики, вышедшая за их орбиту» (98). Стремясь оставить в искусстве только его сущность, беспредметное, чисто художественное, он выходит «за их орбиту», и сам мучительно пытается понять, *куда*. Сведя к минимуму вещьность, телесность, изобразительность (образ) в живописи, Малевич оставляет лишь некий пустой элемент — собственно пустоту (черную или белую) как знак-приглашение к бесконечному углублению в нее — в Нуль, в Ничто; или — *в себя*. Он убежден, что не следует искать ничего ценностного во внешнем мире, ибо его там нет. Все благое — внутри нас, и супрематизм способствует концентрации духа созерцающего на его собственных глубинах. Черный квадрат — приглашение к медитации! И путь! «...три квадрата указывают путь». Однако для обыденного сознания это слишком трудный и даже страшный, жуткий «путь» через Ничто в Ничто. И Малевич в своем творчестве отступает от края абсолютной апофатической бездны в цветной супрематизм — более простой, доступный, художественно-эстетический. Гармонически организованное парение легких цветных конструкций из геометрических форм хотя и выводит дух созерцающего за пределы обыденной земной атмосферы в некие более высокие уровни духовно-космического бытия, тем не менее не оставляет его один на один с трансцендентным Ничто.

Более взвешенно и продуманно «философию супрематизма» Малевич изложил к 1927 г. Здесь еще раз констатируется, что супрематизм — это высшая ступень Искусства, сущность которого *беспредметность*, осмысленная как чистое ощущение и чувствование, вне какого-либо подключения разума. Искусство, расставшись с миром образов и представлений подошло к пустыне, наполненной «волнами беспредметных ощущений», и попыталось в супрематических знаках запечатлеть ее. Малевич признается, что ему самому стало жутко от открывшейся бездны, но он шагнул в нее, чтобы освободить искусство от тяжести и вывести его на вершину. В этом своем почти мистико-ху-

396

дожественном погружении в «пустыню» всеоключающего и изначального Ничто (за нуль бытия) он *ощутил*, что *сущность* не имеет ничего общего с видимыми формами предметного мира — она совершенно беспредметна, без-лика, без-образна и может быть выражена только «чистым ощущением». А «супрематизм есть та новая, беспредметная система отношений элементов, через которую выражаются ощущения... Супрематизм — это тот конец и начало, когда ощущения становятся обнаженными, когда Искусство становится как таковое без-ликое» (350—351). И если сама жизнь и предметное искусство содержат только «образы ощущений», то беспредметное искусство, вершиной которого является супрематизм, стремится передать только «чистые ощущения». В этом плане изначальный первоэлемент супрематизма черный квадрат на белом фоне «есть форма, вытекающая из ощущения пустыни небытия».

В супрематической теории Малевича важное место занимает понятие «*безликости*», стоящее у него в одном ряду с такими понятиями, как *беспредметность* и *безобразность*. Оно означает в широком смысле отказ искусства от изображения внешнего вида предмета (и человека), его видимой формы. Ибо внешний вид, а в человеке лицо, представлялись Малевичу лишь твердой скорлупой, застывшей маской, личиной, скрывающей сущность. Отсюда отказ в чисто супрематических работах от изображения каких-либо видимых форм (= образов = ликов), а во «второй крестьянский период» (конец 1920—начало 1930-х гг.) — условно-обобщенное, схематизированное изображение человеческих фигур (крестьян) без лиц, с «пустыми лицами» — цветными или белыми пятнами вместо лиц (без-ликость в узком смысле). Ясно, что эти «без-ликие» фигуры выражают «дух супрематизма», пожалуй, даже в еще большей мере, чем собственно геометрический супрематизм. Ощущение «пустыни небытия», бездны Ничто, метафизической пустоты здесь выражено с не меньшей силой, чем в «Черном» или «Белом» квадратах. И цвет (часто яркий, локальный, праздничный) здесь только усиливает жуткую ирреальность этих образов. Глобальный супрематический апофатизм звучит в «крестьянах» 1928—1932 гг. с предельной

силой.

В научной литературе стало почти общим местом напомнить фразу из полемики Бенуа и Малевича о «Черном квадрате» как о «голой иконе». «Без-ликие» крестьяне основателя супрематизма могут претендовать на именование супрематической *иконой* в не меньшей, если не в большей мере, чем «Черный квадрат», если под иконой понимать выражение сущностных (эйдетических) оснований архетипа. Апофатическая (невыразимая) сущность бытия, вызывающая у человека неверующего ужас перед Бездной небытия и ошу-

397

щение своей ничтожности перед величием Ничто, а у грядущих экзистенциалистов — страх перед бессмысленностью жизни, выражены здесь с предельным лаконизмом и силой. Человеку же духовно и художественно одаренному эти образы (как и геометрический супрематизм) помогают достичь созерцательного состояния или погрузиться в медитацию.

У Малевича было много учеников и последователей в России в 1915—1920 гг., которые объединялись одно время в группе «Супремус», но постепенно все отошли от супрематизма. Исследователи усматривают прямое влияние Малевича на весь европейский *конструктивизм*. Это и верно и неверно. Вокруг Малевича было много подражателей, но ни один из них не проник в истинный дух супрематизма и не смог создать ничего, хоть как-то по существу (а не по внешней форме) приближающегося к его работам. Это касается и конструктивизма. Конструктивисты, как мы увидим далее, заимствовали и развили некоторые формальные находки Малевича, не поняв или резко отмежевавшись (как В. Татлин) от самого по сути своей гностико-герметического, а в чем-то даже и интуитивно-буддистского духа супрематизма. Да и сам Малевич, как интуитивный эстет и приверженец «чистого искусства» резко отрицательно относился к «материализму» и утилитаризму современного ему конструктивизма. Более последовательных продолжателей супрематизма следует искать скорее среди минималистов и некоторых концептуалистов второй половины XX в.

После Второй мировой войны появилось новое поколение абстракционистов (Дж. Поллок, Де Кунинг и др.), ориентирующееся не только на довоенное абстрактное искусство Кандинского или Малевича, но и на весь опыт авангарда. В частности, они восприняли от *сюрреализма* принцип «психического автоматизма». У Поллока акцент в творческом акте перемещается с произведения (оно теперь не является целью творчества) на процесс создания картины, который становится самоцелью. Отсюда берут начало *живопись-действие* (Action-painting) и всевозможные «акции» пост-культурных арт-практик последней трети XX в., в которых главную роль играет не результат творческого акта, но его *процесс, жест* художника. Разновидностью абстрактного искусства в США с 1950-х гг. становится *абстрактный экспрессионизм* (М. Ротко, А. Горки и др.). Однако эти феномены в большей мере уже относятся к *модернизму*, и им будет уделено внимание в следующей главе.

На формальном уровне художественно-эстетический эффект произведений абстрактного искусства основывается на организации *художественных оппозиций* цвета и формы, их интуитивной гармо-

398

низации, ведущей к *катарсису*. На духовном уровне концентрация эстетического исключительно в абстрактных цветоформах, исключающих какие-либо утилитарно-бытовые ассоциации, выводит зрителя на прямой глубинный контакт с чисто духовными сферами. В этом плане многие произведения абстракционистов (особенно работы Кандинского, Малевича, Мондриана, Ротко, отчасти Горки) могут служить объектами медитации и посредниками в других духовных практиках. Не случайно Т. ван Дуйсбург подчеркивал, что квадрат для представителей неопластицизма означает то же, что крест для ранних христиан, а Малевич ощущал в своих работах близость к русской иконе.

Абстрактное искусство открыло новые горизонты выражения духовного только с помощью цвета и абстрактных форм, уведя искусство от повседневной эмпирии, практицизма, утилитаризма, социальной ангажированности. Однако работа только с цветом и формой требует врожденного утонченного художественно-эстетического чувства, безошибочного вкуса и определенной открытости для духовного опыта, которыми обладали только единицы среди живописцев XX в. Это сугубо элитарное искусство, поэтому в почти бескрайнем море абстрактных полотен XX в. встречаются лишь единицы действительно выдающихся произведений, поднявшихся на уровень художественной классики. Среди них многие работы Кандинского и Малевича бесспорно занимают первые места.

Отказавшись от использования изобразительных принципов, органически и генетически присущих живописи как виду искусства, абстрактное искусство абсолютизировало *эстетическую* значимость цвета и абстрактной формы и тем самым в целом значительно сузило изобразительно-выразительные возможности живописи. Более того, оно фактически довело до логического завершения развитие живописи в качестве самоценного станкового вида искусства, став последней страницей в истории ее формально-выразительных поисков. В дальнейшем возможны только вариации тех или иных приемов, методов и способов живописи, уже имевших место в истории искусства, но не какие-либо принципиально новые открытия. Абстрактное искусство, достигнув в живописи предела возможного эстетического выражения, стало одним из первых в ряду авангардных свидетельств завершения Культуры и приближения пост-культуры. Собственно живописные находки абстрактного искусства (в области гармонизации цвета и формы, повышенной цветовой экспрессии) активно используются сегодня художниками самых разных направлений, а также в дизайне, в оформительском искусстве, в рекламе, в искусстве моды, в театре, кино, телевидении, видеоклипах, компьютерном искусстве, при создании виртуальных реальностей и в других современных арт-практиках.

399

Конструктивизм

На стыке кубизма, кубофутуризма, геометрического абстракционизма сформировался *конструктивизм* (фр. constructivisme от лат. constructio — построение) — одно из главных направлений авангарда, поставившее в центр своей эстетики и художественной практики категорию *конструкции*, которая, однако, не получила у самих конструктивистов однозначного определения.

Возникнув в России, а затем и в Западной Европе в среде материалистически и сциентистски ориентированных архитекторов и художников, активно приветствовавших НТП, а в России и коммунистическую революцию, конструктивизм выдвинул *конструкцию* в качестве некоего научно-технологического и принципиально нового понятия в противовес традиционной художественной категории композиции. В среде конструктивистов прошла бурная дискуссия по выявлению смысла понятия «конструкция». Если обобщить их представления, то в целом они склонялись к тому, что композиция — это некая вкусовая, т.е. основанная на художественном вкусе, система принципов организации неутилитарного произведения искусства, а конструкция — целесообразная (нередко основанная на рациональных основаниях) организация (*организация* — тоже значимая категория в конструктивизме) элементов художественной структуры, имеющей конкретное утилитарное или функциональное назначение, и ориентированная на оптимальное сопряжение функции, возможностей соответствующего материала и художественного облика; это — художественно-техническая целесообразность конкретной организации элементов некоего целого; некий рационалистически обоснованный тип композиционной организации произведения, в котором на первое место выдвигается функция (функционализм), а не художественно-эстетическая значимость. Однако в понимании конструкции и вообще искусства у конструктивистов не было единства. Особенно резко расходились здесь западные и советские конструктивисты 1920-х гг.

В конструктивизме достаточно четко различаются две фазы, которые исторически вылились в две линии его развития: 1) *неутилитарный конструктивизм*, близкий к геометрической абстракции, так называемое отвлеченное конструирование и 2) *прикладной конструктивизм*, «производственно-проектный», принципиально утилитарный. Конструктивизм возник как логическое продолжение экспериментов кубистов и русских кубофутуристов в области исследования формы, пространства, объема, структуры в пластических искусствах. Родоначальником конструктивизма считается *Владимир Татлин*, который в 1913—1914 гг. создал ряд так называемых угло-

400

вых рельефов, выведя поиски пластической выразительности из плоскости картины в «реальное» пространство экспонирования с использованием «реальных» материалов (жести, дерева, бумаги и т.п.), окрашенных в соответствующие цвета. Фактически первые «рельефы» Татлина — это кубофутуристические структуры, вынесенные с плоскости холста в пространство.

В самой живописи в это же время появились и первые супрематические работы (т.е. геометрические абстракции) Малевича, также развивавшие далее эксперименты кубофутуристов, но в ином направлении. Объединял их чистый неутилитаризм. Для этой (неутилитарной) фазы конструктивизма (и этой линии — ее продолжают затем Н. Габо, А. Певзнер и многие западные

конструктивисты) характерна идущая еще от Сезанна и кубистов тенденция к выявлению реальной конструкции, внутренней архитектурной структуры предмета и ее закреплению в пластических (плоскостных или объемных) формах. На первом плане здесь остается (как и в абстрактном искусстве) еще чисто эстетическая функция.

Другая фаза конструктивизма приходится уже на послереволюционный период в России, и она также связана с именем Татлина. Ее знаменует созданный им проект Монумента III Интернационалу (так называемая «Башня» Татлина, 1919—1920). Здесь уже создание «конструкции» подчинено конкретной утилитарной цели — воплощению идеи социально-политической роли в истории III (коммунистического) Интернационала. Русский конструктивизм добровольно встает на службу революционной идеологии большевиков и уже до конца своего существования в России (конец 1920-х гг.) сохраняет свою привязанность к этой идеологии. При этом сам Татлин после своей «Башни» не делает каких-либо существенных шагов в этом движении и остается как бы в стороне от него.

На первый план выходят его соратники и продолжатели А. Родченко, Л. Попова, В. Степанова, братья В. и Г. Стенберги и др. Центрами формирования теории конструктивизма и ее реализации становятся ВХУТЕМАС (с 1920 г.), ИНХУК (1921), театр и мастерские Вс. Мейерхольда, журнал «ЛЕФ». Основной вклад в теорию и идеологию прикладного, или «производственно-проектного», конструктивизма, или «производственного искусства» (искусства как производства и искусства для производства), внесли на разных этапах Н. Пунин (еще в 1919 г. он определил художественную культуру как «организацию материальных элементов» и выделил в качестве основных единиц современного пластического мышления *материал, объем и конструкцию*); Б. Арбатов, считавший, что целью искусства является наполнение мира не прекрасными образами-отражениями, а конкретными предметами, отвечавшими духу револю-

401

ционного (нового) времени; А. Ган — автор книги «Конструктивизм» (1923), утверждавший идею искусства как труда и производства, равного любой другой трудовой деятельности; В. Маяковский, направивший весь свой могучий талант и пафос на утверждение и организацию средствами искусства новой жизни, которая виделась ему в синтезе коммунистической идеологии и глобальной индустриализации всего (в 1919 г. он писал: «Мы // разносчики новой веры, // красоте задающей железный тон. // Чтоб природами хилыми не осквернили скверы, // в небеса шарахаем железобетон»).

Конструктивисты советского периода видели главное назначение своего искусства, во-первых, в создании агитационно-пропагандистской продукции (агитплакаты, окна РОСТА, украшение городов к пролетарским праздникам и т.п.); во-вторых, в организации самой жизни (среды обитания, включая новую архитектуру, предметов утилитарного обихода) по художественно-функциональным принципам, разработанным ими; в-третьих, во внедрении принципов художественно-технологического проектирования и конструирования практически в любое производство (превратить производство в искусство, а искусство — в производство); в-четвертых, в распространении принципов конструктивизма на все искусства (в частности, особенно активно конструктивизм внедрился в театр того времени); в-пятых, в организации на своих принципах художественно-педагогической деятельности, в подготовке кадров для «производственного» искусства (этим в основном занимался ВХУТЕМАС). Рационализм, технологичность, функциональность, практицизм, тектоничность, фактурность материала и т.п. понятия из арсенала техноцентристской цивилизации становятся главными категориями в теориях конструктивистов.

Даже термин «художник» заменяется у них словом «мастер». Сильное влияние идеи и принципы конструктивизма оказали на советскую архитектуру 1920-х гг. (братья Веснины, М. Гинзбург, Б. Иофан, И. Леонидов, К. Мельников и др.). Со второй половины 1920-х гг. многие радикально-технические принципы и проекты конструктивистов стали все больше расходиться с идеологическими установками большевиков. Власти начали резко отмежевываться от конструктивизма, а позже и заклеили его представителей формалистами, лишив возможности заниматься творчеством или существенно ограничив его рамки. Некоторые конструктивисты (в основном неутилитарного направления, в частности, Габо и Певзнер) еще в начале 1920-х гг. покинули Россию, не находя в ней применения своим силам. Они, как и Татлин, остававшийся в России, оказали сильное влияние на западный конструктивизм.

402

Считается, что конструктивизм на Западе берет свое начало от изданной в 1918 г. книги Ле Корбюзье и А. Озанфана «После кубизма», в которой утверждается, что конструктивные

принципы составляют основу любого искусства, а после кубизма они стали его самоцелью. В Голландии близким к конструктивизму было движение неопластицизма, сформировавшееся вокруг журнала «Де Стайл» и возглавлявшееся Т. ван Дуйсбургом и П. Мондрианом. В статье «Элементарная формация» (1923) Дуйсбург утверждал, что в основе их метода лежат простота и ясность геометрических пропорций, четкость конструктивных решений, функциональность, строгая логика и рациональность и отсутствуют полностью какой-либо психологизм, эмоциональность, анархия формы, пафос, индивидуалистическая рефлексия.

Первое официальное утверждение конструктивизма в Европе произошло в 1922 г. в Дюссельдорфе, когда Дуйсбург, Н. Габо и кинорежиссер Г. Рихтер объявили о создании «Международной фракции конструктивистов». Впоследствии в тех или иных формах международное движение конструктивизма существовало до 1960-х гг. в Европе и Америке, хотя на американском континенте оно не было особо популярным. Помимо указанных художников к нему на разных этапах примыкали такие известные мастера, как Л. Моголи-Надь, Н. Габо, Б. Никольсон, Г. Арп, группа издателей журнала «Структура» (с 1958 г.). Это — линия неутилитарного конструктивизма.

Особое, как бы срединное положение между двумя крайними линиями в конструктивизме занимал «Баухауз» (Bauhaus — дословно «Гильдия строителей») — организованная архитектором В. Гропиусом в 1919 г. в Германии художественно-промышленная школа, которая активно функционировала последовательно в Ваймаре, Дессау и Берлине до 1933 г., когда была закрыта нацистами. Согласно концепции Гропиуса, целью этой школы-мастерской была подготовка художников-конструкторов на основе объединения новейших достижений искусства, науки и техники. Приглашенные им в качестве профессоров крупнейшие художники XX в. (среди них П. Клее, В. Кандинский, О. Шлеммер, Л. Моголи-Надь, Т. ван Дуйсбург), архитекторы, теоретики искусства и художники-прикладники (все они назывались в «Баухаузе» мастерами) должны были обеспечить в двух «мастерских» (творческой и производственной) обучение процессу формообразования на основе единства материального и духовного начал, технической, эстетической и художественной деятельности. Поэтому здесь ко двору пришлось и такие «интуитивисты» в искусстве, как Кандинский и Клее (что немисливо было у русских конструктивистов), и такие «геометристы», как Дуйсбург и Моголи-Надь. От изучения художественно-эстетических законов

403

действия цвета, формы, объема и их взаимоотношений; отдельных свойств различных технических материалов и способов их обработки здесь шли к формированию художественно-конструктивного мышления современных архитекторов, художников-прикладников и конструкторов (или дизайнеров).

В лоне конструктивизма зародился и получил свое первое оформление и теоретико-практические навыки *дизайн* XX в., от конструктивизма ведут свое начало такие художественные направления, как кинетическое искусство, минимализм, отчасти концептуализм. Конструктивизм оказал сильнейшее влияние на архитектуру и прикладные искусства XX в.

Футуризм

Футуризм (от лат. futurum — будущее) был одним из первых заостренно манифестарных и предельно эпатажных направлений в искусстве авангарда. Наиболее полно он был реализован в визуальных и словесных искусствах Италии и России. Начался футуризм с опубликования в парижской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 г. «Манифеста футуризма» итальянским поэтом Ф.Т. Маринетти. Манифест был прежде всего ориентирован на молодых художников («Самые старые среди нас — тридцатилетние», за 10 лет мы должны выполнить свою задачу, пока не придет новое поколение и не выбросит нас в корзину для мусора) и особенно — на итальянцев. Маринетти хотел пробудить дух национальной гордости у своих соотечественников и ввести их на Олимп тогдашней европейской культуры из провинциальной Италии. Национализм и шовинизм, бунтарско-анархический характер, экзальтированно-эпатажный тон манифеста в сочетании с апологией часто поверхностно понятых новейших научно-технических достижений и полным отрицанием всех духовно-культурных ценностей прошлого оказали свое действие. Группа молодых талантливых художников из Милана, а затем и из других городов Италии откликнулась на призыв Маринетти и своим творчеством, и своей манифестарной эстетикой.

11 февраля 1910 г. появляется «Манифест художников-футуристов», а 11 апреля того же года — «Технический манифест футуристической живописи», подписанные У. Боччони, Дж. Балла, К.

Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини — главными представителями футуризма в живописи. Сам Маринетти до 1943 г. опубликовал не менее 85 манифестов футуристической ориентации, касающихся самых разных видов искусства и сторон человеческой жизни вообще, выводя тем самым футуризм за пределы собственно художественной практики в сферу самой жизни. Именно с футуризма в

404

европейском искусстве начинается тенденция *последовательного выхода художника за пределы искусства*. Футуристы находились в кипящем котле духовных, художественных, политических исканий начала века, который просто бурлил и готов был взорваться в любую минуту и выплеснуть в мир все что угодно. Особое воздействие на умы футуристов оказали некоторые идеи Ницше, интуитивизм Бергсона, бунтарские лозунги анархистов. Упоенные новейшими достижениями техники, они призывали «вырезать раковую опухоль» традиционной культуры ножом техницизма, урбанизма и новой науки.

Гоночный автомобиль, «несущийся как шрапнель», представлялся им прекраснее Ники Самофракийской. Автомобилю, поезду, электричеству, вокзалу футуристы посвящают свои поэмы и картины. В социально-политическом плане очищение мира от старой рухляди они видели в войнах и революциях — «война — единственная гигиена мира»! Они с восторгом встретили Первую мировую войну, многие из них ушли воевать добровольцами и погибли. Собственно и сам футуризм как некое целостное художественно-эстетическое движение завершился с началом этой войны. Уцелевшие после войны футуристы двигались в искусстве каждый в своем направлении, некоторые из них примкнули к фашистской партии Муссолини, увлеченные его идеями насильственного переустройства мира.

Маринетти еще у истоков новейшего этапа научно-технической революции, пожалуй, впервые почувствовал и осознал, что новая техника меняет и человеческую психику, в частности психофизиологию восприятия, а это требует и принципиального изменения всего изобразительно-выразительного строя искусства. Сенсорика современного человека, писал Северини, ориентирована на работу новейших «машин», поэтому мы концентрируем наше внимание на движении. В современном им мире футуристов особенно зачаровывали скорость и мобильность новых средств передвижения и связи; динамика, энергетика всевозможных машин и механизмов; взрывоопасный характер социальных конфликтов; бунтарское чувство масс, их стихийная необузданная сила; и все это они стремились выразить средствами своего искусства: поэты — экспериментируя с языком, художники — с красками.

В изобразительном искусстве футуризм отталкивается от фовизма, у которого он заимствует цветовые находки, и от кубизма, у которого перенимает многие элементы формы и приемы организации художественного пространства. Статические формы кубизма футуристы наполнили динамикой движения и энергией психических и электрических силовых полей. Некоторое знакомство с теориями зрения, концепцией фиксации изображения на сетчатке глаза и т.п.

405

вызывает у отдельных футуристов желание запечатлеть эти процессы на полотне. Они стремятся активизировать зрителя, как бы поместить его в центр своих работ и их динамизм перенести в психику зрителя. Знакомство с популярными изложениями достижений физики и психологии приводит футуристов к стремлению изображать не сами предметы, но образующие их энергетические, магнитные, психические поля и «силовые линии», развивая здесь на визуальном уровне живописные находки Ван Гога. - Зритель, помещенный в центр такой картины, по мнению футуристов, именно ее силовыми линиями вовлекается в активное участие в изображенном событии. Главные принципы их художественного кредо — движение, энергия, сила, скорость, simultané (фр.) — одновременный), континуитет всех фактов и событий, проникновение всего во все и сквозь все — энергетическая прозрачность бытия. Реализовать их они пытались достаточно простыми (или даже примитивными) приемами. Движение часто передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение, как бы наложением ряда последовательных кадров киноплёнки на один. В результате возникают «смазанные» кадры с изображением лошади или собаки с двадцатью ногами, автомобиля или велосипеда с множеством колес и т.п.

Энергетические поля или состояния души изображаются футуристами с помощью абстрактных лучащихся динамически закручивающихся в пространстве цветоформ (или пластических объемов в скульптуре — например у Боччони). Бунтующие массы агрессивными кинокадровыми углами и клиньями прорываются сквозь сине-фиолетовую мглу пространства (Л. Руссоло. Бунт, 1911) и т.п.

Время манифестируется футуристами как необходимое четвертое измерение художественного пространства и реализуется с помощью симультанности изображения разновременных событий. При этом симультанность относится у них не только к совмещениям внешних форм и явлений, но и к стремлению объединить в некое художественное целое различные моменты внутренней жизни человека — воспоминания, переживания, пластические ассоциации и т.п.

В результате футуристам удалось достичь создания предельно напряженного динамического художественного пространства чисто живописными средствами, чего не удавалось никому ни до них, ни после них за исключением, пожалуй, только В. Кандинского в его «драматический» период. В лучших работах футуристов (особенно Северини, Боччони, Балла) эти попытки привели к созданию высокохудожественных оригинальных произведений, вошедших в сокровищницу мирового искусства. Наряду с ними возникло и много средних и слабых чисто экспериментальных работ, которые сыграли

404

европейском искусстве начинается тенденция *последовательного вы хода художника за пределы искусства*. Футуристы находились в кипящем котле духовных, художественных, политических исканий начала века, который просто бурлил и готов был взорваться в любую минуту и выплеснуть в мир все что угодно. Особое воздействие на умы футуристов оказали некоторые идеи Ницше, интуитивизм Бергсона, бунтарские лозунги анархистов. Упоенные новейшими достижениями техники, они призывали «вырезать раковую опухоль» традиционной культуры ножом техницизма, урбанизма и новой науки.

Гоночный автомобиль, «несущийся как шрапнель», представлялся им прекраснее Ники Самофракийской. Автомобилю, поезду, электричеству, вокзалу футуристы посвящают свои поэмы и картины. В социально-политическом плане очищение мира от старой рухляди они видели в войнах и революциях — «война — единственная гигиена мира»! Они с восторгом встретили Первую мировую войну, многие из них ушли воевать добровольцами и погибли. Собственно и сам футуризм как некое целостное художественно-эстетическое движение завершился с началом этой войны. Уцелевшие после войны футуристы двигались в искусстве каждый в своем направлении, некоторые из них примкнули к фашистской партии Муссолини, увлеченные его идеями насильственного переустройства мира.

Маринетти еще у истоков новейшего этапа научно-технической революции, пожалуй, впервые почувствовал и осознал, что новая техника меняет и человеческую психику, в частности психофизиологию восприятия, а это требует и принципиального изменения всего изобразительно-выразительного строя искусства. Сенсорика современного человека, писал Северини, ориентирована на работу новейших «машин», поэтому мы концентрируем наше внимание на движении. В современном им мире футуристов особенно зачаровывали скорость и мобильность новых средств передвижения и связи; динамика, энергетика всевозможных машин и механизмов; взрывоопасный характер социальных конфликтов; бунтарское чувство масс, их стихийная необузданная сила; и все это они стремились выразить средствами своего искусства: поэты — экспериментируя с языком, художники — с красками.

В изобразительном искусстве футуризм отталкивается от фовизма, у которого он заимствует цветовые находки, и от кубизма, у которого перенимает многие элементы формы и приемы организации художественного пространства. Статические формы кубизма футуристы наполнили динамикой движения и энергией психических и электрических силовых полей. Некоторое знакомство с теориями зрения, концепцией фиксации изображения на сетчатке глаза и т.п.

405

вызывает у отдельных футуристов желание запечатлеть эти процессы на полотне. Они стремятся активизировать зрителя, как бы поместить его в центр своих работ и их динамизм перенести в психику зрителя. Знакомство с популярными изложениями достижений физики и психологии приводит футуристов к стремлению изображать не сами предметы, но образующие их энергетические, магнитные, психические поля и «силовые линии», развивая здесь на визуальном уровне живописные находки Ван Гога. - Зритель, помещенный в центр такой картины, по мнению футуристов, именно ее силовыми линиями вовлекается в активное участие в изображенном событии. Главные принципы их художественного кредо — движение, энергия, сила, скорость, симультанность (*simultané* (фр.) — одновременный), континуитет всех фактов и событий, проникновение всего во все и сквозь все — энергетическая прозрачность бытия. Реализовать их они пытались достаточно простыми (или даже примитивными) приемами. Движение часто передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение, как бы наложением

ряда последовательных кадров киноплёнки на один. В результате возникают «смазанные» кадры с изображением лошади или собаки с двадцатью ногами, автомобиля или велосипеда с множеством колес и т.п.

Энергетические поля или состояния души изображаются футуристами с помощью абстрактных лучащихся динамически закручивающихся в пространстве цветоформ (или пластических объемов в скульптуре — например у Боччони). Бунтующие массы агрессивными кинокадровыми углами и клиньями прорываются сквозь сине-фиолетовую мглу пространства (Л. Руссоло. Бунт, 1911) и т.п. Время манифестируется футуристами как необходимое четвертое измерение художественного пространства и реализуется с помощью simultaneity изображения разновременных событий. При этом simultaneity относится у них не только к совмещениям внешних форм и явлений, но и к стремлению объединить в некое художественное целое различные моменты внутренней жизни человека — воспоминания, переживания, пластические ассоциации и т.п.

В результате футуристам удалось достичь создания предельно напряженного динамического художественного пространства чисто живописными средствами, чего не удавалось никому ни до них, ни после них за исключением, пожалуй, только В. Кандинского в его «драматический» период. В лучших работах футуристов (особенно Северини, Боччони, Балла) эти попытки привели к созданию высокохудожественных оригинальных произведений, вошедших в сокровищницу мирового искусства. Наряду с ними возникло и много средних и слабых чисто экспериментальных работ, которые сыграли

406

свою важную роль в истории искусства именно в качестве обнаженного художественного эксперимента, подготовительного этапа для других направлений в художественной культуре.

Еще одной важной особенностью эстетики футуризма стало стремление ввести в изобразительное искусство звук визуальными средствами. Шумы, ворвавшиеся в мир вместе с новой техникой, очаровали футуристов, и они стремятся передать (во всяком случае постоянно декларируют это) их в своих работах. «Мы хотим петь и кричать в наших картинах», звучать победными фанфарами, реветь паровозными гудками и клаксонами автомобилей, шуметь фабричными станками; мы видим звук и хотим передать это видение зрителям. Отсюда введение звука в название картин типа «Скорость автомобиля + свет + шум», «Форма кричит: Бива Италия!» (Балла) и т.п. В опубликованном в 1913 г. манифесте «Искусство шумов» Л. Руссоло, на много лет вперед превосходящая конкретную музыку Штокхаузена, Кейджа, выдвигает идею музыки, состоящей исключительно из одних натуральных шумов. К. Кара в своем манифесте «Живопись звуков, шумов, запахов» (1912), доводя до логического предела принцип синестезии, утверждал, что ощущения всех этих невизуальных феноменов можно добиться с помощью абстрактных ансамблей красок и форм. Он был убежден, что на холсте можно дать пластические эквиваленты звуков, шумов и запахов в театре, в музыке, в зале кино, в публичном доме, на железнодорожном вокзале, в порту, гараже, в клинике, мастерской и т.п. Для этого художник должен быть «вихрем сенсаций», живописной силой и энергией, а не холодным логическим интеллектом. Стремясь в своих футуристических скульптурах-конструкциях к объединению пластической формы, цвета, движения и звука, Балла стал предтечей и кинетизма, и позднейших синтетических видов искусства. Боччони, пришедший к убеждению, что в одной скульптуре необходимо использовать как можно больше различных материалов для усиления пластических эмоций (стекла, дерева, картона, железа, кожи, конского волоса, одежды, зеркал, электрических лампочек и т.п.), стал предвестником *поп-арта* и таких типов современных артефактов, как ассамбляж, инсталляция, абстрактная скульптура.

Необходимо, наконец, указать и на ярко выраженный космогонический характер целого ряда футуристических композиций, где завихряющиеся энергетические потоки сталкиваются с прямолинейными лучами других свето-энергетических полей, вызывая ассоциации с космическими, магнитными и т.п. бурями и плазматическими катаклизмами, что в это же время и несколько позже, но в иной стилистической манере составляло предмет пристального интереса Кандинского.

407

Первая значительная выставка итальянских футуристов прошла в Париже в 1912 г. и затем проехала по всем художественным центрам Европы (Лондон, Берлин, Брюссель, Гамбург, Амстердам, Гаага, Франкфурт, Дрезден, Цюрих, Мюнхен, Вена). Везде она имела скандальный успех, но практически нигде футуристы не нашли серьезных последователей, кроме России, до которой выставка не доехала. Русские художники сами в тот период часто бывали в Европе, и идеи и манифесты футуристов оказались во многом созвучны их собственным исканиям. Первый футуристический манифест Маринетти уже через несколько дней после его появления в «Фигаро» был переведен на русский и опубликован в петербургской газете «Вечер» 8 марта 1909 г. Он сразу же привлек к себе внимание художников и литераторов. В России возникло футуристическое

движение кубофутуризма, да и лучизм Гончаровой и Ларионова основывался на развитии футуристической доктрины об энергетических полях и «силовых линиях».

В литературной России существовало несколько футуристических группировок, наиболее плодотворной из них и близкой к собственно футуризму была «Гилея», в которую входили А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников, братья Бурлюки, В. Каменский и др. Особенно активно она действовала с 1910 по 1915 г. (сборники: «Садок судей», «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая Луна», «Взял» и др.; манифесты и многочисленные, часто скандальные общественные выступления). Футуристов предреволюционной России отличало обостренное ощущение грядущего «мирового переворота», неизбежности «крушения старья» и возникновения «нового человечества». В период революционных переворотов они ощущали себя соучастниками этих событий и считали свое искусство «революцией мобилизованным и призванным». Они искренне приветствовали новую власть и пытались поставить свое искусство ей на службу, но к концу 1920-х гг. пришлось не ко двору пролетарским комиссарам и подверглись гонениям и преследованиям, а группировки были распущены.

Футуристы стремились на всех уровнях изменить традиционную систему литературного текста, начиная от смешения всех и всяческих жанров (вплоть до синтеза многих искусств — футуристическая опера «Победа над солнцем», 1913 г., музыка М. Матюшина, текст Крученых, декорации Малевича), введения новых принципов стихосложения, основанных на композиционных «сдвигах» и смысловых парадоксах, разработки тонического стиха, визуальной (графической) поэзии, использования архаической, фольклорной и бытовой лексики и кончая беспредельным «словотворчеством и словоновшеством» — изобретением *зауми*. Суть заумной лексики, активно создаваемой Хлебниковым, Крученых, Каменским, состояла в попытке выявления изначального архетипического смысла звука, фонемы, который, по их убеждению, ближе к сущности, чем фиксируемый разумом, и построения на этой основе нового языка, очищенного от бытовых значений.

408

Велимир Хлебников

Велимир Хлебников. Выдающейся фигурой среди русских футуристов, да и вообще в литературном авангарде был *Велимир Хлебников* (наст. имя Виктор Владимирович, 1885—1922). Как и большинство футуристов, он приветствовал русскую революцию и научно-технический прогресс во всех его проявлениях. Сам ощущал себя революционером и экспериментатором в искусстве и культуре. Усматривал будущее культуры и человечества во всеобщем единении людей на основах разумного социального устройства, в объединении достижений всех культур человечества в некую новую единую культуру, в организации современной городской среды обитания человека, в создании единого для всех людей языка — и все это на базе новейших достижений науки и техники.

Своих друзей-футуристов, которых он на русофильский манер называл *будетлянами*, Хлебников в характерном для авангарда манифестарном стиле провозгласил первым правительством Земного Шара, а себя — «Председателем Земного Шара». Хлебников, изучавший студентом математику и естественные науки, возрождая своеобразный дух неопифагорейства, много занимался вопросами применения математики к гуманитарным наукам, в частности, к истории (см. его трактаты «Учитель и ученик», «Наша основа» и др.); усматривал в числах их сакрально-магическое значение и под этим углом зрения слова представлялись ему «слышимыми числами нашего бытия». Особую любовь Хлебников испытывал к иррациональным числам (типа корня квадратного из единицы), усматривая в них «свободу от вещей», выход к иррациональным истокам бытия, которые он хорошо ощущал в глубинных пластах различных культур (древнеегипетской, китайской, индийской, мексиканской и др.) и прежде всего — в славянско-русском фольклоре.

Будетлянский пафос революционного крушения замшелого прошлого и утверждения всего нового на базе новейших форм социального устройства и научно-технических достижений приводит Хлебникова к утопически-футурологическим пророчествам относительно единого человеческого общества будущего. В изобретении радио он усматривал великое техническое средство («великого чародея»), которое сделает всеобщими все достояния искусства, культуры, науки и в конечном счете объединит человечество — «скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество»¹. Через 70 лет после Хлебникова решение этой задачи осуществляет *Интернет*.

Фантазия Хлебникова творчески работала и в сфере придумывания архитектурно-

градостроительных проектов будущего. Урбани-

¹ Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 639.

409

тическая проблематика наполнена у него неким эколого-антропологическим духом, совершенно чуждым итальянскому футуризму или конструктивизму, так же активно занимавшемуся проблемами среды обитания человека. Дымящие трубы Замоскворечья ассоциируются у Хлебникова то с подсвечниками, то с шелковистыми мхами, то даже с «преlestью золотых волос». Индустриальный город представляется ему органическим переходом природы «от одного порядка к другому», более высокому, в организации которого участвует человеческий разум, вооруженный наукой. С предельно серьезным видом Хлебников вещал о «чудовищах бюджетянского воображения» — своих проектах будущих городов-«лебедяний» с их мостоулами, избоулами, дворцеулами, домами-тополями, домами-пароходами, домами-пленками, домами-качелями, домами-чашами и т.п. («Мы и дома», 1915). Существенно, что футуро-урбанистический пафос уживался у Хлебникова с традиционным эстетическим восприятием духовно-художественного наследия прошлого. В обзоре картинной галереи П. Догадина (1915) он называет «жемчужиной всего собрания» «Видение отрока Варфоломея» М: Нестерова.

Главное место в теории и литературной практике Хлебникова занимала экспериментальная проблема создания всемирного общего для всех людей языка будущего. В поисках его научных оснований он углубляется в изучение фольклора и поэзии и приходит к идее некой относительно универсальной (во всяком случае в пределах славянских языков, но не только) семантики фонем. Хлебников утверждает, что в слове существует два равноправных начала: *звук* и *разум*, которые находятся в различных отношениях друг к другу в зависимости от контекста словоупотребления. При этом разумное начало носит условный характер, а звуковое — почти абсолютный. Последнее часто преобладает в поэзии, но особенно сильно — в заговорах, заклинаниях, «священных языках язычества». Речь этого типа не желает «иметь своим судьей будничныи рассудок». Она отказывается от традиционных смыслов слов и даже вообще от слов обычных языков и создает свои языки, не постигаемые разумом, представляющиеся ему бессмыслицей, «заумные языки», обладающие тем не менее своим особым смыслом, который напрямую обращается к «сумеркам души», минуя рассудок. Эта *заумь* наделена могучими чарами, сильно действующими на душу. «Речь высшего разума, даже непонятная, какими-то семенами падает в чернозем духа и позднее загадочными путями дает свои всходы», как земля, не понимая письмен семян, взращивает из них богатый урожай¹.

¹ Там же. С. 634.

410

«Странная мудрость» зауми «разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках: *ш, м, в* и т.д.»¹. Интуитивно-медитативное изучение звуков азбуки на основе анализа большого количества слов, начинающихся на эти звуки или содержащих их, убедило Хлебникова в том, что «простые тела языка — звуки азбуки — суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира». Хлебников приводит пространственно-геометрические смысло-формы практически для всех согласных звуков азбуки (типа: «Ч означает пустоту одного тела, заполненную объемом другого тела, так что отрицательный объем первого тела точно равен положительному объему второго. Это полый двумерный мир, служащий оболочкой трехмерному телу — в пределе» и т.п.²). Эту задачу — построения «азбуки понятий, строя основных единиц мысли» — Хлебников считает своей и своих коллег — «художников мысли». Обычных же художников («художников краски») он призывает «дать основным единицам разума начертательные знаки», ибо они имеют прямое отношение к их предмету — семантике пространственных построений, и в статье «Художники мира!» приводит некоторые *парадигмы* своих представлений графических знаков универсальной азбуки будущего, хорошо сознавая, что все эти начинания пока только «первый крик младенца» в деле создания «мирового грядущего языка»³. Он называет его «заумным».

«Заумный язык» основатель русского футуризма считал потребностью времени, которая с наибольшей силой проявилась именно в России. Он услышал голос русской земли: «Уста дайте мне! Дайте мне уста!» — и счел своим долгом откликнуться на этот зов, полагая, что русский народ имеет право на эту «роскошь» — иметь свой голос. И сам Хлебников, как и его ближайшие соратники по футуризму, в полной мере воспользовался этим «правом». Все его творчество — фактически огромная лаборатория по созданию нового «заумного» языка на основе собственной фонетико-семантической теории. Здесь умозрительно-творческие концепции перемежаются с

потоками и семействами причудливых неологизмов, создающих особый неповторимый мир хлебниковской поэзии и поэтики. Язык понимается им «как *игра* в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира»⁴. Хлебников сам предпри-

¹ Хлебников В. Творения. С. 634.

² Там же. С. 621.

³ Там же. С. 622—623.

⁴ Там же. С. 627.

411

нял энергичную попытку создания некой универсальной базы для «пошива» «кукол» будущего всемирного языка.

Квинтэссенцией художественно-научных изысканий Хлебникова является его последняя «сверхповесть» «Зангези» (1920—1922). Этот текст — «колода плоскостей» — состоит из двадцати одной «плоскости мысли» (или «плоскости слова»), в которых представлены и сгустки теоретических взглядов поэта-футуриста, и парадигмы новых языков (язык птиц, язык богов, «звездный язык»), и образцы новых лингво-интеллектуальных мифологем, и заумная поэзия, и «песни звукописи», и некие сентенции нового мудреца Зангези (явная аналогия с Заратустрой Ницше) и многое другое. Здесь, как и в более ранних произведениях, Хлебников предвосхитил многие ходы художественно-эстетических исканий самых разных направлений авангардно-постмодернистской линии культуры XX в.

В более раннем прозаическом тексте «Ка. Железостеклянный дворец» (1915) перед нами разворачивается некое фантастически сюрреалистическое действие, оснащенное древнеегипетской символикой, перерастающей в какую-то хтонически-будетлянскую мифологию. В поэме «Ладомир» вершится своеобразная постреволюционная сюрреалистическая мистерия персонифицированных звуков, рек, мифологических персонажей всех народов, в концентрированном виде предвещающая суть постмодернистского художественного мышления. Фрагмент этой поэмы говорит сам за себя:

Туда, туда, где Изанаги
Читала «Моногатори» Перуну,
А Эрот сел на колени Шанг-Ти,
И седой хохол на лысой голове
Бога походит на снег,
Где Амур целует Маа-Эму,
А Тиэн беседует с Индрой,
Где Юнона с Цинтекуатлем
Смотрят Корреджио
И восхищены Мурильо,
Где Ункулункулу и Тор
Играют мирно в шашки,
Облокотись на руку,
И Хоккусаем восхищена
Астарта, — туда, туда!

Русский футуризм не был единым художественно-эстетическим направлением или движением. Футуристами называли себя многие левые группировки в искусстве и литературе того времени (петербургский «Союз молодежи», московский «Ослиный хвост» и др.), отличавшиеся друг от друга стилистическими и эстетическими принципами. Здесь были и постсезаннисты, и постэкспрессионисты, и

412

примитивисты, и русские фовисты и др. В России на футуризм ориентировались не только художники и литераторы, но и литературоведы, в частности представители ОПОЯЗа и «Формальной школы». Футуризм оказал воздействие на многие виды искусства XX в., в частности на театр и кино. Разработанные футуристами новые приемы работы с художественно-выразительными средствами были восприняты многими представителями авангарда, модернизма, постмодернизма.

Дадаизм

В период 1916—1920 гг. на художественной арене Европы, а затем и Америки появилось и активно будоражило умы и шокировало респектабельную публику экстравагантное движение, обозначившее себя словечком «*Дада*» (Dada). Существует несколько версий происхождения этого слова. По одной из них — это первое слово, которое бросилось в глаза основателю дадаизма

румынскому поэту *Тристану Тцара* при произвольном раскрытии «Словаря» Лярусса. По-французски *dada* означает деревянную лошадку. По другой версии — это имитация нечленораздельного лепета младенца. Один из основателей дадаизма немецкий поэт и музыкант Хуго Балл считал, что «для немцев это показатель идиотской наивности» и всяческой «детскости». «То, что мы называем *дада*, — писал он, — это дурачество, извлеченное из пустоты, в которую обернуты все более высокие проблемы; жест гладиатора, игра, играемая ветхими останками... публичное исполнение фальшивой морали»¹.

Прямых предтеч дадаизма считают Марселя Дюшана, изобретателя *реди-мейдс* — предметов обихода, выставляемых в качестве произведений искусства (см. ниже). Эту линию на разрыв со всеми эстетическими традициями продолжило и собственно дада-движение, возникшее в Цюрихе в 1916 г. по инициативе Х. Балла, основателя журнала «Дада» Т. Тцара, немецкого писателя Р. Хюльзенбека, художника Г. Арпа. Тцара опубликовал в 1916 г. дадаистский «Манифест господина Антипирина» (свой неологизм «антипирин» он переводил как «лекарство от искусства»). Движение группировалось вокруг кабаре «Вольтер», где происходили выставки движения, встречи, сопровождавшиеся чтением манифестов, стихов, организацией своеобразных сценических представлений, оформленных какофонической шумовой музыкой и другими эффектами.

¹ Цит. по: *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*. Ed. H. Osborne Oxford, 1981. P. 142.

413

Движение дадаизма не имело какой-то единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Оно возникло в самый разгар Первой мировой войны в среде эмигрантов из разных стран, и его природа и формы проявления были жестко обусловлены исторической ситуацией. Это было движение молодежи — поэтов, писателей, художников, музыкантов, глубоко разочарованных жизнью, испытывавших отвращение к варварству войны и выражавших тотальный протест против традиционных общественных ценностей, сделавших эту войну возможной, если не неизбежной. Они представляли себя разрушителями, иконоборцами, революционерами; они восприняли и гипертрофировали футуристическую поэтику грубой механической силы и провокационный пафос необузданных нападков на стандарты и обычаи респектабельного общества, атакуя насмешками и окарикатурируя культуру, которая, казалось, созрела для самоуничтожения. Под их атаку попало все искусство, в том числе и в особенности довоенные авангардные художественные движения. Сатирическими пародиями на искусство они пытались подорвать самую концепцию искусства как такового.

Дадаизм не был художественным движением в традиционном смысле, вспоминал впоследствии один из его участников художник и кинопродюсер Ганс Рихтер, «оно было подобно шторму, который разразился над мировым искусством как война разразилась над народами. Оно пришло неожиданно из тяжелого и насыщенного неба и оставило позади себя новый день, в котором накопленная энергия, выпущенная движением дада, была засвидетельствована в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, в которых они адресовали себя новым людям»¹. С помощью бурлеска, пародии, насмешки, передразнивания, организации скандальных акций *л* выставок дадаисты отрицали существовавшие до них концепции искусства, хотя на практике вынуждены были опираться на какие-то элементы художественного выражения и кубистов, и абстракционистов, и футуристов, и всевозможных представителей «фантастического искусства». Да и на свои выставки они приглашали представителей самых разных авангардных направлений. Там выставлялись и немецкие экспрессионисты, и итальянские футуристы, и Кандинский, Клее и другие авангардисты. Среди принципиальных творческих находок дадаистов, которые затем были унаследованы и сюрреалистами, и многими другими направлениями пост-культуры, следует назвать принцип случайной (стохас-

¹ *The Oxford Companion...* P. 141.

414

тической) организации композиций их артефактов и прием «художественного автоматизма» в акте творчества. Г. Арп использовал эти принципы в живописи, а Тцара — в литературе. В частности, он вырезал слова из газет и затем склеивал их в случайной последовательности.

В Германии дадаизм появился с 1918 г. В Берлине он имел ярко выраженный революционно-политический характер со скандальным оттенком. Особую роль играла здесь социально-сатирическая антибуржуазная и антивоенная графика Георга Гросса. Нападая на экспрессионизм (хотя художественный язык того же Гросса активно опирается на «лексику» экспрессионистов) и футуризм, берлинские дадаисты активно приветствовали русский конструктивизм. Ими был

выдвинут лозунг: «Искусство мертво, да здравствует машинное искусство Татлина». В Кёльне в 1919—1920 гг. дадаистское движение возглавил будущий известный сюрреалист Макс Эрнст, разработавший технику создания абсурдных коллажей, которые привлекли внимание Поля Элюара и Андре Бретона, готовивших уже почву для появления сюрреализма.

Особую ветвь в дадаизме представлял в Ганновере Курт Швиттерс. Он не принял антиэстетическую установку дадаизма. Его коллажи, собранные из содержимого помойных урн — обрывков оберточных материалов, газет, трамвайных билетиков и других отходов повседневной жизни, были организованы по законам классического искусства, т.е. по принципам определенной ритмики, гармонии, композиции и т.п., и к ним, в отличие от Ready-mades Дюшана или Objets trouvés сюрреалистов, вполне применимы традиционные эстетические оценки. Сам Швиттерс понимал искусство практически в лучших традициях немецких романтиков — как «изначальную концепцию, возвышенную как божество, необъяснимую как жизнь, не определимую и не имеющую цели»¹. В этом плане Швиттерс был маргинальной фигурой в движении дадаистов, но его технические приемы создания артефактов имели большое будущее в искусстве XX в.

В Париже приверженцами дада были Франсис Пикабия и некоторые из будущих лидеров сюрреализма. С 1919 г. там действовал и Т. Тцара. Однако уже к 1922 г. возник конфликт на теоретико-практической художественной почве между ним и А. Бретоном, и в мае 1922 г. дадаизм официально закончил свое существование. На последнем собрании дадаистов в Ваймаре Тцара произнес похоронную речь на смерть дада, которая была опубликована Швиттерсом

¹ The Oxford Companion... P. 143.

415

в его обзоре «Конференция на конец Дада». Многие из дадаистов примкнули затем к *сюрреализму*. В 1964 г. искусствовед В. Гафтман писал в послесловии к книге Г. Рихтера «Дада. Искусство и антиискусство»: «Дада вело к новому имиджу художника. Дадаист провозглашал гений, как он был понят романтиками, в качестве своей природной прерогативы. Он осознавал себя индивидуальностью вне пределов каких-либо границ, естественным состоянием которой была неограниченная свобода. Преданный только настоящему, освобожденный от всех уз истории и условности, он встречал реальность лицом к лицу и формировал ее в соответствии со своим собственным пониманием... Даже несмотря на то, что все техники, используемые дада, происходят из других источников, и что позитивные достижения дада остаются относительно неточными и ускользающими, все же остается истиной, что художественная концепция дада была чем-то совершенно новым. С этого времени и далее она действовала в качестве закваски. Дада было вирусом свободы, мятежным, анархичным и высоко инфекционным. Беря свое начало с лихорадки в мозгу, оно поддерживало эту лихорадку живой в новых поколениях художников. Мы собирались определить вклад дада в культурную историю. Это он и есть»¹. Дадаизм стал одним из главных источников и побудителей многих направлений и движений в современном искусстве, в частности, сюрреализма, поп-арта, многих феноменов постмодернизма и артефактов *пост-культуры*.

Реди-мейдс.

Марсель Дюшан не входил непосредственно в какие-либо группы дадаистов, однако предельно эпатажный и обостренно экспериментаторский дух дадаизма был присущ ему, пожалуй, в большей мере, чем многим из дадаистов. Увековечил он свое имя в истории искусства изобретением *реди-мейдс* (от англ. ready-made — готовый) — произведений, представляющих собой предметы утилитарного обихода, изъятые из среды их обычного функционирования и без каких-либо изменений выставленные на художественной выставке в качестве произведений искусства. Подготовка к этому шагу шла в целом ряде направлений авангарда первых десятилетий XX в. (как в теории, так и в художественной практике), однако последний и радикальный шаг сделал именно Дюшан, прорвав плотину традиционной эстетики. За ним (хотя и не сразу) хлынул поток предметных объектов, наводнивший к концу столетия все художественные музеи и выставочные залы мира. Однако Дюшан был первым.

¹ The Oxford Companion... P. 144.

416

Реди-мейдс Дюшана утверждали новый взгляд на *вещь* и *вещность*. Предмет, переставший выполнять свои утилитарные функции и включенный в контекст *пространства искусства*, *события искусства*, т.е. ставший только и исключительно *объектом* неутилитарного созерцания, начинал выявлять какие-то новые смыслы и ассоциативные ходы, неизвестные ни традиционному

искусству, ни обиходно-утилитарной сфере бытия. Остро всплыла проблема *релятивности* эстетического и утилитарного.

Первые реди-мейдс Дюшан выставил в Нью-Йорке в 1913 г. Наиболее скандально известными из них стали «Колесо от велосипеда» (1913), укрепленное на белом табурете, «Сушилка для бутылок» (1914), купленная по случаю у старьевщика, «Фонтан» (1917) — так был обозначен обычный писсуар, прямо из магазина доставленный на выставку. Своими реди-мейдс Дюшан достиг (осознанно или нет) ряда целей. Как истинный дадаист он наиболее эффектно эпатировал снобистских завсегдатаев художественных салонов начала века. Он довел до логического конца (или абсурда) традиционный для искусства прошлых столетий миметический принцип. Никакая живописная копия не может показать предмет лучше, чем он сам своей явленностью. Поэтому проще выставить сам предмет в оригинале, чем стремиться изображать его. Этим вконец была разрушена граница между искусством и видимой действительностью, сведены на нет эстетические принципы традиционного классического искусства. Отныне «художественность» объекта в нонклассике определялась только и исключительно *контекстом*: внесение любого предмета в пространство художественной экспозиции узаконивало его статус как произведения искусства, если, естественно, это «внесение» осуществлено признанным художником, т.е. человеком, имеющим право на такой *жест*.

Реди-мейдс помещались в пространство художественной экспозиции не из-за их какой-то особо значимой эстетической формы или других выдающихся качеств; принципиальной произвольностью их выбора утверждалось, что эстетические законы релятивны и конвенциональны. «Художественность» любой формы или предмета теперь зависела не от их имманентных характеристик, но исключительно от внешних «правил игры», устанавливаемых практически произвольно или самим художником (как это было в случае с Дюшаном), или арт-критиками и галеристами, или руководителями арт-рынка. Реди-мейдс знаменовали наступление радикального переворота в искусстве. *Фактически именно с них начался четко обозначенный водораздел между Культурой и пост-культурой*. Они стали *визуальным символом этой невидимой границы*. Не случайно реди-мейдс, как мы еще увидим, вошли в качестве главных и полноправ-

417

ных членов и элементов в произведения практически всех направлений визуальных искусств второй половины XX столетия — модернизма и постмодернизма; стали составной и неотъемлемой частью ассамбляжей, инсталляций, объектов, акций, энвайронментов, перформансов, хэппенингов и множества других самых разнообразных арт-практик.

Сюрреализм

Одним из наиболее сильных и влиятельных в XX в. стало направление *сюрреализма* (фр. *surréalisme* — сверхреализм), возникшее как развитие на художественно-эстетической почве идей *интуитивизма*, *фрейдизма*, а также художественных находок *дадаизма* и *метафизической живописи*, в первую очередь. Сюрреализм появился в 1920-е гг. во Франции и достаточно быстро распространился по всему миру. Его теоретики и практики опирались на философию интуитивизма, герметизм и другие восточные мистико-религиозные и оккультные учения, на фрейдизм; многие положения теоретиков сюрреализма близки к идеям дзэн(чань)-буддизма. Своими предшественниками в истории искусства сюрреалисты считали в первую очередь немецких романтиков, поэтов XIX в. Рембо и Лотреамона (особенно его знаменитые «Песни Мальдорора»), ближайшими предтечами поэта Апполинера (к нему восходит и происхождение термина «сюрреализм», которым он обозначил в 1917 г. несколько своих творений), создателя метафизической живописи Дж. де Кирико. Объективно сюрреалисты продолжали и развивали многие из приемов, форм и способов художественного выражения, но также — скандальных форм и способов эпатажа и шокирования обывателя, которые практиковались дадаистами. Это вполне закономерно, ибо, как мы видели, многие из дадаистов после 1922 г. влились в ряды сюрреалистов, а будущие создатели сюрреализма участвовали в последних акциях дадаистов.

В 1919 г. молодые поэты Л. Арагон, А. Бретон и Ф. Супо основали журнал «Littérature», в котором была опубликована первая сюрреалистическая книга Бретона и Супо «Магнитные поля», основывающаяся на систематическом применении главного метода сюрреализма «автоматического письма» (*écriture automatique*). Вокруг журнала начинают группироваться литераторы и художники (Т. Тцара, П. Элюар, Б. Пере, М. Дюшан, Ман Рей, М. Эрнст, А. Массон), которые затем составят ядро первой группы сюрреалистов. В 1922 г. Бретон предлагает использовать термин «сюрреализм» для обозначения их движения; в 1924 г. он публикует «Манифест сюрреализма»; основывается журнал «Сюрреалистическая революция», возникает «Бюро сюрреалистических исследований» для сбора и обобщения информации о всех формах бессознательной деятельности, публикуется целый ряд литературных произведений сюрреалистов, А. Массон и Х. Миро

создают первые сюрреалистические картины.

418

Этот год считается официальным годом возникновения сюрреализма как художественного направления.

В 1925 г. проходит первая выставка художников-сюрреалистов, в которой наряду с собственно сюрреалистами принимают участие и временно примыкавшие к движению или сочувствовавшие ему Кирико, Клее, Пикассо; Макс Эрнст изобретает способ фроттажа (протирки, натирания) как один из технических приемов «автоматического письма» в живописи. В 1926 г. А. Арто и Р. Витрак основывают сюрреалистический театр. В 1927 г. усиливается политизация сюрреализма, изначально провозглашавшего стихийную революционность и анархизм в социальной сфере как способы освобождения от оков буржуазного рационализма и ханжества, сковывающих «свободу духа», и тяготевшего к коммунистическим идеалам. Арагон, Бретон, Элюар, Пере и некоторые другие вступают в компартию Франции, несогласные с ними сюрреалисты покидают группу, но она пополняется за счет прибывших в Париж Бунюэля, Дали, Джакометти и др.

В 1929 г. Дали с Бунюэлем снимают классический сюрреалистический фильм «Андалузский пес», в 1930 г. — «Золотой век». До них попытки применения сюрреалистической техники и образности в кино предпринимали в 1924 г. М. Дюшан и Р. Клер, в 1931 г. Ж. Кокто снял сюрреалистическую ленту «Кровь поэта». В 1933 г. начал выходить журнал сюрреалистов «Минотавр». С началом Второй мировой войны центр сюрреалистического движения перемещается из Франции в США, где в его ряды вливаются новые силы, проходят большие выставки, манифестации, издается новый журнал и другие публикации. Крупные художники-сюрреалисты работают самостоятельно, не включаясь официально в те или иные группировки сюрреалистов. Со смертью Бретона в 1966 г., который являлся главным инициатором организованного движения сюрреалистов, оно фактически прекращает свое существование. Тем не менее отдельные сюрреалисты и особенно сюрреалистические методы творчества продолжают существовать как в чистом виде, так и внутри других арт-практик на протяжении всей последней трети XX столетия.

Эстетика сюрреализма была изложена в «Манифестах сюрреализма» А. Бретона и в ряде других программных сочинений. Сюрреалисты призывали к освобождению человеческого Я, человеческого духа от «оков» сциентизма, логики, разума, морали, государственности, традиционной эстетики, понимаемых ими как «уродливые» порождения буржуазной цивилизации, закрепостившей с их помощью творческие возможности человека. Подлинные истины бытия, по мнению сюрреалистов, скрыты в сфере бессознательного, и искусство призвано вывести их оттуда, выразить в своих произведениях. Художник должен опираться на любой опыт бессознательного выражения духа — сновидения, галлюцинации, бред, бессвязные воспоминания младенческого возраста, мистические видения и т.п.; «с помощью линий, плоскостей, формы, цвета он должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, достичь Бесконечного и Вечного» (Г. Арп)¹. Прекрасно все, нарушающее законы привычной логики, и прежде всего — чудо (А. Бретон). Основа творческого метода сюрреализма, по определению Бретона,

¹ Цит. по: *Waldberg P. Der Surrealismus. Köln, 1981. S. 35.*

419

«чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность; на ассоциативных формах, до сих пор остававшихся без внимания; на всевластии мечты, на неутилитарной игре мысли. Он стремится разрушить другие психические механизмы и занять их место для решения важнейших жизненных проблем...» (из «Манифеста сюрреализма» 1924 г. Бретона)¹.

Отсюда два главных принципа сюрреализма: *автоматическое письмо* и *запись сновидений*, ибо в сновидениях, согласно Фрейду, на которого активно опираются сюрреалисты, открываются глубинные истины бытия, а автоматическое письмо (исключающее цензуру разума) помогает наиболее адекватно передать их с помощью слов или зрительных образов. Подобный способ творчества погружает художника «во внутреннюю феерию». «Процесс познания исчерпан, — писали издали первого номера журнала «Сюрреалистическая революция», — интеллект не принимается больше в расчет, только греза оставляет человеку все права на свободу»². Отсюда грезы, сны, всевозможные видения осознаются сюрреалистами как единственно истинные состояния бытия. Искусство осмысливается ими поэтому как своего рода наркотическое средство, которое без алкоголя и наркотиков приводит человека в состояние грез, когда разрушаются цепи, сковывающие дух.

Сердцевину сюрреализма составляет, согласно Бретону, «алхимия слова» (выражение А. Рембо), помогающая воображению «одержать блистательную победу над вещами». При этом, подчер-

кивает Бретон во «Втором манифесте сюрреализма», «речь идет не о простой перестановке слов или произвольном перераспределении зрительных образов, но о воссоздании состояния души, которое сможет соперничать по своей напряженности с истинным безумием»³. Глобальное восстание против разума характерно для всех теоретиков и практиков сюрреализма, которые остро ощущали его недостаточность в поисках сущностных истин бытия. Алогичное, подчеркивал А. Арто, является высшей формой выражения и постижения «нового Смысла», и именно сюрреализм открывает пути к достижению его, соперничая при этом и с безумием, и с оккультизмом, и с мистикой.

¹ Breton A. Manifestes du Surrealisme. P., 1962. P. 40.

² Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 84.

³ Там же. С. 333.

420

Эффект эстетического воздействия произведений сюрреализма строится чаще всего на сознательной абсолютизации принципа *художественных* (эстетических) *оппозиций* (подробнее о них см. выше: гл. III. § 2. Форма-содержание). Памятуя, что образ возникает «из сближения удаленных друг от друга реальностей» (поэт П. Реверди), сюрреалисты строят свои произведения на предельном обострении приемов алогичности, парадоксальности, неожиданности, на соединении принципиально несоединимого. За счет этого и возникает особая, ирреальная (или сверхреальная), почти мистическая художественная атмосфера, присущая только произведениям сюрреализма, уводящая дух зрителя в какие-то иные миры, измерения, на иные уровни сознания.

Творения сюрреалистов погружают зрителя (или читателя) в самобытные миры, внешне вроде бы совершенно чуждые чувственно воспринимаемому миру и его законам, но внутренне чем-то очень близкие человеку, одновременно пугающие и магнетически притягивающие его. Это какие-то параллельные миры подсознания и сверхсознания, в которых бывало или бывает наше Я, когда разум (или скорее рассудок) ослабляет по той или иной причине свой контроль над ним; когда дух человека устремляется в творческом порыве на поиски своей духовной родины или самоидентичности.

Возникший в среде литераторов сюрреализм обрел наиболее эффектное и полное выражение в живописи и завоевал тем самым мировое признание. Его главными представителями были Х. Миро, И. Танги, Г. Арп, С. Дали, М. Эрнст, А. Массон, Р. Магритт, П. Дельво, Ф. Пикабия, С. Матта. Исследователи различают два главных течения в живописи сюрреализма: *органический* (или *биоморфный*) *сюрреализм* и *«натуралистический сюрреализм»* (или сверх-реализм). Первый считается наиболее «чистой» формой сюрреализма, ибо в нем принцип «автоматического письма» соблюдается с большей последовательностью. Работы этого направления (к его главным представителям относят Миро, Массона, Танги, Матта) строятся на создании неких ино-миров с помощью полуабстрактных биоморфных существ и форм, далеких от форм визуально воспринимаемой действительности. Другое направление (главные представители Дали, Магритт, Дельво) творит парадоксальные миры путем объединения иллюзорно выписанных предметов и существ реальной действительности и созданных воображением художника в некие предельно абсурдные с точки зрения обыденной логики сочетания и ситуации. Это направление (его эстетику и теорию наиболее полно изложил в своих книгах и статьях С. Дали) более осознанно опирается на фрейдизм, как бы визуально иллюстрируя многие его положения.

421

Хуан Миро

Хуан Миро. Испанский художник Х. Миро в 1923 г. вошел в круг главных создателей сюрреализма. Дух дадаизма и сюрреализма оказался наиболее созвучным его духовно-творческим интенциям, и в 1924—1925 гг. он обретает свой оригинальный стиль, который фактически и стал одним из главных компонентов сюрреалистического движения в целом. В пространстве этого стиля с некоторым его внутренним движением (наиболее сильное формально-пластическое развитие его произошло в 60-е гг.) он работал на протяжении всей своей жизни, создав большое количество высокохудожественных живописных полотен, но также пробовал силы и в графике, театральном искусстве, скульптуре, а в поздний период даже в ассамбляже. А. Бретон считал Миро «самым сюрреалистским» среди всех сюрреалистов. И это не было преувеличением. Исключительно живописными средствами (на уровне только цвета, абстрактных форм и линий, освобожденных от какой-либо литературщины) сюрреалистический дух с наибольшей силой передал именно Миро. По своему внутреннему складу он был иррационалистом и эзотериком. Из всех сюрреалистов и других авангардистов он дальше всех стоял от всяческих характерных для

авангарда поверхностных эпатажных акций, архиреволюционных заявлений и манифестов. Глубоко прочувствовав, что сюрреалистский тип творчества, ориентированный на полное снятие контроля разума в процессе творчества, высвобождение иррациональных, бессознательных процессов и спонтанного глубинного видения мира, открывает принципиально новые возможности перед живописью, Миро полностью ушел в творчество.

Картины Миро — это окна в некие космические или духовные миры, наполненные уникальной духовно-органической жизнью, отличной от всего того, что известно нам на Земле. Ощущается, что перед нами высокохудожественное выражение некоего эзотерического знания, мистического опыта проникновения в иные реальности, которое не может быть реализовано в нашем мире никаким иным способом. Для большинства картин Миро характерно создание художественного пространства путем живописной гармонизации нескольких одноцветных (но колористически тонко проработанных, насыщенных системой цвето-тоновых отношений) достаточно плотных туманностей, плавно перетекающих друг в друга. Обычно используются сине-голубые, зеленые, желто-коричнево-охристые гаммы для отдельных туманностей. На ранних этапах (в 20-е г.) для создания ирреального пространства картины нередко использовались не туманности, а абстрактные локальные цветные плоскости (ярко-желтого, красного, синего, зеленого, иногда черного цветов). Затем эти пространства населяются абстрактными и полуабстрактными причудливыми формами самых различных конфигураций

422

(фантазия Миро в этом плане безгранично изобретательна), большинство из которых под кистью мастера наполняются духом живых органических существ различной жизненно-энергетической сложности и духовной насыщенности: от примитивных амёбообразных существ, через некие зоо- и антропоморфные существа, как бы сошедшие с детских рисунков, до сложнейших иероглифических и абстрактных цветоформных образований, излучающих мощную духовную энергию неизвестной природы, активно воздействующую на психику реципиента.

Живописные миры Миро часто музыкальны, поэтичны, крайне насыщены и разнообразны. Они бывают наполнены десятками самых причудливых формо-существ, а могут быть и очень лаконичны, как триптих «Голубое» 1961 г., на крупноформатных голубых полотнах которого изображено только по несколько черных небольших пятен и по одному красному. На третьем полотне — всего одно черное пятно и одно красное с длинным хвостом — тонкой черной линией. Тем не менее триптих обладает духовно-медитативной силой, намного превышающей некоторые его «многонаселенные» картины. Холодный трансцендентализм, которым дышит этот триптих, чужд, однако, большинству работ Миро.

Более характерным для его художественного видения является проникновение (и презентация в своем творчестве) в миры, наполненные внеземным, но близким нам космическим эросом, тем эросом, который открывался, кажется, древним эзотерикам в их сакрально-экстатических мистериях и культовых оргиях. Некоторые работы Миро, особенно позднего периода, для которого характерны предельная напряженность немногих крупных контрастных цветоформ, использование жирного черного контура, иероглифоподобных черных знаков, пронизаны каким-то пророческим, апокалиптическим духом. Миро, как и большинство крупных художников-пророков XX в., не имел ни учеников, ни последователей. Его искусство с предельной полнотой выражало дух своего времени — последнего этапа Культуры и оказало сильнейшее влияние на художественно-эстетическое сознание XX столетия в целом.

Сальвадор Дали. Крупнейшим представителем «натуралистического сюрреализма» был также испанец С. Дали. Он с юности отличался экстравагантными выходками, манией величия, некоторой психической неуравновешенностью, повышенным интересом к изобразительному искусству. Еще до поступления в Академию художеств в Мадриде (1921) познакомился в Барселоне с некоторыми направлениями современного европейского искусства — импрессионизмом, футуризмом и др. В мадридской Академии (1921—1925) он

423

стремится к изучению техники живописи старых мастеров, которой, по его воспоминаниям, там никто не знал и не интересовался. Дали внимательно изучал ее сам в Прадо (а затем и в Париже) на оригиналах классиков живописи. Особо сильное влияние на него (о чем он и сам писал неоднократно в своих книгах) оказали Рафаэль, Вермер Делфтский, Веласкес. Увлекался он и философской литературой, однако особый восторг вызвало у него знакомство с сочинениями Фрейда. В его психоанализе, теории сублимации, учении о сновидениях, искусстве, эротической символике он нашел много созвучного своему внутреннему миру и затем на протяжении всей

долгой жизни активно и сознательно опирался на фрейдизм в своем творчестве. В Мадриде он познакомился и подружился с Г. Лоркой и Л. Буньюэлем. В 1929 г. Дали надолго переселяется в Париж, вступает в группу сюрреалистов, в которой начинает играть значительную роль.

Однако его сверхэкстравагантные выходки, сюрреалистическая игра с самыми жгучими и актуальными для того времени политическими проблемами (национал-социализмом, анархизмом и т.п.) приводят его к конфликту с Бретоном и другими сюрреалистами, склонявшимися в тот период к коммунистической идеологии. В 1934 г. Бретон исключает Дали из группы сюрреалистов. Этому способствовала и гипертрофированная мания величия Дали (или игра в нее, ибо он сознательно строил свою жизнь по принципам сюрреалистской игры), который демонстративно ставил себя выше всех (за исключением Пикассо и Миро) современных художников. Сегодня уже очевидно, что он почти не ошибался в этой самооценке.

В 1929 г. он знакомится с Гала (или Галей, русского происхождения), женой П. Элюара, которая становится с этого времени верной его подругой, женой, музой, вдохновительницей многих его проектов и важной опорой в жизни. В Гала Дали видел свое второе *Я*, свою женскую ипостась и многие работы подписывал двойной подписью «Гала Сальвадор Дали». С 1940 г. по 1948 г. Дали жил и работал в США, где его сюрреализм в искусстве и жизни постоянно привлекал внимание общественности. В 1948 г. окончательно возвращается в Испанию, выезжая за рубеж только с выставками и для работы над различными проектами. Творческое наследие Дали почти необозримо, и трудно поверить, что такой объем работ даже в чисто механическом плане по силам одному человеку. Им написаны сотни живописных полотен, созданы тысячи графических листов, в том числе иллюстрации к «Дон Кихоту», «Божественной комедии», ряду трагедий Шекспира, «Жизнеописанию» Бенвенуто Челлини и др.; написан ряд книг, он участвовал в создании фильмов, многих театральных постановок (как художник-декоратор), выступал с лек-

424

циями и докладами в различных странах мира; выставки его работ проходили и регулярно проходят во многих странах, его произведения хранятся в крупнейших музеях и частных собраниях.

Дали много «теоретизировал» (в своем далианском парадоксально-сюрреалистическом стиле) об искусстве, о сюрреализме, о своем творчестве, писал о тех или иных художниках. В результате мы имеем достаточно целостную *далианскую эстетику*, которая не только интересна для понимания творчества самого Дали, но и характерна вообще для духовно-эстетической ситуации XX в. Своими предшественниками и истинными сюрреалистами он считал Ф. Ницше, маркиза де Сада, Эдгара По, Ш. Бодлера. Активно опирался на Фрейда, теорию архетипов Юнга, читал современные работы по ядерной физике (любил их за то, что ничего в них не понимал, как писал он сам), почитал Эйнштейна. Самого себя он считал не просто сюрреалистом, но — самим сюрреализмом. Свой метод творчества (и способ жизни) он определял как «параноидально-критический», признавая, что действует согласно ему, но сам до конца не понимает его. Демонстративно именовал себя (как и всех каталонцев) параноиком, полагая, что «истинная реальность» заключена внутри человека и он проецирует ее на мир посредством своей паранойи. С ее помощью человек (художник прежде всего) отвечает «мировой пустоте», утверждает свою самодостаточность. Параноидальность наиболее полно выражается в бредовых видениях, ночных кошмарах, снах, мистических видениях. Испанские мистики, полагал он, все были сюрреалистами (как и основатель монашества св. Антоний). «Паранойя, — писал он, — систематизирует реальность и выпрямляет ее, обнаруживая магистральную линию, сотворяя истину в последней инстанции»¹.

Суть своего метода он видит в свободном от разума проникновении в сферу иррационального и «победу над Иррациональным» путем его художественной «рационализации» — создания «рукотворной цветной фотографии, зримо запечатлевшей иррациональное, его тайны, его странности, его утонченность и оголенность»². «Мой параноидально-критический метод сводится к непосредственному изложению иррационального знания, рожденного в бредовых ассоциациях, а затем критически осмысленного. Осмысление выполняет роль проявителя, как в фотографии, нисколько не умаляя параноидальной мощи»³. Отстраняясь в данном случае от сюрреа-

¹ Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим о себе и обо всем прочем. М., 1996. С. 401.

² Там же. С. 407.

³ Там же. С. 402.

листов группы Бретона, Дали отмечает тем не менее, что у них один метод, только у сюрреалистов он «называется *объективной случайностью*, высвечивающей суть мироздания трансформацией, когда бред вдруг оборачивается реальной действительностью»¹. С помощью своего метода Дали пытался «прочитать» и передать в своем искусстве «послание из вечности», которое открывается лишь во сне и в бредовых состояниях. Всякая «хорошая живопись», считал он, содержит в той или иной форме это «послание». А к этой живописи Дали относил названных выше классиков искусства, Пикассо и Миро из своих современников и, в первую очередь, свое собственное творчество.

Этот метод, естественно, требовал от художника высочайшего профессионализма в живописной технике, умения создавать «фрукотворные фотографии», т.е. предельно иллюзионистические изображения. Отсюда постоянное стремление Дали к овладению всеми тонкостями живописной техники старых мастеров, его культ Рафаэля, Леонардо, Вермера, постоянные размышления о значении Традиции, о Ренессансе, классицизме и т.п. Отсюда и его резко негативное отношение практически ко всем своим современникам-авангардистам (ибо они отрицали значение классической живописной техники или пренебрегали ею) и особенно — к абстракционистам, которых он едко высмеивал и вообще не считал за художников. Он был убежден, что после Первой мировой войны авангардисты практически уничтожили живопись, а он, Дали, призван возродить, «спасти» ее (не случайно, писал он, я и имя ношу — Спаситель — Сальвадор). Он верил в новый «ренессанс» живописи после варварского современного «средневековья» и стремился сказать своим творчеством первое слово в этом «ренессансе».

В творчестве Дали можно условно выделить три основных периода: до 1928 г. — период ученичества, освоения техники старых мастеров и приемов художественного мышления импрессионистов, кубистов, футуристов, дадаистов и старших сюрреалистов; 1929— 1948 гг. — параноидально-критический сюрреализм, создание главных работ на основе своего метода; с 1948 по 1970-е гг. — философско-религиозный, мистический сюрреализм. Сам Дали делил свой зрелый период творчества на ряд этапов в духе своего «параноидально-критического» мышления на: Дали Планетарного, Дали Молекулярного, Дали Монархического, Дали Галлюциногенного, Дали Будущего. Однако любая периодизация его творчества достаточно условна, ибо она скорее свидетельствует о движении некото-

¹ Там же.

рых идейно-смысловых тенденций в мировоззрении Дали, но не о какой-то принципиальной эволюции стиля или художественного языка.

Они сложились у него в 1930-е гг. и с тех пор практически не менялись. Дали довел до логического завершения так называемый натуралистически-иллюзионистский сюрреализм, суть которого заключается в создании как бы фотографий неких ирреальных фантазмагорических миров, имеющих, как правило, трехмерное пространство и населенных и наполненных массой причудливых существ и предметов, созданных безудержной фантазией художника обычно путем многообразных трансформаций и деформаций предметов и существ земного мира и членов человеческого тела, а также путем перенесения иллюзорно изображенных обыденных предметов в новый сюрреалистический контекст. В этих парадоксальных, абсурдных с точки зрения логики земного бытия, часто трагико-апокалиптически окрашенных мирах Дали ощущается влияние Босха, Брейгеля, Эль Греко, Гойи, Карра, Ива Танги.

Среди наиболее часто встречающихся визуально-пластических символов, образов, метафор, специфических приемов-инвариантов в работах Дали можно назвать подпорку-костыль, рог носорога, хлеб, рыбу, улитку, всевозможные раковины, кипарис, плод граната, женские обнаженные груди, муравьев, кузнечика, кровь, следы гниения и разложения плоти, капли (воды, крови), зеркальную гладь воды, зеркало, лодку, часы, маски, растекающиеся предметы, рас-трескивания, парящие как в невесомости предметы, яйцо, остатки от каннибалистических оргий, ящички комода в телах людей или в статуях, слонов на паучьих ножках, Галу в разных видах и ситуациях, эротические символы и инварианты, атомно-молекулярную символику, фрагменты античной скульптуры, картину Милле «Вечерняя молитва» («Анжелюс») в различных трансформациях, которую ряд исследователей рассматривает как «сексуальный фетиш» Дали, зрительные парадоксы в духе М. Эшера, когда из пейзажа, интерьера или группы человеческих фигур возникает при изменении зрительской позиции некое иное изображение (чаще всего — лицо или бюст), и обязательно — метафизический ландшафт в духе ранних Кирико или Карра, который и способствует созданию в картинах Дали уникальной сюрреалистической атмосферы.

Особо необходимо отметить серию больших полотен Дали на христианскую тематику, созданных в основном в 1950—1960-е гг. (прежде всего, «Мадонну Порт-Льигата», «Христос Сан Хуана де ла Крус», «Гиперкубическое распятие» «Corpus Hypercubus», «Тайную вечерю»). В них сюрреалистический дух Дали трансформируется в глубокое мистико-религиозное настроение, характерное

427

для верующего человека XX в. Указанные работы, как и некоторые другие из этого цикла, принадлежат к высшим достижениям в области религиозного искусства XX в. Мощным апокалиптико-пророческим духом пронизаны вообще многие чисто сюрреалистические работы Дали, внешне не имеющие ничего общего с христианской тематикой.

Помимо собственно изобразительного искусства Дали, видимо, под влиянием Дюшана и дадаистов создавал сюр-объекты (его знаменитые «Губы-софа» 1934—1935 гг. и др.), участвовал в организации сюр-действ (близких к тому, что позже превратилось в перформансы и акции), писал концепции подобных возможных сюр-акций. Он явился предшественником многих течений и направлений, активно проявивших себя в арт-деятельности во второй половине или в последней четверти XX в., могучим пророком и предтечей *пост*-культуры.

Сюрреализм был не просто одним из многих направлений в авангардном искусстве первой половины XX в. В нем наиболее полно и остро в художественной форме выразилось ощущение эпохи как глобального переходного этапа от классического искусства последних двух-трех тысячелетий к чему-то принципиально иному; именно в нем в концентрированном виде наметились многие принципы, методы арт-мышления, даже технические приемы и отдельные элементы *пост*-культуры второй половины XX в. Художественные находки сюрреализма активно используются практически во всех видах современного искусства — в кинематографе, телевидении, видеоклипах, театре (особенно в театре абсурда Ионеско, Беккета и др.), фотографии, оформительском искусстве, дизайне, в самых современных арт-практиках и проектах.

Мы кратко рассмотрели здесь основные направления авангарда, оказавшие существенное воздействие на изменение художественного мышления и эстетического сознания XX в. Наряду с ними существовало много более мелких авангардных групп, течений, личностей. Были и крупные личности, которые не вписываются ни в одно из направлений, но оказавшие также существенное воздействие на художественно-эстетическую культуру столетия. Среди них можно назвать в первую очередь Пикассо, Шагала, Филонова, Клее в живописи, Джойса в литературе, Шёнберга и Веберна в музыке. Кроме того, мы сделали здесь главный акцент на метаморфозах в основном традиционных изобразительных искусствах, ибо на них этот процесс можно было показать наиболее рельефно, полно и доступно

428

для самых широких слоев заинтересованных читателей. Однако не менее выразительно он протекал и в музыке, театре, литературе, хотя каких-то принципиально иных и тем более глобальных сдвигов, чем показанные здесь, там найти уже не удастся.

Роль авангарда в сущностном переформировывании художественно-эстетического сознания XX в. выявлена далеко еще не в полной мере, однако уже очевидно, что:

- он показал *принципиальную культурно-историческую относительность* всех форм, средств, способов и типов художественно-эстетического сознания, мышления, выражения; в частности, вывел многие традиционные виды искусства и присущие им формы художественного мышления из сферы художественно-эстетического и, напротив, придал статус искусства предметам, явлениям, средствам и способам выражения, не входившим в контекст традиционной художественной культуры;
- довел до логического завершения (часто — до абсурда) практически все основные виды новоевропейских искусств (и их методы художественной презентации), тем самым убедительно показав, что они уже изжили себя, не соответствуют современному (и тем более будущему) уровню культурно-цивилизационного процесса, не могут адекватно выражать дух времени, отвечать духовно-художественно-эстетическим потребностям современного человека и тем более человека будущего супертехнизированного общества;
- экспериментально наработал множество новых, нетрадиционных элементов, форм, приемов, подходов, решений художественно-вне-художественного выражения, презентации, функционирования того, что до середины XX в. называлось художественной культурой и что находится ныне в стадии какого-то глобального перехода к чему-то принципиально иному,

призванному в возникающей ныне новой цивилизации занять место искусства;

- способствовал появлению и становлению новых (технических, как правило) видов искусств (фотографии, кино, телевидения, электронной музыки, всевозможных шоу, сочетающих многие виды искусства на основе современной техники, и т.п.);

Наработки авангарда ныне активно используются строителями новой (за неимением пока иного термина) «художественной культуры» в основном по следующим направлениям:

- в создании на основе новейших научно-технических достижений и синтеза элементов многих традиционных искусств эстетически организованной среды обитания человека,
- в организации супертехнизированных шоу, видеоклипов, рекламы и других видов массовой культуры,

429

- в конструировании глобального электронного (видео-компьютерно-лазерного) аналога художественной культуры, основу которого, в частности, составит погружение реципиента в *виртуальные реальности*.

Художественная культура первой половины XX в. не сводилась, естественно, только к авангарду. В ней определенное место занимали и искусства, продолжавшие традиции предшествующей культуры, и явления среднего типа, как бы наводящие мосты между традиционной культурой и авангардом. Однако именно авангард расшатыванием и разрушением традиционных эстетических норм и принципов, форм и методов художественного выражения и открытием возможности практически неограниченных новаций в этой сфере, часто основанных на самых новых достижениях науки и техники, открыл путь к переходу художественной культуры в новое качество, который уже и осуществляется. Этим авангард к середине XX в. выполнил свою функцию в новоевропейской культуре и практически завершил свое существование в качестве некоего глобального феномена, трансформировавшись и академизировавшись после Второй мировой войны в *модернизм*. Об этом косвенно свидетельствовало и возникновение уже в 1960-е гг. *постмодернизма* — своеобразной реакции уходящей Культуры на авангард и его логическое завершение — модернизм; некоего анемичного предельно эстетизированного (в декадентском смысле) ностальгически-иронического всплеска традиционно-модернистской культуры, уже пережившей авангард, принявшей многие его новации и смилившейся и с ним и с закатом классической культуры.

Глава VI. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИСКУССТВА: МОДЕРНИЗМ. ПОСТМОДЕРНИЗМ

Вторая мировая война и появившееся по ее окончании ядерное оружие знаменовали собой некий глобальный перелом в человеческом сознании и в культурно-цивилизационных процессах XX в. Проблема эта далеко выходит за рамки собственно эстетики. Ею активно занимаются философы, социологи, политологи, социальные психологи, культурологи. Однако иметь ее в виду необходимо и эстетикам, искусствоведам, филологам. Сегодня мы видим, что уже в ряде направлений и феноменов авангарда, особенно в сюрреализме, в творчестве таких классиков авангарда, как Шагал, Пикассо, Дали и некоторых других, мы как бы ощущаем предчувствие глобальной катастрофы, атмосферу грядущего смертоносного конфликта в человеческом обществе.

И конфликт этот, унеся миллионы жизней, уничтожив множество памятников культуры и искусства, радикально повлияв на психику и менталитет выжившего поколения, существенно изменил всю духовно-культурную атмосферу в евроамериканском ареале. Исподволь назревавший с конца XIX в. кризис Культуры достиг во второй половине XX столетия предельного напряжения. В первые послевоенные десятилетия активно прогрессировали инновационные процессы *пост*-культуры. На базе становящейся классикой авангарда, хотя еще живы были многие его крупные представители, выросло новое поколение художников, писателей, композиторов, драматургов, кинематографистов, апологетически узаконившее самые радикальные авангардные находки в сфере художественных языков практически всех искусств и начавшее процесс бесконечного манипулирования ими, но уже без могучего творческого горения, присущего собственно авангардистам, авангардистам в прямом смысле слова. Война существенно охладила творческий созидательно-поисковый пафос художественно-эстетической культуры первой половины столетия, как бы обрезала ей крылья.

Искусствоведы иногда называют послевоенную волну художественных исканий «вторым авангардом», однако точнее, во всяком случае на уровне феноменологии искусства, именовать ее *модернизмом* в том смысле, который разъясняется ниже, так как все действительно авангардные находки и эпатажно-манифестарные выходы в искусстве были совершены творцами «первого», довоенного авангарда, или собственно авангарда. Поколения 1950—1970-х гг. уже не дали таких могучих авангардных фигур, как Кандинский, Малевич, Пикассо, Шагал, Клее, Миро, Джойс, Хлебников и др. Пожалуй, только в музыке модернизм явил нечто равное крупнейшим довоенным авангардистам по мощи художественного поиска в лице таких композиторов, как П. Булез, К.Х. Штокхаузен, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис, С. Губайдулина, А. Шнитке. Однако полное эстетическое понимание этой мощи доступно только профессионалам из сферы музыки. В визуальных и словесных искусствах мы не имеем ничего подобного. В целом же модернисты методично и кропотливо продолжили то, что бунтарски начали авангардисты, — движение в направлении отказа от традиционных

§ 1. Модернизм

Понятие *модернизма* (фр. modernisme, от moderne — современный, англ. — modernism) сегодня используется в науке в нескольких смыслах. В наиболее широком из них оно употребляется в западной эстетике и искусствознании XX в. для обозначения большого круга явлений культуры и искусства авангардно-модернизаторского характера, возникших под влиянием НТП в техногенной цивилизации второй половины XIX — первой половины XX в. (или даже несколько шире), начиная с символизма и импрессионизма и кончая всеми новейшими направлениями в искусстве, культуре и гуманитарной мысли XX в., включая все авангардные движения вплоть до его своеобразного антипода — постмодернизма.

Среди главных теоретических предтеч модернизма часто называют Лессинга, Канта, романтиков; к непосредственным теоретическим лидерам относят Ницше, Фрейда, Бергсона и многих неклассических философов и мыслителей XX в., в частности, экзистенциалистов и структуралистов. В качестве главных особенностей модернизма указывают на эстетическую стратегию *автономии искусства*, принципиальной независимости от каких-либо внехудожественных контекстов (социального, политического, религиозного и т.п.); на предельное затуманивание или полный отказ от миметического принципа в искусстве; акцент на художественной форме (тенденция, достигшая логического предела в формализме любого толка — и художественного, и исследовательского), понимаемой в качестве сущностной основы произведения искусства, тождественной его содержанию; и в результате всего этого — на абсолютизацию визуальной (или аудио) презентации произведения в качестве принципиально нового кванта бытия, самобытного и самодостаточного.

В российско-советской эстетике и искусствознании прошлого столетия понятие модернизма чаще всего применяли для обозначения всего комплекса авангардно-модернистских явлений с позиции предвзято негативной оценки. В основном — это позиция *консервативной* линии в традиционной культуре по отношению ко всему новаторскому; в советской науке она в первую очередь определялась партийно-классовыми идеологическими установками. Модернизм представал объектом не столько научного анализа, сколько всеобъемлющей, часто огольной критики. Критиковали модернизм за отход от традиционной (в рамках традиции XIX в., прежде всего) культуры — за антиреализм, эстетство, отход от социально-политической ангажированности, за смыкание с мистикой, за абсолютизацию художественно-выразительных средств, за апелляцию к

иррацио-

нальной сфере, алогизм, абсурдность и парадоксальность, за пессимизм и апокалиптику, за формализм, за стирание грани между искусством и жизнью и т.п. В общем все в искусстве XX в., выходящее за узкие рамки искусственно изобретенного метода «социалистического реализма» или реализма в модели XIX в., считалось в советской эстетике негативным и обзывалось модернизмом. Более строгим и типологически целесообразным представляется суженное значение термина «модернизм» как одного из трех главных этапов функционирования искусства в XX в.: *авангарда*, *модернизма* и *постмодернизма*. Типологически и феноменологически модернизм, наряду с главными особенностями, перечисленными в первом (широком) семантическом модусе, наследует многие достижения и находки собственно авангарда, но отказывается от его бунтарского, эпатажного, скандального манифестаторства. Модернизм — это как бы академизировавшийся авангард; он утверждает многие из авангардных новаторских художественно-эстетических находок уже в качестве как бы само собой разумеющейся классики. Для модернизма кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, додекафония, литература Джойса — это классика, органично продолжившая многовековую историю мирового искусства. Хронологически апогей модернизма приходится где-то на поздние 1940—1970-е гг., т.е. частично захватывает и поздний авангард, и ранний постмодернизм, являя собой как бы некое посредствующее звено между ними.

Если авангард во многом довел до логического предела (часто до абсурда) автономизацию средств и способов художественного выражения традиционных искусств, как правило, еще в их рамках (живописи, музыки, скульптуры, литературы) и только наметил некие принципиально новые поисковые ходы арт-презентации (реди-мейдс Дюшана, пространственные коллажи, фотомонтажи и т.п.), то модернизм в основном разрабатывал именно эти нетрадиционные для классического

искусства стратегии арт-продуцирования. Начиная с *поп-арта, кинетизма, минимализма, концептуального искусства*, всевозможных *акций, инсталляций, энвайронментов*, художники модернизма выводят арт-объекты за рамки традиционных видов и жанров, за пределы собственно искусства в традиционном понимании, разрушают границы между искусством и окружающей действительностью, часто активно вовлекают реципиента в процесс творчества-созерцания-участия в арт-проектах. Создатели модернистских объектов и концептуальных пространств или акций, как правило, отказываются от традиционной для искусства эстетической (= художественной) значимости и констатируют только их самобытное и уникальное бытие в момент презентации-рецепции.

433

Парадоксы, абсурдные ходы, алогичные сочетания вроде бы несочетаемых элементов и т.п. приемы, выполненные методом сборки на основе коллажа-монтажа часто из далеких от традиционных для искусства материалов (обычно бывших в употреблении вещей обихода и их фрагментов, отслуживших машин, механизмов, приборов индустриальной цивилизации, реже — заново созданных неких технологических неутилитарных *симулякров*, не имеющих реальных прообразов и какого-либо функционального назначения), призваны активизировать восприятие реципиента и рассчитаны на очень широкую и субъективную смысловую полисемию. С модернизма в сфере художественной культуры начинает формироваться энвайронментальная (пространственно-средовая) эстетика, и в нем заключены основные истоки постз-культуры. В ряде своих арт-направлений модернизм с 1960—1970-х гг. перетекает в *постмодернизм*.

В искусстве середины XX столетия существовало множество переходных форм и достаточно крупных фигур от авангарда к модернизму, некое художественное поле авангардно-модернистских феноменов и экспериментов, ибо четкой грани между авангардом и модернизмом при общей принципиальной условности семантики всех эстетических и художественных дефиниций, естественно, провести невозможно. Речь может идти только о тенденциях. Среди таких типично переходных авангардно-модернистских феноменов остановимся здесь для наглядности на знаковой, символической для всего XX в. фигуре Пикассо и на *конкретном искусстве* и *абстрактном экспрессионизме*.

Символ XX века

Почти всю суть художественно-пластических исканий XX в., их обостренный авангардно-модернистский дух сконцентрировал в своем творчестве испанец *П. Пикассо*, который с 1904 г. почти постоянно жил во Франции, хотя до прихода к власти в Испании франкистов часто ездил на свою родину. Ее дух постоянно питал его творчество. В течение своей долгой жизни гений Пикассо перепробовал практически все основные способы и методы художественного творчества XX в., был родоначальником ряда из них, всегда оставаясь уникальным, неповторимым, ни на кого не похожим. Его мятущемуся духу было тесно в любом из художественных направлений, и он часто и свободно переходил от одного к другому: от реализма, натурализма и классицизма до сюрреализма и даже постмодернизма.

434

В ранние годы творчества Пикассо просматривается несколько достаточно устойчивых стилистических периодов: 1901—1904 гг. — голубой период, для которого характерны картины в сине-голубой тональности с почти реалистическим изображением сцен из жизни самых обездоленных слоев населения, фактически — феноменов отчужденности и нищеты в грустно-меланхолических или трагических тонах — выражение самого экзистенциального духа бытия человеческой жизни. 1905—1906 гг. — розовый период, когда в картинах с изображением жизни бродячих актеров, цирковых сцен, многочисленных арлекинов и гимнастов розовые тона и некоторая деформация фигур только усиливали впечатление того же самого трагизма, драматизма, экзистенциального одиночества в жизни низового слоя людей искусства. С 1907 г. начинается многоуровневый период творчества великого художника. Он открывает для себя Сезанна и африканское искусство, которое дает, с одной стороны, импульс для появления картин с монументально тяжеловесными фигурами (так называемый негритянский период), а с другой — приводит к более свободному обращению с пластической формой, использованию геометрически обобщенных, условных форм в изображении людей и предметов, пишет широко известную теперь картину «Авиньонские девицы», которая ознаменовала начало нового направления — *кубизма* (хотя впервые она была показана публике только в 1937 г.). Лаконичные сухие и жесткие охристые цвета, экспрессивная жестикюляция фигур, отказ от какой-либо детализировки,

деформации некоторых лиц в стилистике африканских масок, отказ от традиционного художественного пространства, акцент на плоскостном развороте композиции, мощная энергетика пластического выражения — все это признаки нового типа художественного мышления, который будет характерен для Пикассо и в посткубистские периоды творчества.

В 1911—1912 гг. кубизм Пикассо переходит в аналитическую стадию, когда существенно усиливаются абстрактно-геометризаторские черты в предельно плоскостных композициях («Арлекин», 1915 и др.). Он начинает использовать в живописных картинах элементы *коллажа*, наклеек из различных материалов. Анализирующий рассудок часто преобладает в них над чувством. Одновременно Пикассо начинает пробовать себя в скульптуре и других пространственных композициях. Он создает камерные абстрактные конструкции и ассамбляжи из подсобных материалов (жести, деревянных брусков, картона, бумаги, проволоки и т.п.), в которых решает чисто композиционные пластические задачи. В результате всех этих крайне важных для искусства XX в. экспериментов утверждается отказ от миметического, символического, семиотического принципов искус-

435

ства, восходящих еще к античности и Средним векам и питавших все традиционное искусство. Произведение искусства начинает осмысливаться как совершенно автономный самостоятельный *объект*, не относящий зрителя к чему-либо, вне этого объекта. Оно ничего не изображает и не обозначает кроме себя самого. Оно самоценно, организовано по своим собственным законам и не подчиняется никаким правилам или нормам, имеющим бытие вне его. Это самодостаточный художественный организм, коммуницирующий только со зрителем, настроенным на эту коммуникацию.

В 1920-е гг. Пикассо проникается духом греко-римского искусства, которое своим содержанием, классической красотой и пластикой форм окажет существенное влияние на последующее творчество художника. В середине 1920-х гг. Андре Бретон провозглашает Пикассо провозвестником *сюрреализма*. Знакомство с сюрреалистами, их творчеством и манифестами также оставит заметный след в художественном мышлении Пикассо, хотя в целом сюрреализм явился лишь одной из многих вех на его долгом художественном пути. Все эти влияния и принципы пластического, художественного, эстетического подходов к искусству переплавились у Пикассо в некое новое, только ему присущее поливалентное стилистическое качество и определили самобытное, многоликое творческое лицо художника, которое, тем не менее, всегда узнаваемо и в сущности своей неподражаемо.

В 1937 г. после варварской бомбардировки немцами испанского г. Герники он пишет почти в черно-белой тональности экспрессивное монументальное полотно-крик-крещендо в память о погибших соотечественниках. Еще до этого увлекавшие его трагические мотивы рыдающей женщины, умирающей лошади, ревущего быка, просто визуального аналога феномена крика воплотились здесь в огромное апокалиптическое полотно, выразившее, как мы видим сегодня, не только страх и ужас художника перед войной, но и, пожалуй, трагизм и апокалиптизм всего XX в. Эта проблематика будет волновать художника и позже в его работах на темы войны и даже в некоторых натюрмортах (см.: «Натюрморт с черепом быка», 1942) и других композициях.

Для позднего Пикассо характерна некая предельно свободная синтетическая (в смысле использования всех существовавших к его времени приемов живописного выражения от пуантилизма¹, кубизма, экспрессионизма до сюрреализма) манера пластической органи-

¹ *Пуантилизм* (от фр. point — точка) — живописный метод писания картины раздельными мазками, точками. Изобретен художником Ж. Сера (1859—1891), имел ряд последователей в среде постимпрессионистов.

436

зации форм, с помощью которой на зрителя выливается открытый мощный поток какой-то глубинной стихийной архетипической энергии. Построенная на антиномизме, парадоксах, абсурдности экспрессия цвета и пластических элементов формы достигает в последнее десятилетие жизни Пикассо почти сверхчеловеческой силы. Поражает творческая мощь уже преклонного возраста, по человеческим меркам, старца с душой и силой демиурга. Особое место в творчестве позднего Пикассо занимают его циклы вариаций (или парафраз) на темы известных шедевров классиков мирового искусства Веласкеса, Делакруа, Курбе, Мане. Здесь мы встречаемся с неповторимым пикассовским вариантом *постмодернизма*. 44 вариации «Менин» Веласкеса — это стремление на аналитическом уровне выявить глубинные конструктивные и энергетические возможности выдающегося полотна испанского художника. Здесь смешиваются воедино и ностальгия по классике, и попытка проникнуть в ее таинственные глубины, и *ирония* по

отношению к ней, и стремление к современному *диалогу* сквозь время — на содержательном, энергетическом, формальном уровнях; это симулякр, интерпретация, трансформация и ревизия Культуры с позиции наступающей *пост*-культуры. Для последних десятилетий творческой деятельности мастера особенно характерен постоянно усиливающийся *иронизм*, фактически как основа творческого метода. Хотя он был присущ и всему его авангардно-модернистскому творчеству, начиная с «Авиньонских девиц». Пикассо уже к концу первого десятилетия XX в. ощутил (или предощутил) в качестве сущностного принципа художественной деятельности нового столетия, новой эпохи *иронически-игровой* и активно (и беспронигрышно) руководствовался им в течение всей своей жизни. Именно поэтому, виртуозно владея всем арсеналом изобразительно-выразительных средств живописи и обладая высоким художественным вкусом и врожденным талантом (а точнее, будучи просто гениальным), он спокойно переходил от методов и стилистики одного авангардного направления к другому (по ходу выступая основоположником некоторых из них), в каждом из них небрежно создавая шедевры, несущие, как правило, ауру легкой *иронии* по отношению и к этому направлению, и к искусству в целом, и к самому себе и своему творчеству, да и к человеческой жизни и деятельности вообще. Пикассо с самым серьезным видом мудро подсмеивался над своим временем, да и над историей тоже, утверждая иронию и игру в качестве сущностных принципов художественно-эстетического сознания. Своим творческим гением он как бы освятил суть процессов, происходящих в искусстве XX в., наглядно (всем безбрежным полем своих многообразных творений) обосновав их закономерность и неизбежность.

437

Конкретное искусство

Это понятие (фр. art concret) в современном смысле ввел в обиход художественной культуры уже упоминавшийся художник и теоретик абстрактного искусства Тео ван Дуйсбург. В 1930 г. с группой единомышленников он опубликовал в Париже единственный номер журнала «Art concret», который был не чем иным, как манифестом конкретного искусства. В нем утверждалось, что искусство — это «универсальное всеобщее». Произведение искусства должно быть свободно от каких-либо иных смыслов и значений, кроме собственно пластически-живописных. Оно исключает какие-либо символизм, лиризм, драматизм и т.п. характеристики, внешние для живописи. Картина конструируется исключительно из *конкретных* (т.е. имеющих природное происхождение) пластических элементов, проще — из плоскостей и цвета. Техника создания произведения должна быть практически механической (антиимпрессионистской) и подчиняться строгому контролю разума художника. Абсолютная чистота и ясность в искусстве достигаются путем использования законов геометрии, математики, оптической физики. Фактически манифест утверждал приоритет геометрической конструктивистской абстракции перед любым другим искусством, в том числе и перед динамической или лирической абстракцией.

После смерти Т. ван Дуйсбурга в 1931 г. его идеи были продолжены целым рядом художников, входивших в достаточно пестрое и многочисленное международное объединение «Abstraction-Creation» (1931—1936). Среди его наиболее известных представителей можно назвать Габо, Певзнера, Мондриана, Кандинского, Арпа, Эль Лисицкого, Купку, Баумайстера и др. Термин «конкретное» использовался рядом его членов применительно к абстрактно-конструктивистским работам на основе представления о том, что линия и чисто геометрические формы имеют такое же реальное бытие, как и фигуративные предметы видимого мира.

После Второй мировой войны идеи и творческие принципы конкретного искусства активно поддерживал Макс Билл, определявший его как основывающееся на чисто математических принципах пропорционирования и цветоделения и организовавший с 1944 г. ряд крупных международных выставок конкретного искусства, журнал «Abstrakt/konkret» и другие публикации, особенно в Швейцарии и Швеции, где было много приверженцев этого искусства. Одним из главных представителей конкретного искусства в этот период был швейцарец Рихард Пауль Лоозе, разделивший холст на горизонтально-вертикальные структуры цветных плоскостей различных цвето-тональностей. В отличие от неопластицизма Мондриана, стремившегося с помощью своих геометризованных структур выйти в некие духовные сферы, теоретики и практики конкретного искусства декларировали отсутствие в искусстве каких-либо иных целей, задач и функций, кроме утверждения «самого себя» и образующих его форм и цветов.

Абстрактный экспрессионизм

На диаметрально противоположном полюсе абстрактного в своей основе искусства после Второй мировой войны оказался *абстрактный экспрессионизм*. Сам термин еще в 1920-е гг. ввел немецкий искусствовед Э. фон Зюдов для обозначения некоторых аспектов искусства экспрессионистов. В 1929 г. американец А. Барр применил его для характеристики ранних работ Кандинского, а в 1947 г. назвал «абстрактно-экспрессионистскими» работы де Кунинга и Дж. Поллока. С тех пор понятие абстрактного экспрессионизма укрепились за достаточно широким, стилистически и технически пестрым полем абстрактной живописи (а позже и скульптуры), получившей бурное развитие в 1950-е гг. в США, в Европе, а затем и во всем мире. Прямыми родоначальниками его считаются ранний Кандинский, экспрессионисты, отчасти дадаисты и сюрреалисты с их принципом психического автоматизма. Философско-эстетическим

438

основанием абстрактного экспрессионизма во многом явилась популярная в послевоенный период философия *экзистенциализма*.

Абстрактные экспрессионисты продолжили начатое Кандинским и сюрреалистами «освобождение» искусства

от какого-либо контроля разума, логических законов и, более того, — от традиционных законов цветовых отношений, цветового синтаксиса европейско-средиземноморской культуры, освобождение цвета от каких-либо законов и «диктата» формы. Главным их творческим принципом стало спонтанное, автоматическое нанесение красок на холст исключительно под влиянием субъективных настроений и эмоциональных состояний. Радость, гнев, страсть, страх, страдание в буквальном смысле слова выплескиваются потоками красок на их полотна. Манеры письма самые разные — от традиционной работы кистью до нанесения красок только шпателем, разливания их из банок, выдавливания из тюбиков, разбрызгивания из пульверизатора и т.п. Соответственно многообразны и возникающие цветовые структуры и по форме, и по цвету (от монохромных до резкого, бьющего по нервам буйства красок, не имеющего никаких аналогов в природе или в традиционной живописи). Разнообразен и спектр воздействия работ абстрактных экспрессионистов — от медитативных огромных почти монохромных (с еле заметными тоновыми флюктуациями) полотен Марка Ротко до бьющих по психике огромных черных символических иероглифов Пьера Сулажа или шокирующих глаз и психику зрителя «диких» по яркости, пластике и синтаксису полотен голландца Карела Аппеля. С середины 1950-х гг. абстрактный экспрессионизм стал мощным международным движением в искусстве, захватив практически все континенты. Полная свобода (у Кандинского, как мы помним, она была ограничена «законами внутренней необходимости», т.е. традиционными эстетическими законами цветоформообразования, живописного синтаксиса) нанесения красок на полотно или обращения с пластическими формами, декларируемая и реализуемая абстрактными экспрессионистами, породила бесчисленное множество последователей этого направления, наводнивших музеи, галереи и дома частных граждан массой своих поделок, сотворенных красками на холсте, но имеющих мало общего с живописью в принципе, т.е. не имеющих никакой художественно-эстетической ценности.

Поп-арт

Одним из главных и мощных направлений в модернизме середины столетия несомненно был *поп-арт* (англ. popular art — популярное искусство). Он возник в начале 1950-х гг. практически одновременно в Великобритании и США как своеобразная ироническая реакция на элитарность наиболее продвинутых к тому времени авангардно-модернистских направлений изобразительного искусства (в частности, на абстрактное искусство, абстрактный экспрессионизм). Своего апогея он достиг в 1960-е гг. Поп-арт явился типичным продуктом технологического индустриального общества массового потребления. В нем нашла своеобразное художественное выражение принципиальная антиномия того времени, одна из главных антиномий возникающей *пост*-культуры, которая проявилась еще в авангарде начала столетия, а в дальнейшем на иных уровнях ставилась и решалась уже в более изощренных формах постмодернизмом: *романтизация* индустриального общества массового потребления (его идеалов, кумиров, имиджей, стереотипов, технологии и его продук-

439

ции), как единственной и общезначимой реальности современной жизни, и *ироническое дистанцирование* от этого общества, иногда даже неприятие и резкий протест против него. Первый член этой антиномии, как правило, преобладал в поп-арте на внешне-эксплицитном уровне, в то время как иронизм окутывал его в качестве легкой, не всегда и не всеми улавливаемой смысловой дымки.

Начальные теоретические разработки поп-арта появились в Англии в период 1952—1955 гг., когда в Институте современного искусства в Лондоне образовалась «Независимая группа» архитекторов, художников, критиков (среди них Р. Хэмилтон, Э. Паолоцци, Л. Эллуэй, Р. Бэнхем и др.). Позже к ним присоединились такие ставшие известными в поп-арте фигуры, как П. Блейк, Р. Б. Китай, Д. Хокни, А. Джонс, П. Филлипс. Словечко *«рор»* было введено критиком Эллуэем для обозначения фактически *нового эстетического сознания*, новой эстетической позиции, которая утверждала *художественную значимость* предметов, событий, фрагментов *повседневности* массового человека индустриального общества, до этого считавшихся в художественно-эстетической элите нехудожественными, антихудожественными, кичем, дурным вкусом и т.п.

Поп-арт предпринял масштабную и результативную попытку уравнивать их в правах с феноменами «высокой культуры», слить элитарную культуру с потребительской *популярной (pop!)* субкультурой. Своими предтечами поп-артисты справедливо считали М. Дюшана с его *реди-мэйдс*, дадаиста К. Швиттерса, отчасти Ф. Леже с его романтизацией машинного миро-человека. Художники поп-арта открыли своеобразную поэтику массовой продукции городской культуры, находя ее в банальных и тривиальных вещах, событиях, жестах, в окружающей их потребительской среде и коммерциализованной реальности: в голливудских боевиках и популярных «звездах», в газетных и журнальных фото, в американском жизненном стандарте, основанном на техническом прогрессе, в рекламе, афишах, плакатах, газетах, в предметах домашнего обихода, комиксах, научной фантастике, бульварной литературе и т.п. — во всем, что составляло повседневную среду обитания и псевдодуховную пищу евроамериканского обывателя

середины XX в. Изымая элементы и имиджи массовой культуры из повседневной среды и помещая их в контекст ими же образуемого художественного пространства, поп-артисты строили свои произведения на основе *игры* смыслами массовых стереотипов (новые контекстуальные связи, иной масштаб, цвет, иногда деформации и т.п.) в новой семиотической среде.

Ранние произведения поп-арта выполнялись в техниках *коллажа* или традиционной живописи с элементами коллажа. Среди первых программных для поп-арта работ, получивших хрестоматийную из-

440

вестность были коллажи Э. Паолоцци «Я была игрушкой богатого мужчины» (1947) и Р. Хэмилтона «Что собственно делает сегодня наш домашний очаг иным и столь привлекательным?» (1956). На первом изображена в жеманной позе красотка легкого поведения со стандартной манекенной улыбкой в окружении этикеток и надписей субкультуры; на втором представлен интерьер обывательского дома с обнаженной стандартной красоткой на стандартном диване и обнаженным же культуристом с теннисной ракеткой в руках в окружении предметов обихода: телевизора, магнитофона, мягкой мебели, увеличенной обложки для комиксов, служанки с пылесосом и его рекламы, эмблемы Форда и т.п. Элементы изображения — вырезки из рекламных проспектов и популярных журналов. В обеих работах присутствует девиз нового направления — словечко *«рор»*.

В дальнейшем используемые материалы и техника создания поп-произведений существенно расширяются и усложняются. В традиционную живопись активно внедряются инородные элементы — обломки гипсовых изображений, предметы повседневной действительности, фотографии, детали машин и т.п. Появляются поп-скульптуры, объекты, ассамбляжи, инсталляции, в которых используются самые различные материалы, в том числе и в большом количестве вещи, бывшие в употреблении, т.е. содержимое мусорных ящиков, помоек и свалок. Часто создаются композиции из упаковочного картона, тары потребительских товаров и т.п. материалов. Художники поп-арта не ограничиваются только статическими произведениями — они создают поп-пространства (*энвайронменты*) и поп-артистские действия — *хэппенинги*, *перформансы* и т.п. акции. Последние особенно характерны для представителей американского поп-арта.

Зачинателями поп-арта в Америке считаются *Роберт Раушенберг* и *Джеспер Джонс*. В дальнейшем когорту американских поп-артистов пополнили такие фигуры, как Э. Уорхол, Р. Лихтенштейн, К. Ольденбург, Д. Дайн, Т. Вессельман, Дж. Розенквист, Ж. Сигал, Э. Кинхольц и др. Из европейских мастеров поп-арта (имевшего во Франции название «Нового реализма») наибольшую известность приобрели Арман (Арманд Фернандес), Ники де Сен-Фаль, Христо, О. Фальстрём. По своему духу и внутренней ориентации поп-арт вошел в историю культуры все-таки как продукт американской индустриально-потребительской цивилизации. Именно в США он достиг необычайного размаха и очень быстро был признан в художественных кругах в качестве влиятельнейшего движения в искусстве второй половины XX в. По содержанию, материалу, манере исполнения и типам артефактов художники поп-арта сильно отличаются друг от друга и этим еще раз косвенно демонстрируют свою

441

глубинную принадлежность к пестрой, хотя и стандартизированной повседневности массового общества. Для наглядности приведу несколько конкретных примеров.

Роберт Раушенберг. Один из «классиков» поп-арта Р. Раушенберг с середины 1950-х гг. начинает создавать пространственные объекты, которые называет «комбинированными картинами». В них живописно проработанные поверхности сочетались в трехмерном пространстве с коллажными комбинациями различных предметов обывательской жизни (фотографий, репродукций, веревок, обрывков тканей, фрагментов утилитарных вещей). Под влиянием интеллектуалов — авангардного композитора Дж. Кейджа и художника Джеспера Джонса (с которым он близко сошелся с 1954 г.) Раушенберг сознательно отказывается от традиционных представлений о красоте, стремясь занять позицию «по ту сторону прекрасного и безобразного», и руководствуется принципами случайности и спонтанности (концепция Кейджа) в организации своих композиций.

Один из классических объектов этого периода «Одалиска» (1955—1958). На подиуме лежит белая атласная подушка, в ее центре на белом столбике укреплена картина на деревянной основе, на верху которой поставлено натуральное чучело белой курицы. В верхней части живописной картины приклеены две небольшие репродукции с сюжетами «Амур и Психея» и «Сидящая обнаженная», в нижней части фото воющего волка. Есть и другие мелкие вклейки, и вся

поверхность расписана в духе абстрактных экспрессионистов. Исследователи-фрейдисты видят в этой работе массу сексуально-эротических символов. Более существенным является то, что подобными объектами Раушенберг активно продолжил начинания некоторых художников-авангардистов начала века (Татлина, Дюшана, Швиттерса) по реальному преодолению живописной поверхности, по выведению живописи в трехмерное пространство и включению ее в некие принципиально новые художественные контексты. Свою творческую позицию Раушенберг обозначал как действие «в прорыве между искусством и жизнью», конституируя в такой форме рождение поп-арта на американском континенте. Его визуальным символом стал знаменитый объект Раушенберга «Монограмма» (1955—1959), который представляет собой чучело барана с туловищем, продетым внутрь натуральной автомобильной шины.

В конце 1950-х гг. Раушенберг освоил технику фроттажа (натираия, введенную в искусство еще в 1925 г. сюрреалистом Максом Эрнстом) для перевода журнальных или газетных фотографий и картинок на бумагу и другие поверхности. Она открыла перед ним более утонченные и изысканные возможности использования напечатанных изображений в своих произведениях, чем те, которые предоставляла тех-

442

ника коллажа. Раушенберг активно использовал ее для создания графического цикла из 34 иллюстраций к «Аду» Данте (1959—1960). Каждая из иллюстраций (к одной из песен «Ада») представляет собой типично поп-артовское произведение. На поверхность листа путем фроттажа наносились в разных местах отпечатки с фотографий современных политических деятелей, спортсменов, актрис, фрагменты человеческих тел, каких-то событий обыденной жизни, затем все это приводилось с помощью карандаша и акварели в некую целостную графическую композицию. Визуальный синтаксис этих листов, как и ряда последующих работ в технике шелкографии, основывался на художественном упорядочивании с помощью традиционных средств искусства (рисунка, акварели) как бы случайно перенесенного на поверхность листа калейдоскопа фрагментов повседневной жизни современного общества. Здесь Раушенберг, в отличие от многих других своих коллег по направлению, остается на макроуровне еще в лоне традиционного художественного (и именно живописного) мышления, в то время как на микроуровнях активно вводит новые принципы и технологии нетрадиционной арт-практики.

В начале 1960-х гг. Раушенберг прекратил создавать «комбинированные картины». В 1962 г. он освоил изобретенную Э. Уорхолом технику шелкографии и создал в ней ряд крупных произведений, укрепивших за ним славу видного художника XX в. Фактически он пользуется здесь тем же приемом, что в иллюстрациях к Данте, только в новой технике, в значительно больших масштабах и с использованием более насыщенных цветовых гамм за счет применения масла. Одна из картин этого ряда «Путь в небо» (1964) представляет собой полотно (более 25 кв. м!), на которое с помощью шелкографии нанесены десятки фотоизображений от двойного изображения в разных цветах репродукции с картины Рубенса «Туалет Венеры» (нижний регистр картины) через хаос различных фрагментов современной индустриальной действительности, включая два экземпляра (разных цветов) одного и того же портрета американского президента Д. Кеннеди, и до схемы полета астронавтов на Луну (в левой верхней части). За композиционно-цветовым решением этой вроде бы достаточно пестрой работы просматривается даже некое литературно-содержательное начало (от Рубенса, искусства, культуры, плоти через технологический прогресс к высадке на Луну), которое перекрывается целым спектром игровых ходов имиджами и стереотипами массовой культуры XX в. Именно принципиальная и органичная полисемантичность в поле современной цивилизации подобных полотен Раушенберга вывела их автора на одно из видных мест в истории искусства XX в. В середине 1960-х гг. он

443

полностью переключается в сферу перформансов, хэппенингов и других театрализованных акций.

Энди Уорхол

Энди Уорхол. Другим ярким представителем поп-арта является Э. Уорхол. С 1960 г. начинается его деятельность в качестве одного из зачинателей поп-арта. На уровень произведений «высокого» искусства выводятся серии работ в стиле комиксов (большого формата), затем картины с изображением наиболее популярных предметов потребительского рынка: банок консервированного супа Кэмпбелл, бутылок кока- и пепси-колы, этикеток ходовых товаров массового потребления и тому подобных тривиальных, *популярных* вещей, изображение которых только поп-арт фактически поднял до уровня искусства или, по крайней мере, арт-продукции.

С 1962 г. Уорхол начинает экспериментировать в новой технике — шелкографии, которая и стала его главной техникой, определила творческий почерк внутри поп-арта. Суть ее состоит в том, что увеличенные фотоснимки печатались особым способом на шелковой основе, художник расписывал их в определенной последовательности и затем с шелка они механическим способом печатались на холст (краски продавливались через сетку шелковой ткани). Возникали красочные серии изображений, часто одного и того же фотообраза, по-разному раскрашенного (например, серии портретов Мэрилин Монро, Элвиса Пресли, автопортреты, листы долларовых купюр, фото цветов и т.п.). Для производства этих серий в Нью-Йорке была создана целая «Фабрика Уорхола», на которой всей механической работой занималось большое число ассистентов и помощников художника. Механический способ производства (своего рода ре-продуцирования) искусства составлял один из принципов творчества Уорхола. Этим способом только в 1962—1964 гг. было создано около 2000 произведений. Главный девиз его творчества: «Всё прекрасно!» Он, как и другие представители поп-арта, манифестировал своим творчеством, что грязь, отбросы, мусор, т.е. содержимое свалок, имеет одинаковые эстетические качества с традиционными объектами, предметами, материалом искусства. Поэтому банка от консервов и пустая бутылка для него равны с точки зрения «красоты» (он часто употреблял этот термин) с лицом красавицы Мэрилин или с его собственным портретом. Надо только уметь эту красоту выявить в любом тривиальном предмете. Уже одно только масштабное увеличение (не говоря о раскраске) может сделать консервную банку не менее значимой, чем портрет президента США.

Особое и большое место в творчестве Уорхола занимала тема катастроф, смертей, преступлений. На основе газетно-журнальной хроники он создал целый ряд серий: «Автокатастрофы», «Самомубийства», «Электрический стул», серии портретов преступников,

444

разыскиваемых полицией и т.п. Основные деньги он зарабатывал на производстве шелкографических портретов многих известных деятелей и предпринимателей. Это давало ему возможность ставить фильмы (им снято 16 черно-белых лент), создавать телепрограммы, содержать «Фабрику», издавать журнал «Интервью».

Основа творческой позиции Уорхола — создание некоего поп-(в духе вкусов масскульта)-эстетизированного дубликата общества массового потребления, в котором он жил и пытался художественно с существенной долей иронии выразить его суть. *Клише* становится визуальным ключом к этому обществу, в котором все актуализуется как бы по трафарету, по некоторому набору стереотипов. Человек, вещь, отбросы (и предметные и социальные), смерть, убийство, катастрофа, цветы, президент, доллар, серая повседневность и выдающееся событие — все суть продукты (или жертвы) современной цивилизации, все равны между собой, все в одинаковой мере достойны эстетизации и увековечивания, как и иронического отношения.

«Каждый на 15 минут может стать знаменитым» — известный афоризм Уорхола. Даже банка от супа или электрический стул. Но только на 15 минут, ибо все в этом мире банально и не привлекает внимание обывателя более, чем на несколько минут. В этом плане автокатастрофа или террористический акт равноценны с банкой супа или бутылкой от колы. Все тривиально в современной американской цивилизации, все стандартизировано, унифицировано, выхолощено. Количество здесь определяет качество. Отсюда особое внимание Уорхола к масштабу изображаемых предметов и к количеству копий одного и того же изображения на одном холсте с некоторыми цветовыми вариациями. Суть остается неизменной. Однако цветовые вариации одного и того же изображения (например, лица М. Монро или собственного портрета) помогают показать за одной иконографической маской (навязанной человеку обществом, цивилизацией, обстоятельствами) набор виртуальных состояний экзистенции человека (или предмета, ибо они у Уорхола принципиально равнозначны) в художественном пространстве поп-культуры. На прием создания разноцветных серий оказала влияние работа Уорхола над фильмами. Только динамика образа осуществляется здесь в психике субъекта восприятия за счет перемещения взгляда с изображения на изображение. При этом сознательно акцентируется внимание на дискретности сериальных образов. Цвета всех изображений одного и того же образа (лица, чаще всего) организованы по резким контрастам — так что восприятие реципиента вынуждено совершать своеобразные психические скачки при переходе взгляда с одного отпечатка на другой. Фактически здесь Уорхол

445

констатирует принципиальную контрастную дискретность бытия человека в современном мире. Пройдите по Бродвею, говорил Уорхол, и вы увидите там все мое искусство. А Бродвей в этом

плане с его массой самых различных реклам, витрин, развлекательных и любых других заведений и учреждений (особенно в районе Таймс-сквер) — концентрированное выражение современной цивилизации, особенно на уровне ее тривиальной массовой культуры.

Д. Джонс чаще всего пользовался средствами живописи, близкими к абстрактному экспрессионизму. Однако известность ему принесли почти иллюзионистские, натуралистические изображения американского флага в различных вариантах и масштабах и мишенеобразных форм. Для *Т. Вессельмана* характерна поэтизация идеализированно-рекламной эротичности женского тела. Его композиции состоят обычно из плоскостного упрощенно-силуэтного изображения обнаженных женских фигур часто в откровенно сексогенных позах на постели или в ванной, выполненного яркими масляными или акриловыми красками (иногда с элементами коллажа), в сочетании с некоторыми конкретно-предметными фрагментами интерьера. *Р. Лихтенштейн* делал полумеханическим способом Картины на холсте в духе журнальных комиксов — увеличивая их в масштабе. К. *Ольденбург* создавал объекты и инсталляции из самых различных материалов. Здесь и сочетания реальных предметов с раскрашенными гипсовыми муляжами (как правило, скоропортящихся продуктов питания — кусков мяса, овощей, хлеба); и антропоморфные композиции из фигур, вырезанных из упаковочного картона; и инсталляции из самых разнообразных предметов, частично расписанных маслом; это и серия мягких надувных копий предметов обихода: унитаза, пишущая машинка, телефон-автомат, пылесос и т.п.; это, наконец, целые интерьеры комнат, воспроизведенные в натуральную величину из реальных вещей в пространстве музея (например, «Спальня» в Музее современного искусства во Франкфурте и подобные интерьеры в других музеях мира).

Д. Дайн развешивает по верхнему краю пустого холста слегка подкрашенные столярно-слесарные инструменты. *Дж. Розенквист* пишет яркими, часто ядовито режущими глаз синтетическими красками огромные многометровые композиции, набранные из иллюзорно выписанных элементов, фрагментов, символов научно-технического прогресса XX в. *Ж. Сигал* создавал, как правило, пространственные группы и сценки из белых гипсовых фигур-муляжей людей в натуральную величину. Некоторые работы Сигала и особенно композиции, ассамбляжи, инсталляции *Э. Кинхольца* с антропоморфными фигурами, собранными из обломков и деталей

446

технических приборов и машин, имеют жутковатый абсурдно-сюрреалистический характер. В них с особой силой выявляется абсурдность и бессмысленность той «идеальной» *повседневности* современного массового общества, которую идеализирует американская государственная машина и романтизировали некоторые ранние поп-артисты; с экспрессивной пронзительностью выражена в некоторых из них внутренняя экзистенциальная опустошенность человека этого общества.

В целом поп-арт фактически подвел черту под традиционными видами изобразительного искусства, доведя их до логического завершения, и открыл широкий путь принципиально новым типам художественных практик, осваивающих самые различные пространства с помощью всего множества визуально воспринимаемых форм, предметов и способов неутилитарной деятельности современного художника. В частности, поп-арт подготовил почву для *концептуализма* и *постмодернизма*.

Минимализм

Своеобразной реакцией (и протестом) на пестрый кичевый образный мир поп-арта стал в Америке *минимализм* {англ. minimal art} — камерное, но концептуальное направление в искусстве 1960—1980-х гг., деклариовавшее и реализовывавшее на практике принципы предельной экономии (ср. теорию «экономии» Малевича) «изобразительно-выразительных» средств, в качестве которых, как правило, выступали некие технические детали и конструкции в их минимальном количестве и при минимальном вмешательстве художника в организацию создаваемого (= презентуемого) объекта, предельно минимализировавшее творческую концепцию конструктивизма, доведя ее до логического завершения.

Среди его создателей и главных представителей можно назвать Сола ЛеВитта, Дэна Флэвина, Карла Андрэ, Роберта Морриса, Дональда Джадда. В своих предельно лаконичных, чаще всего металлических скульптурах-конструкциях, покрашенных в неброские монохромные цвета, минималисты идут по пути предельного упрощения архитектурных идей беспредметного неутилитарного конструктивизма начала XX в.

Ясность, простота, чистота формы, деперсонализм, стандартность, логичность геометрических

структур лежат в основе минималистских объектов. Существенным является их размещение в экспо-пространстве, которое нередко определяется соответствующим подсветом объекта, ориентация на некий абстрактный пространственный контекст. Все это дало существенные импульсы для

447

развития на основе минимализма *концептуализма*, одним из создателей которого стал минималист Сол ЛеВитт.

Ответвлением минимализма стал *лэнд-арт* (англ. land art — природо-искусство) — арт-практика, в которой деятельность художника выносится на природу и материалом для арт-объектов служат, как правило, или чисто природные материалы, или их сочетание с минимальным количеством искусственных элементов. В период 1960—1980-х гг. художниками В. Де Мария, М. Хайцером, Д. Оппенхэймом, Р. Смитсоном, Христо и другими были реализованы крупномасштабные проекты, как правило, в малодоступных, слабо освоенных человеком местах природного ландшафта — в пустынях, горах, на дне высохших озер и т.п. Художники рыли огромные котлованы и рвы различной формы (Хайцер), строили из обломков скал причудливые нагромождения, выкладывали спирали из камней в морских заливах (Смитсон), рисовали с помощью извести некие огромные рисунки на лугах, сооружали крупномасштабные неутилитарные объекты в малонаселенных местностях и т.п. Так, в 1977 г. Вальтер де Мария создал в пустынной равнине в Нью-Мексико объект под названием «Светящееся поле». На пространстве 1 миля на 1 км он вбил в землю 400 стальных стержней (из нержавеющей стали, 16 рядов по 25 штырей в каждом) диаметром 2 дюйма и средней высоты 20 футов 7,5 дюйма (около 7 метров) таким образом, что верхние концы штырей находились в идеальной горизонтальной плоскости независимо от меняющегося рельефа местности, т.е. образовывали как бы горизонтальную сетку. Если смотреть на объект с достаточного расстояния на утренних и вечерних зорях, то стержни практически незаметны, но хорошо видно отраженное ими сияние, как бы парящее над землей без всякого видимого источника. В органическом слиянии с пустынным пейзажем, обрамленным живописной кромкой дальних гор, объект, по свидетельству очевидцев, производит сильное впечатление некой ирреальной игры природных энергий. Особый эффект возникает на этом поле и при грозе, когда разряды молний концентрируются на металлической конструкции. Таким способом лэнд-артисты на практике реализовали некоторые принципы энвайронментальной эстетики, получившей теоретическую разработку в последней трети XX в.

Один из наиболее впечатляющих и живописных проектов лэнд-арта был осуществлен Христо в 1983 г. во Флориде и назывался «Окруженные острова». В Бискайском заливе на расстоянии 7 миль от Майами Христо окружил 11 маленьких островов плавающим на воде обрамлением из специальной сверкающей ткани розового цвета (тона фламинго), общей площадью 6 млн кв. футов. С воздуха объект Христо напоминал огромные причудливые лилии, распустив-

448

шиеся вдруг на изумрудной поверхности залива. Свой объект, который считается самым красивым в лэнд-арте, художник посвятил Клоду Моне. Для реализации проекта было задействовано 430 рабочих, много других специалистов и техники. В его документации особо подчеркивается, что он экологически абсолютно чист и безопасен.

Согласно концепциям лэнд-артистов, жест художника переорганизовывает окружающую среду в огромное художественное пространство, где сама природа предстает не пассивным фоном, а активным созидющим началом. Тем самым они как бы утверждали жест творческого присутствия человека в неосвоенных еще пространствах природы в качестве акта сотворчества с природой, креативного единения с ней. Своими проектами лэнд-артисты протестовали против современной городской цивилизации, эстетики металла и пластика, против приземленного «утилитаризма искусства» в потребительском обществе и конфликта современной цивилизации (и искусства) с окружающей средой. Проекты лэнд-арта из-за недоступности мест их организации для публики репрезентировались обычно на выставках с помощью фото-, кино-, видеодокументации, которая невольно становилась неотъемлемой частью этих проектов. Лэнд-арт стал одной из попыток художника *пост-культуры* отыскать на современном уровне пути творческого контакта человека с природой, ее креативными силами и энергиями.

Концептуализм

Один из основателей концептуализма, концептуального искусства (англ. concept — понятие, идея, концепция) американец Джозеф Кошут в своей программной статье «Искусство после

философии» (1969) назвал его «постфилософской деятельностью», выражая тем самым суть концептуализма, как некоего культурного феномена, пришедшего на смену традиционному искусству и философии, «смерть» которых западная наука констатировала именно в 1960-е гг. Среди основателей и главных представителей концептуализма называют прежде всего имена американцев Р. Берри, Д. Хюблера, Л. Вейнера, Д. Грехэма, Е. Хессе, Б. Наумана, Она Кавары, членов английской группы «Искусство и язык» и др. Первые манифестарно-теоретические статьи о концептуализме были написаны самими его создателями Солом ЛеВиттом и Дж. Кошутом. В их понимании концептуализм претендовал на роль феномена культуры, синтезирующего в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки — эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и мате-

449

матику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт). На первый план в концептуализме выдвигается *концепт* — замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи, его вербализованной концепции; документально зафиксированный проект. Суть арт-деятельности усматривается концептуалистами не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фонозаписей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в концептуализме — именно документальная фиксация концепта и процесса его материализации; его реализация желательна, но не обязательна. Акцент в визуальных искусствах, таким образом, переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную, от перцепции к концепции, т.е. с конкретно-чувственного восприятия на интеллектуальное осмысление.

Под влиянием *структурализма* и общей ориентации гуманитарных наук на лингвистику в сфере визуальных искусств главную роль начинает играть *язык* человеческой коммуникации, а на все поле визуальной презентации распространяется понятие «текста» со всеми декларируемыми структурализмом последствиями и методами анализа и искусствоведческой герменевтики. Классическим образцом начального концептуализма стала композиция Дж. Кошута из Музея современного искусства в Нью-Йорке «Один и три стула» (1965), представляющая собой три «ипостаси» стула: сам реально стоящий у стены стул, его фотографию и словесное описание стула из Энциклопедического словаря. Концептуализм, таким образом, принципиально меняет установку на восприятие искусства. С художественно-эстетического созерцания произведения она переносится на возбуждение аналитико-интеллектуалистской деятельности сознания реципиента, лишь косвенно относящейся к собственно воспринимаемому артефакту. При этом концептуалисты достаточно регулярно *играют* на предельно тривиальных, банальных, общеизвестных вроде бы в обыденном контексте «концепциях» и «идеях», вынося их из этого контекста в заново созданное концептуальное пространство функционирования (в музейную или выставочную среду, например).

В художественно-презентативной сфере концептуализм продолжает и развивает многие находки конструктивизма, реди-мейдс Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта. Важное место в его «поэтике» занимают проблемы объединения в концептуальном про-

450

странстве, которое полностью реализуется лишь в психике субъекта восприятия, слова (словесного текста), изображения и самого объекта. Взяв на себя своеобразно понятые функции философии и искусствознания, концептуализм стремится к дематериализации арт-творчества. Концептуалисты фиксируют внимание реципиента не столько на артефакте, сколько на самом *процессе* формирования его идеи, функционировании произведения в концептуальном пространстве, на ассоциативно-интеллектуальном восприятии артефакта.

Установки концептуалистов, как и вообще авангардно-модернистского движения, принципиально *антиномичны*. С одной стороны, например, их артефакт предельно замкнут в себе, это своего рода «вещь в себе», ибо он, в отличие от традиционного произведения искусства, ничего не выражает и ни к чему не отсылает сознание реципиента, кроме самого себя; он просто репрезентирует себя. С другой стороны, он, пожалуй, более, чем произведение традиционного искусства, связан с культурно-цивилизационными контекстами, и вне их почти утрачивает свою значимость.

Контекст играет в концептуализме, может быть, даже большее значение, чем сам артефакт.

Большинство произведений концептуализма рассчитано только на единоразовую презентацию (или актуализацию в поле культуры); они не претендуют на вечность, на непреходящую

значимость, ибо принципиально не создают каких-либо объективно существующих ценностей. Поэтому они и собираются, как правило, из подсобных, быстро разрушающихся материалов (чаще всего из предметов утилитарного обихода, подобранных на свалке) или реализуются в бессмысленных (с позиции обыденной логики) действиях. Как, например, проведенная К. Ольденбургом акция по вырыванию специально нанятыми могильщиками большой прямоугольной ямы в парке у Метрополитен музея и последующим засыпанием ее; или похороны С. ЛеВиттом металлического куба в Нидерландах. Акции тщательно документировались в фотографиях. В историю (в музей) должен войти не сам артефакт, а его «идея», зафиксированная в соответствующей документации и отражающая не столько произведение, сколько его функционирование в ситуации презентации или акции; жест, произведенный им и его создателями в момент его актуализации. Концептуализм, с одной стороны, выдвигает на первый план логически продуманную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект; с другой же — его артефакты, перформансы, жесты пронизаны алогизмом, парадоксальностью, абсурдом. Изначальный дотошный «логоцентризм» концепции как бы снимается иррационализмом всего целостного концептуального

451

пространства, в котором живет его создатель и в которое он приглашает избранных реципиентов. Отсюда еще одна антиномия концептуализма: при удивительной внешней простоте и даже примитивности большинства его артефактов, созданных, как правило, на основе предметов и их элементов обыденной жизни, но изъятых из среды их утилитарного функционирования, или элементарных неутилитарных действий, их адекватное восприятие в концептуальном измерении доступно только «посвященным», т.е. реципиентам, освоившим алогичную логику концептуального мышления и стратегию поведения в концептуальном пространстве. Концептуализм отделен глухой стеной от обывателя или даже любителя искусства, не искушенных в его «правилах игры». Являясь, таким образом, практически элитарным феноменом, т.е. предельно замкнутым в себе, концептуализм на практике как бы активно размывает границу между искусством (в традиционном понимании) и жизнью, вроде бы вторгается в эту жизнь; и одновременно не менее активно исследует и укрепляет пределы по-новому понимаемого искусства, эстетического; одной из своих целей ставит изучение и определение границы между искусством и жизнью, дерзко изымая из жизни любой ее фрагмент и помещая его в пространство искусства.

Отрицая и в теории, и на практике традиционные (неписанные, естественно) «законы» эстетики, многие концептуалисты тем не менее фактически вовлекают в сферу эстетического (т.е. неутилитарного) массу внеэстетических и даже антиэстетических элементов и явлений. Концептуализм ориентирует сознание реципиента на принципиальный антипсихологизм, однако его осознанный и четко проведенный и выстроенный антиномизм автоматически возбуждает в психике реципиента бурные иррациональные процессы. В частности, ориентация на простоту, тривиальность, неинтересность, монотонность, незаметность, доведенную до абсурда приземленность многих артефактов концептуализма провоцирует импульсивное *возмущение* реципиента, взрыв его эмоций. Своим глобальным, но хорошо скрываемым *иронизмом* концептуализм постоянно дразнит, провоцирует зрителя, возбуждает у него подозрение в насмешке над ним. И часто он не далек от истины. «Заговор искусства» против человека, вскрытый Бодрийаром, в концептуализме проводится с методической последовательностью, о которой часто не подозревают даже сами концептуалисты, втянутые в него непонятно какой силой, неумолимым веянием времени.

В этом плане концептуализм стал переходным явлением от авангарда через модернизм к *постмодернизму*, и даже отдельными исследователями считается первой фазой постмодернистского типа арт-мышления.

452

§ 2. Постмодернизм

К началу XXI в. феномен *постмодернизма* (postmodernisme; Postmodernism, Postmoderne) достаточно хорошо ощущается эстетическим сознанием и «продвинутой» философской мыслью. Однако он до сих пор не имеет определенного вербального выражения. Пока это обобщенное и достаточно расплывчатое в смысловом отношении понятие, фигурирующее в гуманитарных науках последней трети XX в. для обозначения ситуации в наиболее «продвинутых» сферах художественной культуры, литературы, литературной и художественной критики и эстетики, но также и в философии, политике, науке и культурно-цивилизационном процессе в целом.

В связи с тем что в науке существуют разные, нередко плохо согласующиеся по ряду параметров,

а также по хронологическим рамкам определения и описания постмодернизма, как собственно и модернизма и авангарда, то здесь я просто разъясняю свое понимание этого термина применительно к ситуации в художественно-эстетической культуре XX в. и в контексте семантической связки понятий: *авангард* — *модернизм* — *постмодернизм*, опираясь, естественно, на устойчивые семантические представления современной науки, на личный длительный опыт изучения этого феномена и даже на опыт конкретной работы в его парадигме¹.

Если под *авангардом*, на что уже неоднократно указывалось, иметь в виду всю совокупность предельно новаторских, манифестарных, агрессивно-эпатажных движений в художественно-эстетической культуре первой половины XX в., а под *модернизмом* — некую академизацию новаторских достижений авангарда в сфере изобразительно-выразительных языков и репрезентативных арт-парадигм и арт-практик, а также принципов художественно-эстетического мышления и сознания, то в *постмодернизме* мы имеем новый этап художественно-эстетической культуры. Здесь в пространстве посткультурного (или межкультурного, т.е. переходного) вакуума реализуется ситуация принципиально *игровой, ироничной ностальгии* по всей ушедшей культуре, включая и авангард с модернизмом как последние и наиболее близкие этапы, и неигровые (в смысле *сознательной установки* на предельную серьезность арт-деятельности в авангарде и модернизме) принципы отношения к действительности;

¹ Я имею в виду, прежде всего, мой жанр *ПОСТ-адекватный* — специфического постмодернистского опыта проникновения в художественные феномены XX в. и последующей вербализации этого опыта, с наибольшей полнотой реализованного в проекте «*Корневище. Книга неклассической эстетики*» (три выпуска по-русски — ОБ, ОА, 2000, — изданы Институтом философии РАН в 1998—2000 гг.)

453

совершается своего рода «неоклассическая» (на сугубо игровом уровне *как бы* опирающаяся на классику) предельно ироническая ревизия модернизма, а вслед за ним и всей предшествовавшей ему культуры. Постмодернизм — это, прежде всего, *ощущение и осознание* бытия, культуры, мышления как *игры*, т.е. чисто и исключительно *эстетический* (а иногда даже и эстетский) подход ко всему и вся в цивилизационно-культурных полях; возвращение на каком-то ином уровне к эстетическому опыту, в котором акцент теперь сделан не на сущностных для классического эстетического сознания ракурсах *прекрасного, возвышенного, трагического*, а на маргинальных для классической эстетики, хотя имплицитно всегда присущих эстетическому опыту универсалиях *игры, иронии, безобразного*.

Если лейтмотивом деятельности авангардистов и модернистов была неудержимая устремленность куда-то вперед, к чему-то принципиально новому, не бывшему до них, к открытию новых (и, конечно, истинных) путей или окон в какие-то неопишуемые, но существенные художественно-смысловые пространства, т.е. предельно серьезная и ответственная деятельность, направленная на свержение чего-то устаревшего и утверждение неких новаций, приращений в сферах художественно-эстетического опыта, то постмодернизму все эти интенции, амбиции, устремления чужды. Это умудренный опытом столетней эпатажно-инновационной борьбы «старец» от культуры, который знает все и вся в планетарном масштабе и в глубокой исторической перспективе, понимает бессмысленность каких-либо серьезных или прагматических усилий, веры в разум, прогресс, истину, добро, красоту и вообще бессмысленность всякой веры и ценит только одно — *наслаждение* от *игры* во всех сферах бытия и сознания, или по крайней мере в том, что еще недавно называлось культурой. С совершенно серьезной миной он может, например, устами Поля Рикёра, заявить, опираясь на деконструкцию мимесиса у Аристотеля: «...как в серьезной игре, ...мы проследим судьбу префигурированного времени вплоть до рефигурированного времени через посредничество конфигурированного времени»¹, и посвятить этому целый цикл лекций; или — как В. Подорога, неутомимо целый семестр «говорить мимо» с группой «продвинутых» художников (практически не реагируя на их слабые всплески по поводу и без повода) в специально созданной для этой цели «Мастерской визуальной антропологии» о «поверхности», определив ее как «такой объект (мыслимый или художественный), чье существование среди других объектов определяется его возвра-

¹ Рикер П. *Время и рассказ*. Т. 1. М.; СПб., 2000. С. 66—67.

454

том на себя», или как «некий основной слой бытия или, точнее, основной способ сцепления между собой разнородных вещей и объектов мира» и т.п.¹

Принципы и правила постмодернистской игры с культурным наследием предельно свободны, их теоретики (= практики) поэтому отказываются от всех традиционных философско-эстетических

категорий, понятий и принципов художественно-эстетического мышления и заменяют их свободно трактуемым рядом как бы новых (во всяком случае по номинации) принципов и понятий: *деконструкция, симулякр, интертекстуальность, шизоанализ, иронизм, фрагментарность, мозаичность, нониеархичность, лабиринт, ризома, телесность, соблазн, желание, парадоксальность, эстетизация безобразного, принципиальный маргинализм, нарратология, грамматология* и т.п., — формируя на их основе некое новое смысловое поле и игровое пространство (= систему пространств).

Суть (если здесь в принципе можно говорить о какой-то сути, ибо постмодернизм отказывается и от этого понятия) постмодернистских процедур сводится к принципиальному *отказу от новоявленной серьезности* в отношении всех традиционных ценностей культуры при внешней конвенциональной суперсерьезности (одно из главных правил постмодернистской игры со смыслами на уровне *ratio*); к глобальному расшатыванию, снятию их в бессистемной системе иронически-игровых отношений, событий, жестов, ходов; к утверждению всеразрушающего релятивизма при постоянной тихой ностальгии по разрушаемому миру; к *сознательному симулированию* в полях вроде бы традиционного философствования или художественного опыта, к созданию бесчисленного поля *симулякров* — будто-философских, будто-научных текстов, будто-политических трактатов, будто-художественных произведений и т.п. Отсюда бережное, *почти ритуальное* перенесение обломков сознательно и планомерно разрушаемого храма Культуры в новое смысловое арт-пространство и сборка из них неких нередко замысловатых и утонченных смысловых и энергетических структур, доставляющих реципиенту переходной эпохи, по крайней мере, включенному в конвенциональное сообщество постмодернистов, *эстетическое наслаждение*. Притом процесс этот многими представителями постмодернизма осуществляется бессознательно (и они часто даже не причисляют себя к их сторонникам) под влиянием общей энергетической атмосферы эпохи *пост-*культуры, существенной частью ко-

¹ Мастерская визуальной антропологии. 1993—1994. В. Подорога и др. Документация проекта / Проект документации. [М., 2000]. С. 37, 51.

455

торой является постмодернизм. Фактически в глубинах постмодернистского бытия-сознания проигрываются модели и парадигмы структурных и смысловых заготовок того *иного*, что идет на смену Culture.

В наиболее приближающемся к изложенному пониманию смысле термин «постмодернизм» ввел в эстетику и искусствознание Ч. Дженкс в книге «Язык постмодернистской архитектуры» (1977), хотя его употребление в культурологических и философских текстах отмечено уже с первой трети XX в. Однако именно после книги Дженкса началось систематическое применение термина «постмодернизм» в философском и художественно-эстетическом контексте и появилось множество исследователей во многих странах мира, работающих в постмодернистской парадигме или исследующих феномен постмодернизма, который оказался характерным для всей человеческой культуры последних десятилетий XX в., т.е. имеющим своего рода планетарный характер, что может быть осмыслено в качестве некоего первого, пока достаточно условного шага к построению какой-то принципиально новой модели планетарной культуры человечества.

Среди крупных разработчиков постмодернистских стратегий в эстетике и художественной критике можно назвать имена Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Дерриды, Ч. Дженкса, Р. Рорти, Ж. Бодрийара, Дж. Ваттимо, Ю. Кристевой, И. Хассана, У. Эко, отчасти Р. Барта и др. В силу своей творческой установки на отказ от каких-либо глобальных амбиций, осознанной демонстрации «усталости» от культуры и иронического отношения к ней в целом и к творческой деятельности в частности постмодернизм не создал шедевров и не дал выдающихся имен в сфере искусства, какие мы имеем от авангарда и даже от модернизма. Однако и среди бесчисленного множества постмодернистов можно выделить в арт-сфере такие существенно выделившиеся за счет незаурядного таланта фигуры, как *Й. Бойс* и *Я. Кунеллис* в визуальных искусствах, *Дж. Кейдж* и *К.-Х. Штокхаузен* в музыке, *П. Гринуэй* в кино, *Ж. Батай*, *У. Берроуз*, *У. Эко* в литературе. В качестве принципиально нового события в арт-практиках следует указать на возникновение *энвайронмента* и *акционизма* во всех его формах (собственно *акции, хэппенинги, перформансы*). Остановимся подробнее на некоторых из постмодернистских феноменах, чтобы яснее была видна суть этого интересного в эстетическом плане явления, буквально охватившего всю элитарную арт-деятельность конца XX столетия и перешедшего в начало нового.

Неоднократно отмечалось и здесь необходимо подчеркнуть еще раз, что крупнейшие направления в искусстве модернизма *поп-арт*

и *концептуализм* со всеми их персонажами и ответвлениями по сути своей содержат сущностные постмодернистские интенции — выдвигание на первый план игрового принципа и установку на иронизм в отношении всего и вся. Уже сам факт почти ритуального, почтительного отношения к любому фрагменту *повседневности*, к обломку любой обиходной вещи, найденному на свалке и с благоговением внесенному в арт-пространство, содержит в себе мощный заряд иронически-игровой энергетики, который характерен именно для постмодернизма. Многочисленные перформансы и хэппенинги, созданные классиками поп-арта, полностью вписываются в постмодернистскую парадигматику. Поэтому сказанное выше о поп-арте и концептуализме может быть во многом повторено и здесь, хотя и под несколько иным углом рассмотрения, ибо эти феномены типологически амбивалентны — имеют непосредственное отношение и к модернизму, и к его антитезе постмодернизму. В художественно-эстетической сфере они являются прямыми предтечами и первыми презентантами постмодернизма.

Персонажи

В конце XX столетия во всех видах и направлениях арт-практик появилось множество имен всякого масштаба, работающих в постмодернистской парадигме. Ироническая игра с культурно-художественным наследием, часто под маской серьезнейшей, почти сакральной деятельности пришлась на рубеже тысячелетий многим по вкусу. Я приведу здесь лишь две фигуры, занявшие в конце прошлого века места непререкаемых кумиров в арт-движении. Это Йозеф Бойс и Яннис Кунеллис.

Й. Бойс (Beuys) с 1941 г. участвовал в качестве летчика немецкой авиации во Второй мировой войне на Восточном фронте; в 1943 г. был сбит в Крыму между советским и немецким фронтами. Его спасли местные татары, согревая и залечивая раны с помощью народных средств — войлока, животного жира и т.п. Эти материалы заняли затем главное место среди материалов его искусства. До 1945 г. Бойс был в советском плену. Вернувшись в Германию, учился в Дюссельдорфской художественной академии. Начал выставляться с 1953 г. В 1961—1972 г. — профессор Дюссельдорфской академии. С конца 1960-х гг. активно занимался политической деятельностью леводемократической ориентации, создал студенческую партию, участвовал во многих политических акциях, за что и был отстранен от работы в Академии; в 1980-е гг. сотрудничал с партией Зеленых. Считал для себя участие в политической и социальной жизни не менее важным делом, чем искусство. Эти факты личной биографии

457

приводятся здесь не случайно, ибо участие в социально-политических движениях большинством постмодернистов рассматривается как органическая часть их арт-деятельности. Для них ситуация выхода искусства в жизнь во многом уже не проблема, как для авангардистов или модернистов, но жизненная реальность. В каталоге последней в прошлом столетии международной выставки-форума самого *«актуального искусства»* (одно из самообозначений постмодернизма) — «documenta X» (Кассель, 1997) термины «Поэтика» и «Политика» как бы заменяли друг друга в визуальной антиномически-синонимической игре.

Бойс — типичный представитель пост-культуры. С начала 1950-х гг. он работал в области создания абстрактно-предметных объектов, пространственных скульптур, инсталляций, энвайронментов (о них см. ниже), с 1963 г. регулярно создавал перформансы и активно участвовал в них. Основные материалы его объектов — предметы, бывшие в употреблении: одежда, мебель, бесчисленные вещи домашнего обихода, детали различных приборов и механизмов, электро- и радиоаппаратуры, а также засохшие продукты питания (хлеб, сыр, колбаса), сушеные насекомые, чучела птиц и мелких животных; часто работал с медью, сталью, алюминием, но особой его любовью пользовались фетр (или войлок) и твердый жир, которые именно он впервые ввел в арт-практики и активно эксплуатировал, тоннами завозя их в экспо-пространства и охотно объясняя их символическую значимость в жизни людей. Многим из своих объектов и проектов Бойс давал символические (часто абсурдные) названия, требовавшие толкования. Он первым разъяснял символику и семантику своих произведений, намечая тем самым путь для дальнейших герменевтических процедур. Иногда его творчество обозначают как «тяжелый символизм». Точнее было бы назвать его атавистическим или архаизаторским символизмом на абсурдно-игровой основе.

Активно используя в своих объектах и энвайронментах множество предметов из повседневной жизни, Бойс демонстративно отмежевывался от реди-мейдс Дюшана и идеологии использования

вещи концептуалистами. В его проектах все *вещи* и их синтаксические связи, как правило, символичны. При этом семантика его символических полей поддается только частичной вербализации. Она возникает на пересечении двух предметно-визуальных семиотических уровней. С одной стороны, он, как и многие его современники, активно использовал в своих инсталляциях и перформансах предметы и материалы технической цивилизации; с другой — материалы, продукты и порождения природы.

458

Из материалов это в первую очередь твердый жир и фетр; кроме того, большую роль в его проектах играют некоторые животные (их знаки, мертвые тушки или чучела и даже живые особи), которые лично ему представлялись почти сакральными: олень, койот, заяц. Фетр и жир (из толстого фетра он делал одежду, заворачивался в него в перформансах, размещал в той или иной форме в пространстве экспозиции; из жира изготавливал большие геометрические скульптуры — знаменитый «Жировой стул», 1963, — использовал его в перформансах) связаны у него с изживанием психической травмы, полученной во время войны, когда эти вещества спасли ему жизнь. Их витальную энергию (природную энергию жизни) Бойс попытался сконцентрировать в своих проектах.

Этой же травмой, видимо, вызвано сакрально-магическое отношение Бойса к названным животным, к анимизму природы в целом. На отыскание глубинных связей между витальными символами природы и предметами внешне конфликтующей с ней технической цивилизации и ориентировано творчество Бойса. В его толкованиях олень предстает «теплым, позитивным элементом жизни»; он появляется в моменты смертельной опасности для человека, одарен особой духовной силой, является проводником души. Фетр (войлок) — изолятор, хранитель энергии (тепловой, прежде всего, ибо тепло спасло замерзавшего в зимнем Крыму Бойса), защитник покоя и тишины; его серый цвет усиливает по контрасту гаммы природных цветов и т.п. Жир помимо сакральной целительной энергии символизирует природный позитивный хаос; его меняющиеся от температуры форма и свойства — символ глубинного витального начала в жизни. Подобной наивно-архаической семантикой Бойс наделял все свои работы и их отдельные элементы. С ее помощью он искал пути проникновения к первоисточкам жизни, природы; на ней же основывал и свои упрощенные представления о социальной справедливости и переустройстве общества на новых природных основаниях. В концентрированном виде (множество объектов и элементов перформансов) творчество Бойса представлено в «Блоке Бойса» в Гессенском музее в Дармштадте. Этот блок, занимающий сегодня семь залов, формировался с 1967 г. при активном участии самого художника. Он хорошо отражает все стороны его творчества. Фактически перед нами в сжатом виде вещный космос жизни среднего европейца середины XX в., который при использовании заданного самим Бойсом герменевтического ключа разворачивается в достаточно сложный семантический ландшафт, пульсирующий и какими-то архаическими сакрально-магическими энергиями, и витальными потоками, и атавистическими представлениями, и евразийской мифологией, и современными цивилизационными ритмами, и политичес-

459

кими страстями. Например, хранящиеся здесь подшивки газет сам Бойс называл компактными «батареями» (аккумуляторами) идей, содержащими такую информацию о его времени и обществе, какой (по объему) не дошло до нас от многих столетий прошлого.

Перформансы Бойса были наполнены духом шаманизма. В них он пытался обрести некий глубинный опыт контактирования с природой через посредство своеобразных симулякров магических действий с природными фетишами. В одном из перформансов он девять часов пролежал на полу, завернутый в рулон из войлока в компании двух мертвых зайцев. Углы и стены комнаты были залеплены жиром, на стене висел пучок волос и два ногтя. Через микрофон Бойс издавал какие-то животные звуки (имитируя голоса зайцев и оленя), которые попеременно с современной музыкой транслировались по всей галерее и на улицу. В перформансе «Как объяснять картины мертвому зайцу» (1965) он покрыл свою голову медом и золотым пигментом, привязал стальную подошву к правому ботинку и войлочную к левому (изображая этим «тяжелое основание и душевное тепло») и затем провел три часа в молчании, гримасах и жестиком, объясняя свои картины мертвому зайцу, которого он держал в руке. Один из перформансов 1966 г. с обитым фетром роялем носил название: «Гомогенная инфильтрация для рояля, талидомидный¹ ребенок — величайший современный композитор». Еще в одном перформансе Бойс играл с живым койотом и т.д. и т.п.

Другой широко известный в современной арт-элите постмодернист — *Кунеллис* родился в Греции, но с 1956 г. постоянно жил в Риме. Специальное образование получил в Академии художеств, регулярно выставляется в галереях и музеях всего мира с 1960 г. Во второй половине 1990-х гг. — профессор Дюссельдорфской художественной академии. В пространство современного мирового искусства Кунеллис вошел во второй половине 1960-х гг. как один из создателей и главных представителей итальянского направления «бедного искусства» («Арте повера»), которое программно строило свои объекты и инсталляции из вещей «бедных людей», материалов обихода, уже бывших в употреблении: старой и рваной одежды, обломков мебели, веревок и т.п. Кунеллис чаще всего использовал в своих инсталляциях и энвайронментах старые мешки, груды угля, кипы непряженной шерсти, обломки деревьев и деревянных предметов (вплоть до больших

¹ *Талидомид* — медицинский препарат, дававшийся в 1960-е гг. беременным женщинам для предотвращения токсикоза и негативно отразившийся на развитии детей; в результате на свет появилось много уродов.

460

фрагментов старых рыбацких лодок и шхун, столбов, шпал), крупноформатные стальные плиты, металлолом, швеллеры, изредка копии античных сосудов и гипсовые муляжи обломков античной скульптуры. Иногда включал в свои проекты животных. Так, в 1969 г. в Риме он показал пространство с двенадцатью живыми лошадьми. В 1970—1980-е гг. использует в своих инсталляциях пламя газовых горелок и следы копоты от огня на различных поверхностях (особенно — на стенах экспозиционных залов).

В 1980—1990-е гг. усиливается тяготение Кунеллиса к организации монументальных энвайронментов в огромных помещениях — залах и подвалах старинных дворцов, на старой барже, в цехах заброшенных заводов и фабрик. Здесь им активно используются все особенности местного интерьера: колонны, перегородки, двери, окна, опорные столбы, остатки заводских станков и различных приспособлений и т.п. К этому добавляются старые переносные инсталляции или их фрагменты и некоторые новые инсталляционные элементы. В результате возникают каждый раз новые неповторимые арт-пространства, наполненные определенной, восходящей к *Арте повера* символикой: обращением к простым вещам, первичным стихиям (огню, земле, воздуху) как символам бытия; поэтизацией быстро устаревающей материальной оболочки мира и цивилизации, прежде всего; попытками преодолеть время путем реорганизации реального (особенного утратившего свою актуальность) пространства в некое новое качество с помощью художественных законов и приемов и т.п.

В отличие от концептуалистов и многих других представителей пост-культуры Кунеллис, как и Бойс, сохраняет традиционную для искусства веру в символическую значимость вещей и их сочетаний. Для него *вещь* (или ее фрагмент) значима и сама в себе, и как знак-символ чего-то иного. Проблема традиционной эстетической упорядоченности создаваемого пространства на основе законов меры, гармонии, пропорции вроде бы сохраняет в его творчестве актуальность, хотя и решается часто далеко не традиционными средствами, с помощью необычных для искусства прошлого средств и материалов и в каком-то своем уникальном ключе. Например, в ряде энвайронментов он опоясывал старинные колонны или опорные столбы интерьеров металлическими спиралями или размещал вокруг них стальные круги с рельсами, по которым бегали паровозики от детских железных дорог. Характерным для Кунеллиса является обозначение практически всех своих работ и проектов одним (ставшим значимым, почти символом) названием «Senza titolo» («Без названия»). Слова здесь не играют роли. Рецепиенту предо-

461

ставляется полная свобода творческого восприятия визуальных пространств Кунеллиса.

На примере этих, характерных для постмодернистской парадигмы персонажей, мы видим, как причудливо переплетаются в их художественно-эстетическом сознании элементы и принципы традиционной, классической эстетики и приемы инновационного мышления, выводящего искусство далеко за пределы новоевропейской традиции, но не порывающего с ней полностью, как бы отталкивающегося от нее в своеобразной суперсерьезной игровой ироничности.

Энвайронмент

В постмодернизме достаточно полно реализуется *выход* неутилитарного искусства в «реальное» пространство, тенденции к которому заложил еще авангард начала XX в. Точнее, происходит завоевание пассивного чувственно-воспринимаемого пространства активным арт-пространством, которое покидает станковые произведения и полностью овладевает ранее относительно

пассивным экспозиционным пространством выставочного зала. Образуется неутилитарная (в отличие от утилитарной Среды обитания человека, на создание которой направлены современные архитектура, градостроительство, дизайн, промышленное проектирование) арт-среда, названная *энвайронментом* (англ. environment — окружение, среда). В постмодернизме это один из видов наиболее «продвинутых» арт-практик последней трети XX в., представляющий собой полностью организованное художником (а чаще коллективом кураторов, художников, инженеров, техников) целостное неутилитарное арт-пространство. В энвайронменте нашли завершение несколько тенденций исторического развития искусств. Прежде всего, это уходящие корнями в глубокую древность традиции организации пространств и среды обитания человека, реализовывавшиеся достаточно стихийно, как правило, архитекторами, декораторами интерьеров, садоводами (садово-парковое искусство), дизайнерами, градостроителями. Здесь на первом месте стояли утилитарно-функциональные цели, дополнявшиеся эстетическими — украшением среды обитания. В последней трети XX в. организация эстетизированной Среды обитания стала предметом пристального изучения многих специалистов — градостроителей, теоретиков архитектуры и дизайна, эстетиков, экологов и др.

Вопросами организации специальных сред постоянно занимались театральные художники, а в XX в. проблемы создания экспосреды встали перед художниками-дизайнерами, проектирующими музей-

462

ные и выставочные экспозиции, в том числе и особенно — в художественных музеях и выставочных залах современного искусства. Здесь на первый план стали выдвигаться задачи создания экспозиционных концепций, решавших часто более глобальные задачи, чем простое экспонирование отдельных произведений искусства. Среда таких экспосред сама превращалась в активного участника действия-процесса экспонирования-восприятия наряду с экспонируемыми объектами. Понятно, что ее активность и энергетика теоретически ориентированы на активизацию восприятия реципиентом представленных экспонатов (произведений искусства, в частности), но при удачной организации целостной экспосреды у реципиентов нередко возникали совершенно новые художественно-эстетические переживания, новый эстетический опыт, которые не могли возникнуть при восприятии отдельных экспонируемых произведений, выставленных в нейтральном выставочном пространстве. Здесь в качестве некоего целостного феномена — энвайронмента возникал принципиально новый пространственный художественный объект, включавший в себя и экспонируемые предметы, и всю систему их экспонирования, и *самого посетителя*.

Со своей стороны, сами визуальные искусства уже с реди-мейдс Дюшана, но наиболее последовательно с поп-арта, лэнд-арта, минимализма, концептуализма тяготеют к выходу за рамки традиционного станкового произведения искусства в окружающее пространство с целью преобразования его в некое новое качество. Объекты, инсталляции, акции, перформансы, хэппенинги — все «продвинутые» арт-практики и проекты отличаются той или иной степенью переформирования нейтрального пространства, превращения его в активное концептуальное пространство-среду.

Собственно энвайронментом обычно называются специально организованные, как правило, в каком-то интерьере, но иногда и на природе неутилитарные концептуальные пространства (первоначально для хэппенингов или перформансов, затем и как самостоятельные арт-проекты) путем особой системы инсталлирования предметных и/или аудио-визуальных (фото-, видео-, слайдо-, кино- и т.п.) объектов. В результате создается особая визуально и энергетически активная многомерная пространственная среда, которая полностью поглощает в себя реципиента, подчиняет его своим законам, овладевает всей его психосоматикой.

Нечто подобное, но на принципиально иной основе осуществлялось в процессе храмового богослужения в Византии и Древней Руси. Однако там верующий включался с помощью комплекса церковных искусств в особый литургический континуум, насыщенный духовными энергиями, возводящими участника богослужения в мир

463

духовных сущностей. Энвайронмент может быть осмыслен как *бездуховный симулякр* византийского богослужения. Здесь на реципиента воздействуют исключительно соматические энергии (визуальные, аудио, гаптические), излучаемые комплексом предметов, образовавших энвайронмент. Как правило, это бывшие в употреблении вещи обихода человека, части машин и механизмов, обломки и останки каких-то сооружений различных времен и народов, но чаще всего

— техногенной цивилизации. Сами энвайронменты обычно организуются в помещениях, когда-то имевших сугубо утилитарное, чаще всего промышленное назначение — в цехах закрытых заводов и фабрик, зданиях электростанций, складских помещениях и т.п., где оставшиеся фрагменты заводских конструкций и станков также включаются в создаваемое арт-пространство. В современных энвайронментах активно используются всевозможные электронные инсталляции. Среди крупнейших представителей в основе своей статического энвайронмента можно назвать К. Ольденбурга, Ж. Сигала, А. Капроу, Христо, Э. Кинхольца, Й. Бойса, Я. Кунеллиса, Р. Хорн.

В качестве примеров современных постмодернистских динамических энвайронментов укажу на два из наиболее выразительных, демонстрировавшихся на *documenta* X (Кассель, 1997). Ганс-Юрген Зиберг. «Cave of Memory» in six stations: Schleef Kleist Goethe Raimund Mozart Beckett (1997)¹. С помощью 10 киноэкранов и бесчисленных видеомониторов в большом полутемном зале, через который продвигаются, в котором сидят и стоят зрители, создается почти энтропийное п-мерное пространство жизне-*пост*-культуры XX столетия, которое включает в себя значимые фрагменты культуры, искусства и жизни человеческой от античности до наших дней. Визуальный хаосогенный процесс человеческой экзистенции дополняется еще и приглушенным звуковым рядом, который можно и выбирать, надевая те или иные наушники с разнообразными записями музыки и другой аудиопродукции. Зритель в достаточно широком диапазоне волен сам избирать маршруты перемещения или уровни пребывания в этом активном предельно динамическом арт-пространстве, полностью или частично растворяясь в нем и подчиняясь (в пределах выбранной парадигмы восприятия) его законам.

«Поэтический проект» (1997) Майка Келли и Тони Ауслера в пространстве номер 13 *documenta*-Halle. Все небольшое по геометрическим размерам пространство до предела заполнено объектами, так что реципиентов впускают туда только по пять человек. И по-

¹ «Пещера памяти» в шести пунктах: Шлеф Клайст Гете Раймон Моцарт Беккет (1997).

464

падаешь в ад крошечный. Какие-то огромные маразматически раскрашенные муляжи внутренностей человека, на них проецируются кино- и видео-фильмы (как и на многие другие поверхности) агрессивного или сексуального содержания (история рок-музыки, согласно замыслу авторов); огромный муляж человеческого сердца, и воспроизводится запись стука сердца; масса других звуков, шумов, ревов, музыки; нагромождение объектов, картин, рисунков — в общем аудиовизуальный хаос большой концентрации и антигуманного содержания (ненаписанная история хтонических пластов человеческой цивилизации, которую и пишут авторы проекта доступными им средствами).

Если большинство авангардно-модернистских арт-практик имели тенденцию к трансформации в энвайронмент, то сам энвайронмент последней трети XX в., организованный, как правило, путем монтажа материальных объектов и имевший чаще всего статический характер, стал своего рода предтечей и прообразом создания киберпространств *виртуальных реальностей*, которые, начиная с компьютерных игр, лазерных шоу и кончая специальными компьютерными арт-проектами, все активнее внедряются в *пост-культуру* последнего времени. Из реального энвайронмента превращается (или переходит) в виртуальный, где его энергетика и способности активно воздействовать на реципиента многократно усиливаются.

Акционизм

Начиная с авангарда, художники статических визуальных искусств стремятся расширить поле своей деятельности и овладеть четвертым измерением — временем, путем создания динамических объектов (возникает направление *кинетизма*, создающего подвижные пространственные объекты) и процессуальных, длящихся во времени акций. Апогея этот процесс достигает в *пост*-культуре — в модернизме и постмодернизме. «Акция» (или *искусство акции*) стало наиболее общим понятием для обозначения любых динамических, процессуальных практик современного искусства, в которых акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс. Первые акции проводились дадаистами и сюрреалистами еще в 1910—1925 г. и носили, как правило, демонстративно эпатажный и деструктивный характер. Следующим этапом сознательного перенесения внимания художника (а в какой-то мере и зрителя) с произведения на процесс его создания стала «*живопись действия*» (Action painting), крупнейшим представителем которой был *Джексон Поллок*. Спонтанный процесс разливания или разбрызгивания красок по холсту, которым управляли исключительно глубинные подсознательные импульсы ху-

465

дожника, выходил здесь на первый план. Сама возникшая картина рассматривалась лишь как документ, подтверждающий факт события акции, как уникальная психограмма творчества, часто не имеющая никакой художественной ценности.

Развитием этих акций стали знаменитые «Антропометрические» перформансы (см. ниже) Ива Клайна, проходившие в Галерее современного искусства в Париже в 1960 г. В акции «Антропометрия синей эпохи» три обнаженные модели обмазывались с помощью Клайна синей краской и прижимались своими телами к развешенным по стенам чистым холстам. В процессе перформанса струнный оркестр исполнял «Монотонную симфонию», состоявшую из одного непрерывного тона, длившегося 20 мин. Художник был в черном смокинге, приглашенные зрители — в вечерних туалетах. Сразу же после акции прошла сорокаминутная дискуссия о значении мифа и ритуала в искусстве между Клайном и ташистом¹ Жоржем Матьё. Документальные отпечатки на холсте, полученные в результате «Антропометрических» акций Клайна, составили его знаменитую серию ANT, отдельные полотна которой экспонируются сегодня во многих музеях мира.

В 1950—1960-е гг. искусство акции выходит на новый уровень, превращаясь в некое театрализованное действо, совершавшееся как в специальных помещениях, так и на природе или на городских улицах и площадях и включавшее в свой состав элементы многих видов искусства и арт-практик (как статических, так и процессуальных). Таким способом пост-культура реагировала на ставшую уже к середине столетия достаточно традиционной теоретическую и практическую тенденцию многих искусств к некоему синтетическому объединению, к выходу искусства из музейных и выставочных залов в окружающую среду, к более активному включению реципиентов в процесс творчества. Наконец, это была своеобразная реакция арт-практики на достижения НТП, с одной стороны, показывавшая стремление художественного мышления не отстать от него, а с другой — выявлявшая полную растерянность эстетического сознания перед огромным и непонятым монстром, приведшим за полстолетия практически к уничтожению всех традиционных видов искусства и способов художественного выражения, к существенному изменению менталитета и психологии восприятия современного человека.

С середины XX в. регулярно появляются художественные манифесты и декларации (в частности, «Белый манифест» Л. Фонтано,

¹ *Ташизм* (от фр. *tache* — пятно) — разновидность живописи абстрактного экспрессионизма.

466

призывы композитора Д. Кейджа и т.п.), в которых обосновывается или декларируется необходимость в соответствии с новыми жизненными условиями создавать четырехмерное искусство, развивающееся в пространстве и во времени, концентрирующее внимание на конкретной жизнедеятельности, использующее все новейшие достижения техники и технологии, чтобы идти в ногу со временем. В отличие от традиционного театрального или музыкального искусства акции носят, как правило, иррациональный, парадоксально-абсурдный характер и обращены непосредственно к внесознательным уровням психики реципиента. Большое значение в акции играют жест, мимика, паузы между действиями и жестами. Существенное влияние на становление акционизма оказала увлеченность его создателей восточными и первобытными культами, шаманскими обрядами, восточными философско-религиозными учениями, доктринами, практиками медитации и т.п.

Среди акций этого типа особое место занимают *хэппенинги* и *перформансы*. Первые (от англ. *to happen* — случаться, происходить) как бы непреднамеренно совершаются в местах обычного пребывания публики (на улицах, площадях, набережных, в парках, скверах), носят более или менее импровизационный характер, и их организаторы стремятся вовлечь в действо оказывавшихся на месте проведения зрителей. Наибольшее распространение хэппенинги получили в Америке; их возникновение связывают с именами композитора Д. Кейджа и одного из создателей *нон-арта* Р. Раушенберга, проводивших первые хэппенинги в начале 1950-х гг. В своих намерениях они стремились создать нечто, возвращающее искусство в самую гущу народной жизни наподобие карнавалов, маскарадов, праздников или публичных сакральных действий и ритуалов.

Организуя импровизационные сценки часто абсурдного, нередко фривольно-эротического содержания с включением в них предметов и аксессуаров реальной действительности, городского или природного ландшафта, предметов утилитарного быта, вовлекая в них случайных прохожих и зрителей, организаторы хэппенингов пытались вырвать их на время события акции из обыденного контекста и как бы заставить включиться в неутилитарную *игру* некоего иного измерения.

Хэппенинги по замыслу их организаторов принципиально неповторимы и уникальны. Они сохраняются только в записях на кино- и видеопленках. Своей главной задачей создатели хэппенингов ставили выведение искусства в жизнь, слияние с жизнью, внедрение в сознание обычного человека мысли о том, что любой фрагмент его обыденной жизни может быть поднят до уровня искусства или даже сакрального действия, эстетизирован им самим без особых усилий — важны лишь *особая неутилитарная установка*

467

ка, устремленность в самой жизни к ее более высоким, игровым, неутилитарным уровням.

В Европе более популярными стали *перформансы* (англ. performance — исполнение) — акции, совершающиеся или в специальных помещениях, или на открытом воздухе на специальных площадках по заранее разработанному сценарию. Здесь существует большая дистанция между исполнителями и зрителями, чем в хэппенинге. Перформанс развился на основе театра абсурда, хэппенинга, конкретной музыки, поп-арта и ряда других форм авангардно-модернистского искусства на путях их специфического свободного объединения.

Особая форма перформансных акций была разработана движением «Флюксус» (Fluxus — существует с начала 1960-х гг.), в котором акции назывались «концертами» и для них писались специальные «партитуры». Представители этого движения выдвигали в качестве программных принципов стирание личностного начала в их акциях (авторская корпоративность); гибридность акций, включающих в свой состав (= процесс) элементы различных видов искусства; принципиальную несерьезность, демонстративно игровой, ироничный и преходящий характер акции.

Напротив, другие создатели (они же и исполнители) перформансов (например, Й. Бойс, И. Захаров-Росс и др.) воспринимали их крайне серьезно и почти сакрально — как некие современные магические или шаманские действия. Принципиальная абсурдность, невозможность рассудочного прочтения этих акций способствуют созданию вокруг них ореола некой первозданной, наивной (изначальной, доцивилизационной, т.е. «чистой») сакральности, которая способствует контакту их участников и зрителей с какими-то иными реальностями. На современном уровне и в контексте художественно-эстетического опыта предпринимаются попытки возрождения архаических магических действий и сакральных ритуалов, или, точнее, *симуляции* (значимая категория постмодернизма) подобных действий.

Итак, проследив основные тенденции и интенции движения художественно-эстетического сознания в XX в. от авангарда до постмодернизма, мы видим, что, начав с доведения до логического завершения принципов художественного выражения в основных видах традиционного искусства, показав ограниченность или недостаточность классического для новоевропейской эстетики изобразительно-выразительного языка искусства для работы в условиях техногенной цивилизации, художники-экспериментаторы и теоретики искусства предприняли мощный «штурм унд дранг» для прорыва искусства и эстетического сознания на какой-то принципиально

468

иной уровень, адекватный (или конгруэнтный) уровню сознания и бытия современного человека. Пока нельзя однозначно оценить результаты этого эксперимента. Он еще активно развивается. Однако уже постмодернизм убедительно показывает, что при всех самых «крутых» авангардных и модернистских жестах и практиках самых продвинутых мастеров самого актуального искусства, при вроде бы полном, демонстративном и действенном отказе от всех классических ценностей у всех талантливых артистов *эстетическая основа искусства в той или иной форме, в том или ином ракурсе сохраняется*. И это понятно. Как бы радикален ни был художник, если он действительно художник, он никуда не может уйти от того, на что дан ему художнический дар — от *реализации эстетического опыта*, создания некоего неутилитарного события, суть которого заключается в *гармонизации человека с Универсумом*. При этом в современном мире *пост-культуры* эта гармонизация нередко осуществляется через объектную или процессуальную *дисгармонию* — как бы «от противного». Важно, что любым способом — игры, иронии, шока, отвращения и т.п. и современное искусство вольно или невольно приводит человека к внутреннему контакту с самим собой, с Другим, с природой, с обществом, с Универсумом, т.е. так или иначе выполняет свою функцию. Даже если при первом столкновении с ним это не только не кажется очевидным, но производит обратное впечатление. Другой вопрос, что так называемое актуальное искусство — это искусство переходного периода, когда более актуальны разрушительные и деструктивные тенденции, чем конструктивные; что это, как правило, конвенциональное искусство,

ориентированное только на определенный и достаточно узкий круг «избранных» реципиентов, допущенных к знанию правил «игры», давших как бы себе и своей «секте» негласный обет принять эти правила, стать их апологетом; и, наконец, что под видом «продвинутой» и «актуальности» создается много (очень много!) просто шелухи, которой заваливается Бездна между Культурой и тем, что идет ей на смену. Однако это все — «другой вопрос». Для нас здесь важно, что, резко перестраивая всю систему художественного мышления, демонстративно и манифестарно отказавшись в массе своих крупных направлений и движений от эстетического и художественного, XX в. на практике, в своих главных серьезных художественных экспериментах и гуманитарных дискурсах занимался не чем иным, как мучительными поисками принципиально нового, адекватного своему времени эстетического опыта.

Глава VII. ПАРАКАТЕГОРИИ НОНКЛАССИКИ

Нонклассика, или, по-иному, неклассическая эстетика, постклассическое эстетическое сознание и т.п., активно формировавшаяся в течение всего XX столетия и принявшая в конце его облик *пост*-культуры — глобального переходного этапа от Культуры (и классической эстетики, в частности) к чему-то принципиально *иному*, черты которого еще совершенно не ясны, выработала для коммуникативных целей в поле своей активности большое количество понятий и смысловых единиц, которые получили и свое вербальное закрепление. Это еще не категории, ибо большая часть их носит сугубо рабочий и скоропреходящий характер, как и обозначаемые ими смысловые образования, не ставшие еще достаточно стабильными универсалиями культуры. Однако эстетику, как и любому ученому-гуманитарию, для более или менее адекватного понимания основных процессов в *пост*-культуре, внутри которой ему предстоит сегодня жить и мыслить, возможно, еще немалое время, необходимо знать смысловое наполнение хотя бы основных из этих семантических единиц, которые я условно обозначаю здесь как *паракатегории* — некие временные рабочие симулякры категорий, хотя вполне вероятно, что некоторые из них со временем войдут (а какие-то уже можно считать категориями) в категориальный аппарат новой гуманитарной науки XXI в., к которой сейчас идет активная подготовка на всех уровнях гуманитарного знания.

Ясно, например, что *бессознательное*, активно разработанное фрейдистской и юнгианской традициями, уже вошло в нонклассику на правах категории, ибо без нее и вне ее немыслима никакая гуманитарная наука, на феномене, ей обозначенном, основываются глубинные процессы любой художественной деятельности, и авангардно-модернистско-постмодернистской прежде всего. Почти то же самое можно сказать о таких понятиях, как *абсурд*, *телесность*, *гипертекст* и некоторых других. Многие же не только не дотягивают до статуса категорий, но и обречены на скорое исчезновение как термины. Я остановлюсь здесь только на некоторых паракатегориях, особо значимых для понимания современной художественно-эстетической деятельности и соответствующего сознания.

Осмысление *бессознательного* в качестве существенного двигателя художественного творчества приводит нас (как привело и художественно-эстетическое сознание и гуманитарные науки XX в.) в миры *Лабиринта* и *Абсурда*, где рациональное и иррациональное, переплетаясь причудливым образом, способствуют возникновению множества образований, которые и составляют основное смысловое поле нонклассики.

§ 1. Лабиринт

Лабиринт — один из древнейших символов человеческой культуры, получивший в XX в. новую актуальность. Буквально слово «лаби-

470

ринт» означает хитроумную систему запутанных ходов с тупиковыми ответвлениями, которая имеет один верный маршрут к некоему центру (или, соответственно, к выходу). В европейско-средиземноморской культуре наиболее известен Кносский подземный лабиринт на о. Крит, в котором обитал, согласно древнегреческой мифологии, Минотавр — человекобык по имени Астерий («Звездный»). Афиняне ежегодно посылали ему в жертву семь юношей и девушек, которые, блуждая по лабиринту, в конце концов становились пищей кровожадного чудовища. Минотавр был убит афинским царевичем Тесеем, которому помогла найти выход из лабиринта любовь Ариадны (нить Ариадны). Известны также здания-лабиринты в Древнем Египте. Рисунки лабиринта, имевшие явно сакральное значение, сохранились в различных культурах с глубокой древности. В частности, на территории России можно видеть древние изображения лабиринта, выложенные из камней, на Соловецких островах.

В XX в. лабиринт становится символом запутанности, сложности, многоаспектности культуры и бытия человеческого, полисемии культурно-бытийных состояний. В этом смысле образ лабиринта возникает в постмодернистской литературе (у Х.Л. Борхеса, У. Эко и др.) и искусстве (у Ф. Хундертвассера, П. Гринуэя). Лабиринт как структурный принцип организации символической *Библиотеки культуры* занимает центральное место в романе Эко «Имя розы»; по принципу лабиринта организована и жанрово-тематическая структура этого романа (пути прочтения: детектив, исторический роман, космологическая притча, постмодернистская философия).

История культуры и особенно ее современный этап представляют постмодернистскому

сознанию сложнейшим лабиринтом, в котором возможны какие угодно блуждания по «проселкам» и «неторным тропам», бесконечные непредсказуемые перипетии и события. Научно-технический прогресс, господство материализма и атеизма, гонка вооружений и бессмысленные кровавые войны и революции XX в., социально-политическая и идеологическая ангажированность творческих интенций человека, все усиливающиеся попытки омассовления личности, нивелирования ее сущности, манипулирование массовым сознанием и т.п. «достижения» или «болезни» века часто приводят личность в состояние экзистенциального кризиса — растерянного метания по жизни и культуре, по *ландшафтам* (тоже значимый термин в неонклассике) своего сознательно-бессознательного континуума, как в некоем жутком лабиринте, за каждым поворотом которого ее подстерегают непредсказуемые опасности, страдания, абсурдные события, смерть, что экспрессивно показали в своих произведениях писатели-экзистенциалисты и абсурдисты Кафка, Камю, Сартр, Ионеско, Беккет.

471

Особой значимостью понятие лабиринта наполняется в наступающую эпоху глобальной компьютеризации. Фактически уже компьютерные базы данных (и их организация), а особенно сети, типа *Интернета*, представляют собой огромный лабиринт, в котором можно блуждать в самых различных направлениях, на самых разных уровнях. Войдя в сеть и нажимая те или иные клавиши, открывающиеся на экране монитора, уже сегодня можно путешествовать, не выходя из дома, по всему миру — библиотекам, музеям, консерваториям, супермаркетам, сайтам самых разных людей и организаций всего мира, смотреть фильмы и видеопрограммы, читать новейшие газеты и романы, слушать радио и музыкальные концерты, участвовать в дискуссиях (конференциях) по самым разным темам, играть в бесчисленные компьютерные игры и даже вступать в интимные контакты с партнерами из любого уголка земного шара. Лабиринт «всемирной паутины» (www) уже участвует в активном глобальном переформировывании сознания современного человека в направлении ориентации его от реального чувственно-конкретного мира к *виртуальной реальности*.

§ 2. Абсурд

В мирах лабиринта и бессознательного руководящим принципом становится не разум или рассудок, а *интуиция*, действия и мотивы которой разуму нередко представляются парадоксальными или абсурдными. *Абсурд* в неонклассике приобретает особую семантику, ибо на нем как на действенном принципе основываются многие арт-практики XX в. С помощью этого понятия описывается круг явлений современного искусства, литературы и культуры, не поддающихся формально-логической интерпретации, вербальной формализации и часто сознательно сконструированных на принципах алогизма, парадокса, нонсенса.

Принцип абсурда как формально-логического парадокса (антиномии, нонсенса), привлекаемого для обозначения на формальнологическом уровне феноменов, не описуемых дискурсивно, и прежде всего сферы божественного, изначально являлся базовым принципом христианской культуры, введенным ранними отцами Церкви и затем постепенно забытым (недопонятым) в западноевропейской культуре со времен схоластики. Между тем его суть уже на рубеже II—III вв. была афористически сформулирована Тертуллианом: *credo quia absurdum* — «верую, потому что несуразно». В то, что логично, не надо верить, ибо это предмет обыденного (сугубо

472

человеческого, разумного и даже рассудочного) знания. Веровать можно только в то, что не доступно пониманию разумом, представляется ему абсурдным. В частности: Всемогущий Бог рождается от обычной земной девы; Дева рождает без мужского семени и остается девственницей после родов; Всемогущий и Всеобъемлющий Владыка распинается на кресте и умирает, как обычный разбойник, мученической смертью и т. д. Или (из догматики христиан): Бог един и троичен; ипостаси Троицы и две природы в Христе «неслитно соединены» и «нераздельно разделяются». Все это принципиально недоступно пониманию человеческим разумом; для него это — *absurdum*; и именно поэтому в это можно и должно только верить. В течение всей двухтысячелетней истории христианской культуры абсурд был признан на уровне сакральных формул в качестве наиболее адекватной формы обозначения умонепостижимого сущностного смысла Бога и божественной сферы бытия. Принцип абсурдных ответов учителя на вопросы учеников (так называемые коаны, мондо) и алогичных, бессмысленных с позиции обыденного разума действий был характерен для школ дзэн-буддизма. С помощью абсурда учителя дзэн стремились дать толчок сознанию учеников в направлении вывода его на более высокий

внеобыденный, внеразумный уровень — импульс к расширению сознания.

На профанном уровне принципы абсурда (часто демонстративного, подчеркнутого) присущи фольклору, праздничным обрядам, смеховой культуре многих народов и берут свое начало в каких-то глубинных архетипах (по Юнгу) культуры, явно восходящих к сакральным сферам. Абсурдные, алогичные конструкции, формулы и формулировки характерны для многих восточных религий, духовных движений, культур. Евроамериканскому сознанию XX в. они стали известны прежде всего в дзэнбуддийской интерпретации. Таким образом, в культурах прошлого принцип абсурда использовался в основном в культово-сакральных сферах и, отчасти, в фольклорно-смеховой народной культуре.

Новоевропейская секуляризованная культура взяла ориентацию на разум, логику, рассудочное непротиворечивое мышление, понимание, познание и на миметически-идеализаторский принцип в искусстве, основанный на внешних причинно-следственных связях и более или менее адекватном изоморфизме. Укреплению этих тенденций способствовал и уровень новоевропейской науки. Абсурд перешел в разряд негативных оценочных характеристик как в гносеологии, так и в эстетике. «Абсурдно» значило: неистинно, ложно, некрасиво, дурно. Абсурд противоречил «трем китам» новоевропейской системы ценностей — *истине, добру и красоте*, осмысленным

473

в рациоцентрической парадигме, и на этой основе выносился за рамки «культурной» ойкумены.

Начавшийся с Ницше и французских символистов процесс «переоценки всех ценностей» привел в начале XX в. к восстановлению прав абсурда в культуре. Уже во многих направлениях авангарда абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного*, чем формально-позитивистско-материалистическая логика, уровня. Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, *заумь* и тому подобные понятия привлекаются для обозначения творчески насыщенного потенциального хаоса бытия, который чреват множеством смыслов, всеми смыслами; для описания в сфере творчества того, что составляет его глубинные основы и не поддается формально-логическому дискурсу; в продвинутых современных философских концепциях абсурд часто осмысливается как обозначение избыточности смыслов. Из сакрально-культовой сферы традиционных культур абсурд в XX в. перемещается в сферу эстетики, или постфилософии арт-практик.

Изображение и выражение абсурдности человеческой жизни, социальных отношений, бытия в целом занимает центральное место в произведениях Ф. Кафки, Д. Джойса, Д. Хармса, А. Введенского, С. Беккета, Э. Ионеско. Абсурд человеческого существования является предметом философских изысканий *экзистенциализма*. Основными мотивами философско-художественного творчества Сартра, Камю становятся бессмысленность и пустота человеческой жизни, страх, «тошнота», глобальное одиночество, некоммуникабельность, невозможность понимания и т.п.

В советской России на поэтике абсурда строили свое творчество писатели последней (перед тотальным разгромом авангардизма большевиками) авангардистской группы ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства, Ленинград, 1926 — начало 1930-х гг.), основанной молодыми поэтами Д. Хармсом, А. Введенским, Н. Заболоцким. Поэтика «чинарей» (так они называли себя сами, присвоив каждому участнику определенный «чин»; Введенский, например, именовался как «чинарь — авторитет бессмыслицы») строилась на характерном только для них сочетании стилистики инфантильного наива, нескладушки, считалки или лепета маленького ребенка с предельно обостренным абсурдом, бессмыслицей, в которой ОБЭРИУты усматривали более высокий смысл, чем в традиционных формально-логических текстах и «нормальных» действиях. В частности, сущность театра они видели именно в организации некоего более высокого смысла, чем в повседневной логике жизни, путем конструирования системы абсурдных действий. Театр, гласит «Манифест ОБЭРИУ»,

474

совсем не в том, чтобы повторять сценки из жизни. «Если актер, изображающий министра, начнет ходить по сцене на четвереньках и при этом выть по-волчьи; или актер, изображающий русского мужика, произнесет вдруг длинную речь по-латыни, — это будет театр, это заинтересует зрителя — даже если это произойдет вне всякого отношения к драматическому сюжету. Это будет отдельный момент, — ряд таких моментов, режиссерски-организованных, создадут театральное представление, имеющее свою линию сюжета и свой сценический смысл»¹.

Не в заумных (о *зауми* см. далее) словах (хотя и их они вслед за футуристами использовали достаточно активно), но в разрушении обыденной логики, в столкновении смыслов видели «чинари» цель искусства (словесного, театрального, кино). «Горит бессмыслицы звезда, она одна

без дна», — завершающая строка поэмы в лицах «Кругом возможно Бог» (1931) А. Введенского. Именно Введенский, наиболее радикальный абсурдист среди ОБЭРИУтов, чаще всего обращался (точнее упоминал, регулярно имея в подтексте) к духовной проблематике, вере и феномену Бога, подходя к нему через выявление трагической абсурдности бытия человеческого (позже на этот путь встанут религиозные *экзистенциалисты*) и провидение апокалиптических времен. Фактически эти мотивы активно звучат в завершении поэмы А. Введенского «Кругом возможно Бог»:

Лежит в столовой на столе
труп мира в виде крем-брюле.
Кругом воняет разложением.
Иные дураки сидят,
тут занимаясь умноженьем.
Другие принимают яд.
Сухое солнце, свет, кометы
уселись молча на предметы.
Дубы поникли головой
и воздух был гнилой.
Движенье, теплота и твердость
потеряли гордость.
Крылом озябшим плещет вера.
Одна над миром всех людей.
Воробей летит из револьвера
и держит в клюве кончики идей.
Все прямо с ума сошли.
Мир потух. Мир потух.
Мир резали. Он петух.
Однако много пользы приобрели.
Миру конечно еще не наступил конец,

еще не облетел его венец.
Но он действительно потускнел.
Фомин лежащий посинел
и двухоконною рукой
молиться начал. Быть может только Бог.
Легло пространство вдалеке.
Полет орла струился над рекой.
Держал орел икону в кулаке.
На ней был Бог.
Возможно, что земля пуста от сна,
худа, тесна.
Возможно мы виновники, нам страшно.
И ты орел аэроплан
сверкнешь стрелою в океан
или коптящей свечкой
рухнешь в речку.
Горит бессмыслицы звезда,
она одна без дна.
Вбегают мертвые господа
и молча удаляют время.

¹ Цит. по: Хармс Д. Том И. [М., 1994] С. 284. См. также: Жаккар Ж. Ф Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 209 и далее.

² Введенский А. Полн. собр. произв.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 151—152.

475

В 1950-е гг. абсурдизм проникает на театральную сцену, возникает театр абсурда, главными представителями которого стали Э. Ионеско и С. Беккет. Их драматургия строится на принципиальном алогизме действия, шокирующих приемах, абсурдной и нечленораздельной речи, немотивированных поступках, часто использует в качестве персонажей душевнобольных, убогих, инвалидов, слепых, глухих и т.п. в качестве специфических живых символов глобальной абсурдности бытия, абсурдности самого абсурда. Обостренный до предела трагизм распада личности или ее уничтожения механическим абсурдным социумом, черный юмор, отчаяние, безысходность, безобразное во всех его формах — основы эмоционально-эстетического настроения театра абсурда, абсурдистской литературы. В этом, как и в острой гротескности драматических ситуаций, театр абсурда развивает и доводит до абсурда поэтику и эстетику *экспрессионизма* и *сюрреализма*. В художественных практиках авангарда, модернизма, постмодернизма абсурдное занимает одно из существенных, если не главное, место.

Основной смысл активного обращения *пост*-культуры к абсурду заключается в расшатывании, разрушении традиционных (ставших в XX в. обыденно-обывательскими) представлений о разуме, рассудке, логике, порядке, как о незыблемых универсалиях человеческого бытия; в попытке путем эпатажа или шока активизировать человеческое сознание и творческий потенциал на поиски каких-то принципиально иных парадигм бытия, мышления, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-антропо-цивилизационного процесса.

§ 3. Жестокость

В акте бессознательной, абсурдной, нередко хаосогенной творческой деятельности художник в полном смысле слова не ведает, что творит. Контроль разума и основанных на нем социокультурных механизмов отключен. Поэтому в результате подобного творчества у художника пост-культуры на первый план в чистом виде выходят содержавшиеся в глубинах подсознания агрессивные инстинкты и сексуальные вожделения; они нередко господствуют в его арт-деятельности. Отсюда открытая чувственная эротика (доходящая нередко до демонстративного *порно*) и показной апофеоз садизма, мазохизма, агрессивности, *жестокости*.

В художественном пространстве XX в. под влиянием философии Ницше и исследований Фрейда и фрейдистов видное место заняли

476

репрезентация и эстетизация жестокости, насилия, террора, войн, катастроф и им подобных актов и состояний, вызванных высвобождением прежде всего агрессивных или сексуально-агрессивных инстинктов человека. Утверждаемая Ницше релятивность моральных ценностей, включая ценность самой жизни, вскрытые Фрейдом агрессивно-сексуальные инстинкты человека, его интенция к смерти, художественный опыт маркиза де Сада и Л. Захер-Мазоха привели к включению в сферу искусства огромной и многообразной сферы жестокости. При этом в течение XX в. здесь наблюдается некоторая достаточно отчетливая тенденция.

В авангарде первой половины столетия сцены жестокости, насилия, терзания тел человека или животных репрезентировались в искусстве большей частью или в качестве неких возбудителей традиционных гуманных чувств и настроений протеста против жестокости (особенно в связи с войнами и революциями) или в качестве сугубо художественных средств выражения, отчужденных от обыденного конкретно жизненного смысла этих акций (например, в экспрессионизме, дадаизме, сюрреализме, театре абсурда). Со второй половины века на первое место выдвигаются сублимационно-эстетический, эстетский и постмодернистский аспекты репрезентации актов жестокости, утверждающие ее самоценность и равноправие наряду с другими способами художественной презентации. Представители арт-практик, включающих сцены жестокости (в изобразительном искусстве, фотографии, особенно широко в кино, телевидении, театре, акциях, перформансах и хэппенингах) признают наличие в человеческой природе агрессивных инстинктов и призывают не подавлять в себе жажду убийства и разрушения, но «сублимировать», а точнее трансформировать, ее в сферу искусства притом не в символическом (что нередко встречалось и в искусстве прошлого), а в прямом открытом виде, т.е. уже и не сублимировать в традиционном понимании этого термина, а просто как-либо *являть* в открытом, буквальном виде.

В этом они, в частности, ссылаются и опираются на богатый опыт древних цивилизаций с их жестокими культами и свидетельства кумира «продвинутых» художников Ницше. Последний утверждал, что одухотворение и даже «обожествление» жестокости пронизывает «историю высшей культуры». «Видеть страдания, — писал он, — приятно, причинять страдания — еще приятнее: вот суровое правило, но правило старое, могущественное, человеческое-слишком-человеческое, под которым, впрочем, подписались бы, должно быть, и обезьяны: ибо говорят, что в измышлении причудливых жестокостей они уже сполна предвещают человека и как бы «настраивают инструмент». Никакого празднества без жестокости —

477

так учит древнейшая, продолжительнейшая история человека, — и даже в наказании так много *праздничного*] (курсив Ницше. — В.Б.)»¹. Христианство, считал Ницше, хорошо знавший историю инквизиции, попыталось бороться с этим древним инстинктом, но только облекло его проявление в некие особо изощренные и замаскированные под благопристойность формы.

Мощный поток жестокости в современном как элитарном, так и массовом искусстве обосновывается ее апологетами несколькими переплетающимися между собой психо-культурно-эстетическими факторами. Во-первых, считается, что изображение жестокости в искусстве (особенно в массовых видах искусства — кино, телевидении, массовом чтении, но также, например, и в серии шелкографий «Катастрофы» Энди Уорхола) способствует изживанию у зрителей агрессивных инстинктов на сугубо эстетическом уровне — в акте художественного *катарсиса*. Во-вторых, в целом ряде современных арт-практик, тяготеющих к архаическим сакральным культам, стремящихся в них обрести некие истоки духовности, утраченной *пост*-культурой, создаются *симулякры* (подобия, не имеющие сущностного прообраза) древних кровавых жертвоприношений (с использованием животных). Здесь акт заклания животного осмысливается как некая постоянно длящаяся мистерия жизни-смерти, когда палач и жертва составляют некое единое сакральное целое в потоке становления-умирания жизни, который включает в качестве составного элемента и акт поедания палачом и его соучастниками в процессе *акции* тела жертвы.

В-третьих, акты жестокого изуверского обращения с телом человека (например, 'на киноэкране) вызывают в определенной группе зрителей сексуальное наслаждение по классификации *садизма*. К этому классу можно отнести фильмы типа *argo to snuff* (убиения), в которых без слов демонстрируется процедура разрезания женщины на куски, смакования эротической значимости каждого отъятого от целого члена женского тела и т.п. — киновариации на темы описаний Де

Сада, например, гнуснейшей эротико-садистской сцены из «Жюстины», где отец девицы Розали, всячески надругавшись над ней со своими друзьями и подругами, вскрывает ей скальпелем низ живота и с наслаждением потрошит свою еще живую жертву.

В-четвертых, происходит включение сферы жестокости в собственно эстетический (в традиционном понимании термина) опыт, т.е. эстетизация репрезентации жестокости. В частности, на этом пути стоит австриец Герман Нитч со своим «Оргийно-мистерияль-

¹ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 446—447.

478

ным театром». Он призывает своих адептов «интенсивно переживать эстетические феномены по ту сторону добра и зла», открыть для себя новую сферу эстетических переживаний, основанных на тактильно-визуальном восприятии плоти и крови только что убитых животных. В качестве своих предтеч он видит художников, изображавших разделанные туши животных (от Рембрандта до экспрессионистов Сутина, Кокошки, сюрреалистов, Ф. Бэкона). В «театре» Нитча происходит заклание и разделка животных самими художниками и их подручными, в процессе которых они наслаждаются и чисто тактильно, ощущая «мясисто-липкое-влажное» теплой плоти и льющейся на них крови животного, и получают интенсивное обостренно чувственное визуально-тактильное удовольствие. Кровь и плоть воспринимаются Нитчем как более благородные, чем алмазы и золото, а зрелище свежей разделываемой туши с потоками крови, вываливающимися кишками и экскрементами, описывается им как праздник для глаза, как «высшая красота».

При этом описание *безобразного* в парадигме классической эстетики явления дается Нитчем в подчеркнуто поэтизированной классически эстетской образности: «Потрошится бутон, обрывается плоть цвета чайной розы. Плоть цвета чайной розы подобна желтку, эта субстанция похожа на цветочную пыльцу медового цвета. Раскрывается мешковина желудка. Кишки подрагивают — теплые, благоухающие, студенистые; подрагивают мускулы, обнаженные и влажные, как бы смоченные лимонным соком. Они нервно подергиваются, гвоздичного цвета... Когда забитого быка вздергивают на крюк, внутренности, полные экскрементов, дряблые-влажные, падают на землю, мясо легких, влажное и светлое, киноварное, полное воздуха, накачанное артериальной кровью, отрывается от тела. Как будто из разверзшейся туши пали на землю тяжелые жернова мясистых лепестков тюльпанов, гладиолусов и роз. С мясом и потрохами падают на землю все цвета цветов, они излучают свое сияние из глубины материи» и т.п.¹ Вряд ли стоит специально отмечать предельный *иронизм* этой типично постмодернистской эстетической позиции. Ясно, что подобной «эстетикой» руководствуются и некоторые авторы фильмов, в которых объектом тактильно-визуального (гаптического) наслаждения является подобная «разделка» человеческих тел. Жестокость в искусстве, начиная с произведений де Сада, но особенно в арт-практиках XX в. сознательно или бессознательно

¹ Цит. по тексту статьи Нитча в: ХЖ. Художественный журнал. № 19—20. 1998. С. 29.

479

является одной из крайних форм выражения какого-то глобального протеста, бунта творческой личности против общества, культуры, цивилизации, против самой жизни, наконец, с которыми эта личность не может или не желает по каким-то причинам найти внутренний контакт. Отсюда (хотя иногда бывают и более прозаические и чисто меркантильные причины — как в искусстве, например, российского постмодернизма) и стремление путем эксплуатации жестокости в искусстве произвести эффект шока, добиться скандала и других аффектов и конфликтных ситуаций.

В ряде современных арт-практик и инсталляций (фото-, видео-) акты жестокости репрезентируются и вне (по ту сторону прекрасного и безобразного, чувственного и рационального) традиционного эстетического опыта; в качестве самозамкнутого автономного жеста художника, не претендующего ни на какое традиционное восприятие, ассоциативное соотнесение с какой-либо реальностью, кроме самого факта конкретной презентации события в данном экспозиционном пространстве.

§ 4. Повседневность

На таком же уровне, как жестокость, в более широком контексте находятся многие другие внеэстетические в понимании классической эстетики явления жизни, поэтому в неклассике особой значимостью наполняются такие понятия, как *неискусство* и *повседневность*. Под повседневностью имеется в виду обыденная рутинная часть (большая по времени) жизни человека, которая в силу своей тривиальности, примитивной утилитарности, серой

внесобытийности, монотонности остается практически незамеченной самим человеком (и его окружением), протекает автоматически, как правило, не фиксируется сознанием. В истории искусства только в Новое время художники стали уделять внимание изображению повседневности наряду с нетривиальными событиями и явлениями, обычно находившимися в поле внимания мастеров искусства. В романтизме, натурализме, реализме XIX в. изображение повседневности достигает своего апогея. При этом она чаще всего предстает здесь *объектом определенного отношения* художника: идеализирующего, романтического, критического, гротескного, иронического, эстетизирующего и т.п., которое как бы выводит изображаемый фрагмент повседневности из рутинно-обыденного контекста, включает его в художественно-эстетическое пространство, уравнивая тем самым с другими более высокими в ценностном отношении предметами изо-

480

бражения. Этому способствовал и сам технологически обусловленный процесс художественной изобразительно-выразительной трансформации изображаемого фрагмента повседневности.

Авангард начала XX в. вроде бы опять отказался от работы с повседневностью — в той мере, в какой он отказался от традиционных способов изображения или от человека как объекта изображения. Отдельные фрагменты или элементы повседневности, попадавшие в поле зрения художников-авангардистов, как правило, интересовали их не сами по себе (или в себе), но исключительно как побудители спонтанных творческих процессов, в результате которых возникали произведения, не имевшие никаких точек соприкосновения с побудившим их фрагментом обыденной жизни. Он полностью растворялся и преображался в акте творчества.

Однако с *дадаизма* и особенно с *реди-мейдс* наметилось и принципиально иное отношение к повседневности, которое затем было развито в поп-арте, фотореализме, концептуализме, постмодернизме, арт-практиках последних десятилетий XX в. Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-практик, неограниченное пространство приложения творческой энергии художника. Любой произвольно взятый фрагмент повседневности (конкретный эпизод из жизни обычного человека или самый незначительный предмет утилитарного назначения типа стула, унитаза, писсуара, автомобиля, обломка машины или прибора) изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутым виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т.п.). Предметы обычно перемещаются непосредственно, а фрагменты того или иного эпизода повседневности чаще всего — в виде документальных фотографий, кино- или видеозаписей, изображений художников-фотореалистов, магнитной записи и т.п. Смысл акта остается одним и тем же: наделить любой фрагмент повседневности *иным*, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в *событие* художественно-эстетической культуры (в данной случае — *пост-культуры*).

Иногда для усиления новых (или глубоко сокрытых) смыслов того или иного фрагмента повседневности современные *пост-артисты* проводят с ним определенные манипуляции: тиражируют его в эн-ном количестве (шелкографии Уорхола), варьируя, например, цвет фотографий или их размеры и т.п.; включают разные элементы и фрагменты повседневности (изъятые из различных потоков и контекстов) в специально создаваемые композиции или процессы, акции, концептуальные проекты и т.д. Вариативность манипуляций

481

бесконечна, и в конце XX в. подобные арт-практики в визуальных искусствах фактически вышли на первое место. Подавляющая часть экспозиционных пространств международных бьеннале последних лет XX в. была занята арт-проектами, так или иначе манипулирующими фрагментами, элементами, документами повседневности.

Существенный толчок интересу художественно-эстетического сознания постмодернизма к повседневности дали многочисленные исследования повседневной жизни (*quotidien*) французских социоантропологов 1980—1990-х гг. Мишеля де Серто, Пьера Бурдьё, Жоржа Баландьё и ряда других. Систематически и досконально исследуя все аспекты повседневности самых разных слоев населения, они стремятся показать, что именно здесь можно достичь понимания каких-то глубинных основ человеческой жизни, а не в ее оптимальных всплесках в форме религиозных и философских учений или произведений элитарного искусства. Понятно, что «актуальное искусство», ощутив здесь явную параллель своим исканиям в пространстве повседневности, усиливает свой поиск в областях, никогда не принадлежавших искусству — в *неискусстве*,

которое теперь выводится на уровень искусства.

В течение всей второй половины XX в. в сферу того, что в Культуре называлось искусством, с необычайной последовательностью и настойчивостью вторгаются и вводятся элементы и фрагменты повседневной действительности, бесконечные случайности и мельчайшие эпизоды многообразной и многоликой жизни человека. В современных арт-практиках и арт-проектах внехудожественные элементы, объекты и акции занимают часто главное место, играют ведущие роли. В результате не только профанами от культуры, но и рядом представителей «актуального искусства» события обыденной действительности осмысливаются как явления более интересные и значимые в современном арт-смысле, чем произведения их коллег и даже их собственная продукция. В частности, известный представитель продвинутых практик XX в., один из изобретателей хэппенинга и энвайронмента американский художник Алан Капроу написал в 1971 г. текст, который уместно здесь процитировать:

«Образование не-художников

В настоящее время суть искусства стала настолько сложной, что представляются очевидными следующие постулаты:

- луноход превосходит любые устремления современной архитектуры;
- трансляция переговоров между космическим центром в Хьюстоне и Apollo 11 намного интереснее, чем любая современная поэзия;
- при этом помехи, гудки и сбои связи превосходят исполнение электронной музыки в концертных залах;

482

- любительские видеозаписи, снятые антропологами в резервациях, гораздо интереснее самых известных андеграундных фильмов;
- почти все заправочные станции (например, в Лас-Вегасе), созданные из яркого пластика, стекла и стали,
- самая выдающаяся архитектура современности;
- сомнамбулические движения покупателей в супермаркете гораздо выразительнее, чем любые инновации современного танца;
- содержимое заводских помоек и тот скраб, что находится у нас под кроватями, впечатляют сильнее, чем тот мусор, что экспонируют актуальные выставки;
- следы, что покрывают небесную гладь в ходе ракетных испытаний, — эти неподвижные радуги, каракули даже невозможно сравнить с работами художников, исследующих свойства газообразных веществ;
- война во Вьетнаме и суд над «Чикагской восьмеркой» зрелищнее, чем любой спектакль;
- что... и т.д. и т.д.

Не-искусство — в большей мере искусство, чем само искусство»¹.

Один из значимых парадоксов «продвинутого» эстетического сознания, свидетельствующий о многом; и в частности — о принципиально переходном характере пост-культуры, когда художественно-эстетическое сознание, уставшее от бесконечных экспериментов в предельно бездуховных и антиэстетических пространствах, ищет отдохновения («интереса») в обыденной действительности, рассматриваемой под эстетическим углом зрения — в *неискусстве*.

§ 5. Телесность

Опыт модернистского, постмодернистского и иного «актуального» искусства второй половины XX в., с одной стороны, и философский постструктуралистский и постфрейдистский дискурс — с другой, вывели в последней трети столетия на одно из первых мест и в философской мысли, и в художественно-эстетическом сознании (в этом вопросе эти когда-то далекие друг от друга практики едины) понятие *телесности*, вышедшее практически на уровень категории постмодернистской философии и эстетики; ставшее одним из глобальных креативных принципов пост-культуры.

Понятие телесности обязано своим активным проникновением в мыслительные практики прежде всего фрейдизму и другим, часто базирующимся на нем, философско-психофизиологическим учениям сугубо материалистической ориентации. Оно сформировалось в качестве своеобразной антитезы понятию *духовности*, которое в своем традиционном смысле было фактически исключено из неклассических философских направлений и эстетического дискурса XX в.

¹ Цит. по: Художественный журнал. 1998. № 17. С. 4.

483

С помощью категории телесности осуществлялся выход философского мышления за пределы трансцендентальной субъективности в сторону своеобразной реабилитации чувственности, включения ее в поле современных мыслительных стратегий, нередко в сублимированном, вознесенном от конкретной чувственности в интеллигибельные сферы виде, а часто и в форме обычной сексуальности, либидозной энергетики. Опираясь во многом на эстетику Кьеркегора и Ницше, психоанализ Фрейда и его последователей, а также на художественно-эстетический опыт

современного искусства (Кафки, Арто, Беккета, Ионеско и других писателей и художников), крупнейшие мыслители XX в. П.-М. Фуко, Р. Барт, М. Мерло-Понти, Ж. Делёз, Ж.-Л. Нанси и др. ввели понятия *телесности, тела, телесных практик, телесной топографии, ландшафта, поверхности, «феноменологического тела», «социального тела», «эротического текстуального тела»* и близкие к ним в инструментальное поле современной философии, культурологии, эстетики. Постмодернистская, по сути своей постфрейдистско-постструктуралистская философия фактически выдвинула *сексуальность*, как главную функцию тела, в качестве эквивалентной замены *духовности* классической философии и христианского богословия. Начиная с Фуко («История сексуальности», 1976), сексуальность осмысливается постмодернистами в качестве главного компонента бытия и сознания современного (начиная с XVIII в.) человека, двигателя всей его интеллектуально-чувственной деятельности, главного посредника между человеком и миром. «Эротическое отношение», «акты чувственности», либидозные энергетические потоки находятся в центре внимания современных французских мыслителей, задавших тон евроамериканским философским исканиям последней трети XX в. Человек, согласно Делёзу и Гваттари, является добротной «машиной желания», ориентированной на улавливание потоков либидозной энергии. Ясно, что телесность, особенно в ее чувственно-сексуальном модусе, занимает почетное место в категориальном аппарате *пост*-философии.

Описываемая категорией телесности «феноменология тела», включающая всю совокупность соматических атрибутов человека в контакте с окружающим предметным и социокультурным мирами, прочитанных в широком диапазоне (от чувственно-эротического до метафизического) смыслов, полагается сегодня сознательно или неосознанно многими «актуальными» арт-истами в основу их творческой деятельности. В свою очередь современные гуманитарные науки, исследующие искусство (эстетика, филология, литературоведение, искусствоведение, музыковедение) также, часто внесознательно, изучают современное искусство и пересматривают историю ис-

484

кусства в модусе категории телесности. Соматические интенции и интуиции, преломленные в призмах фрейдизма и постфрейдизма, юнгианства, отчасти экзистенциализма, постструктурализма, а иногда и теософии и антропософии, рассматриваются в качестве сущностных оснований творческой деятельности человека, в том числе и в искусстве.

Действительно, искусство XX в., особенно арт-практики его второй половины, свидетельствуют о нарастании в них некоего всепоглощающего телесностного *миро-ощущения*. Если для высокого искусства прошлого, для искусства Культуры в целом можно убедительно констатировать преобладание, даже господство в нем духовного начала, основанного на принципах *созерцания* и *символического выражения*, то ничего подобного уже нет в наиболее «продвинутых», «актуальных» арт-практиках второй половины XX в. (хотя процесс этот начался значительно раньше). *Мимесис* и *выражение* последовательно вытесняются (или перекодируются) здесь *конструированием* объектов, пространств (энвайронментов), со-бытий (перформансов, акций, хэппенингов и др.); созерцание уступает место гаптическому, тактильному в широком смысле слова, отношению субъекта с арт-объектом. *Касание* и *ощупывание* на всех уровнях (от примитивно тактильного, через визуальное до ментального) господствуют теперь в сфере художественно-эстетического опыта.

До своего логического предела понимания телесности, проявляющегося в гипертрофированном культивировании телесных интенций и вожделений, касаний и ощупываний, доходит в XX в. огромная сфера того, что я называю *генитально-анальным сознанием (ПАЯ даже — наркосознанием)*, центр которого находится у человека ниже пояса. В нем современные интеллектуалы от искусства выводят на уровень легитимного арт-выражения хтонические, дионисийские, бессознательные интенции человеческой чувственности, или «анатомические мерзости» (по Адорно), находившие обычно подобный выход только в низовом, подцензурном фольклоре. При том здесь они доводятся до своего предельного изощренно-извращенного воплощения в словесных или визуальных образах.

Сознательно начал этот процесс в литературе скандально известный маркиз де Сад, и его же большая фантазия довела словесное выражение генитально-анального сознания до той степени «садистской» извращенности, которой, пожалуй, не достигал уже никто из его последователей в XX в. В этом убеждают, например, последние страницы романа «Жюстина, или Несчастья добродетели», хотя подобными «шедеврами» изобилуют его произведения. Фактически он и исчерпал узкое поле этого «сознания», ибо оно, к счастью,

достаточно примитивно и ограничено в своей изобретательности, как и любая *физиология* по сравнению с более высокими уровнями организации материи. Его последователи уже вынуждены играть на смаковании нюансов выявленного фантазией де Сада небольшого ряда сексуально-садистских мерзостей, оснащая их современным техногенным антуражем, новейшей наркопродукцией, модной и нецензурной терминологией.

Однако, если родоначальник генитально-анального сознания должен был провести большую часть жизни под прочными замками, услаждая только себя самого своими мрачными маразмo-фантазмами, то его последователи в пост-культуре тиражируют свои поделки возами, наводняя ими прилавки книжных магазинов, экраны кино и TV. Активно поддержанное, с одной стороны, дельцами порнобизнеса, а с другой — авторитетными постмодернистскими умами, законодателями интеллектуальной моды (и арт-рынка) вроде Жоржа Батая, навалявшего в часы досуга увесистый том «порнолатрической» прозы, в которой в подражание своему «великому» соотечественнику манифестирует культ, как он сам его определяет, «грязного разврата»¹, генитально-анальное сознание всезатопляющим морем разлилось по *пост*-культуре. И знаменитые У. Берроуз, Вик. Ерофеев, Вл. Сорокин здесь просто почти «пристойная классика». Ясно, что для интеллектуалов *пост*-культуры, вычеркнувших из правил своей игры сферу Духа и духовного, генитально-анальное сознание — одна из существенных «пищевых» добавок к их искусственно суженному интеллектуальному рациону. Поэтому на теле и его чувственном опыте играют по-крупному, наворачивая на какой-нибудь садистско-святоотатственный эпизод (стилистика *абсурда*!) типа финала «Романа» В. Сорокина, когда Роман потрошит в храме своих только что зарубленных друзей, родственников, молодую жену на Св. Престоле, обвешивая их кровоточащими еще трепещущими внутренностями иконы, бесконечные суперинтеллектуальные герменевтические конструкции («плетение словес», по-древнерусски) в самом «продвинутом» постмодернистском духе.

В современных парадигмах философско-эстетической герменевтики, а точнее «игры в бисер», садо-мазохистская чувственность превращается в изощренную «постмодернистскую чувствительность» (*sensibilité postmoderne*), флюктуирующую «по ту сторону» добра и зла, прекрасного и безобразного, человеческого и античеловеческого, нравственного и безнравственного и т.п. Все оппозиции Культуры сни-

¹ См.: Батай Ж Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза. М., 1999. С. 73 и др.

маются на новом уровне генитально-анального наркосознания, пропущенного сквозь призму утонченной постмодернистской деконструкции и ризоматики. И здесь столь примитивные наши традиционные определения, как *маразматический, отвратительный, безнравственный, антигуманный, антиэстетический*, не имеют никакого значения или наделяются семантикой, принципиально иной, чем традиционно сложившаяся в Культуре.

У постмодернистских интеллектуалов демонстрация генитально-анального сознания в обостренно-эпатажных формах, одобренных еще смачной нецензурной лексикой (особенно эффектно и без всякой меры — у русских писателей последнего десятилетия XX в.), — специально продуманный художественный прием или жест, ориентированный на генерацию чувств протеста, отвращения у обычного, не включенного в постмодернистские «правила игры» реципиента, настроенного на традиционно «серьезное», а не игровое в ироническом модусе прочтение предлагаемого ему в качестве литературного текста; но и, одновременно, — на снятие, согласно теории Фрейда, «культурных запретов», на шевеление, щекотание загнанных глубоко в подсознание «подцензурных» чувственных вождений, влечений, комплексов реципиента. Расчет делается на то, что его разум, его нравственный императив (или его дух и душа) с отвращением возмущаются, а его генитально-анальное сознание («соматический человек», назвали бы гностики) подспудно испытывает удовлетворение и тягу к презентуемым образам, акциям, событиям; реципиент, согласно Фрейду, достигает того потаенного чувственного наслаждения, на которое были наложены «культурные запреты».

Более упрощенно действует также поощряемое постмодернистскими интеллектуалами широко распространившееся в массовой культуре порно, во всех видах и жанрах (порнофильмы, секс-шопы, стриптиз, секс-шоу, электронные сексодромы и т.п.). Здесь телесность выступает в своей буквальной функции разжигания чувственных вождений и их физиологической (прямо из зала порнофильмов есть входы в туалеты, где зритель, например, может завершить начавшийся при просмотре акт мастурбации) или психофизиологической разрядки, удовлетворения или

компенсации. Однако, все это некие крайности и логические следствия постмодернистской интеллектуальной культивации телесности, в принципе ориентированной на нечто иное.

В «элитарных», или, точнее, конвенциональных, произведениях пост-культуры, осознанно или внесознательно лишившихся совсем или по большей части *духовности*, какой-либо причастности (сакральной, символической, изобразительно-выразительной) к сфере

487

Духа, возобладала, усилилась некая специфическая *внедуховная энергетика*, ничего не дающая созерцательному видению и ведению человека, его духовному узрению, но воспринимаемая практически всеми органами чувств человека, его психофизиологической сферой и нередко — его рассудком (как, например, в концептуализме). Условно эта энергетика может быть обозначена как *«соматическая»* в широком смысле этого слова, и поэтому понятие телесности начинает играть в неклассической эстетике видную роль. Главным способом восприятия арт-объектов «актуального» искусства становится *ощупывание*. При этом ощупываются они в основном не тактильно, хотя и на этот вид восприятия ориентируются некоторые современные арт-исты (однако он ведет к быстрому разрушению современных, как правило, не слишком прочных в физическом плане, арт-объектов и поэтому не очень популярен), но визуально, аудио и на их основе — интеллектуально-рассудочно.

При контакте с современным артефактом, арт-проектом реципиент уже не созерцает его, но *ощупывает* глазом, слухом, активно размышляющим сознанием (иногда и тактильно). Именно на такое *гаптическое* восприятие рассчитано (чаще внесознательно, ибо таков «дух времени», атмосфера, в которой творит современный художник, энергетическая среда, питающая его креативность) большинство произведений современного искусства от арт-проектов боди-арта, в которых живое человеческое тело является эстетическим объектом, до современных энвайронментов и видео-инсталляций. Поэтому характерными чертами их являются повышенная *рельефность*, подчеркнуто материальная, аудио-визуальная или интеллектуальная (в вербальных искусствах) *пространственность*, часто достаточно усложненная, *напряженная соматическая энергетика*.

При этом артефакты и арт-проекты *пост*-культуры часто создаются с активным использованием предметов и реалий повседневности, фрагментов обыденного психофизиологического функционирования человека (например, его сексуального опыта) или экстремально-экзистенциальных жизненных ситуаций (что позволяют современные средства документальной фиксации — фото, кино, видео, звукозапись). Однако в арт-проектах они полностью отчуждаются от породившей их ситуативной основы и при сохранении их соматической энергетики включаются в совершенно новые арт-контексты, которые должны исключить семантику и ассоциативность первичного контекста и переориентировать их энергетику в новое русло.

Энергетические рельефы и ландшафты современных ассамбляжей, аккумуляций, инсталляций, энвайронментов, перформансов в неутилитарной сфере, а также предметов современного дизайнерски оформленного ширпотреба, архитектурно-дизайнерских сред обита-

488

ния, разнообразных современных шоу и аттракционов масскультуры требуют гаптически-ощупывающего аудио-визуального восприятия, чувственно-соматической коммуникации на многих уровнях. Отсюда повышенное культивирование телесности, телесного опыта, неустанная забота в социуме о постоянной физической и энергетической (особенно) подпитке тела. Очевидна и тенденция дальнейшего движения ориентированных на телесность арт-практик. С грубого *вещного* материального носителя в последние десятилетия они переключаются на более тонкий — электронный — компьютерно-сетевые *виртуальные реальности* с их *виртуальной телесностью*. Здесь к аудио-визуальному и рассудочному ощупыванию подключается еще особая система электронно-тактильного контакта с посредником виртуальной реальности (специальные шлемы, перчатки, наручники и т.п. гаптические инструменты с электро-сенсорными контактами — прямое электронное воздействие на рецепторы).

§ 6. Вещь

В одном поле с понятиями *повседневности* и *телесности* в неклассике оказывается и категория *вещи*, как выражающая интенции материализации и конкретизации телесных, и в частности гаптических, интуиций. В прагматико-материалистическом сознании человека современной цивилизации, стремительно изменяющейся под воздействием научно-технического прогресса, *вещь* из незаметного, но необходимого элемента обыденной жизни превращается в своего рода

«сакрализированный» предмет культа потребления и в *существенную категорию сознания*¹. Она мощно вторгается в духовный мир человека, вытесняя оттуда практически все традиционные ценности — от элементарных этических и религиозных норм, понятий и представлений до самого Бога.

Интересно, что «вещность» эстетического сознания с самого начала XX в. характерна не только для авангардно-модернистского сознания, но и для отдельных представителей религиозной философии. Так, один из крупнейших неоправославных богословов того времени о. Павел Флоренский, о котором неоднократно шла речь на страницах данной книги, именно в «вещности» усматривал главное различие между живописью и графикой. Пространство живо-

¹ Системе вещей как основе вещного сознания человека современного потребительского общества посвящена книга известного постмодерниста Ж. Бодрийара «Система вещей» (1968; русск. издание: М., 2001).

489

писи, полагал он, пассивно в том смысле, что оно образовано самодостаточным, самоценным цветовым пятном, некоторым *веществом*, заполняющим его, т.е. оно неотрывно от *вещества*. Пространство графики активно потому, что линиями-движениями только обозначены его границы, даны его направляющие. В живописи главную роль играют сами вещи, или, точнее, *вещественность*. Пространство здесь образуется фактически из вещей (форм, пятен, мазков и т.п.). Начало вещественности полностью господствует здесь, и в живописной картине, считал Флоренский, «перед нами не пространство, а среда»; вещи «расплылись по пространству и захватили его». Это пространство может быть каким угодно тонким (световым, воздушным) или каким угодно грубым, материальным, — всегда вещь в нем, вещественность стоит на первом месте. Поэтому живопись тяготеет к фактурности и использованию в своих произведениях самих предметов — наклеек, инкрустаций, коллажей и т.п. В живописи пространство склонно превратиться в *среду*, т.е. нечто, состоящее только из вещества.

Фактически аналогичными представлениями, как это ни парадоксально на первый взгляд, руководствовались (вероятно, внесознательно) и деятели ряда «продвинутых» направлений искусства XX в., далекие от понимания искусства как выразителя (или символа) духовных сущностей; в частности, поп-арта, создатели энвайронментов и др. Да и подход дизайнера и архитектуры к организации Среды обитания человека внутренне тяготеет к аналогичному пониманию пространства, как максимально заполненного веществом, точнее созданного веществом образующих его вещей.

В постиндустриальном техногенном обществе огромные научно-технологические и производственные мощности задействованы для производства все более и более изощренных и замысловатых вещей, прежде всего в сфере прямого потребления, но также — и для организации всей среды обитания человека. При этом главным стимулом в производстве вещей в современном мире являются не утилитарно-функциональные или эстетические потребности человека или общества, но стремление (диктуемое законами бизнеса) искусственно возбуждать и поддерживать в людях *соблазн* приобретения все новых и новых вещей, работающих в конечном счете на тело, «питающих» телесность. Отсюда вещь занимает одно из первостепенных мест в современном эстетическом сознании, в *пост*-культуре в целом.

Уже целый ряд направлений художественного *авангарда* начала XX в. стал активно интересоваться вещью самой по себе независимо от ее утилитарных функций. Конкретный материальный предмет возводится до «вещи в себе», почти на уровень кантовской интел-

490

лигибельности, или, напротив, трансцендентализм низводится на землю и воплощается в визуально воспринимаемых *реди-мейдс* Дюшана. Писсуары, унитазы и другие предметы самого казалось бы низкого назначения возносятся на подиумы и пьедесталы рядом с Венерами и Аполлонами — сначала вроде бы с неким юродски-ироническим подтекстом и эпатажным расчетом, а затем и вполне серьезно с почти молитвенным ритуалом и глубоким почтением. Биде, автомобиль, холодильник, телевизор и компьютер занимают в современном цивилизационном пространстве место иконы. Без них современный человек уже не мыслит жизни, как средневековый русич не мыслил жизни без иконы. Отсюда вещи выдвигаются на главное место в сознании, а соответственно и в арт-практиках, арт-проектах современной художественной индустрии. Не человек, но вещь отныне стоит в центре внимания современного предельно дегуманизированного «актуального искусства». Человек лишь статист при вещи или ее подсобный рабочий, ее раб.

Под вещью в нонклассике понимается не только утилитарный предмет, изъятый из своего

функционального контекста и перенесенный в контекст игрового пространства *пост*-культуры, но и сами продукты этой будто-культуры являются вещами — материализованными сгустками того, что некогда относилось исключительно к духовной сфере. Любой феномен или фантазм культуры в XX в. осмысливается как *текст*, а любой текст ощущается как чувственно воспринимаемая *вещь*. Показательно, например, что еще в 1929 г. Д. Хармс назвал один из своих примитивно-абсурдных рассказиков «Вещь», отнеся название не к содержанию (хотя бы ассоциативно) рассказа, а к нему самому, как материальному продукту писательской деятельности. Вещный подход ко всей жизни человеческой, включая и феномены духовного производства, стал доминирующим в постиндустриальной цивилизации, особенно в период массовой компьютеризации. Материально-электронная (дигитальная) вещь принимает теперь самое непосредственное (и все возрастающее в качественном отношении) участие в духовных процессах (проверяет грамматические ошибки, переводит с языка на язык, играет в шахматы, конструирует различные объекты, моделирует те или иные жизненные ситуации, участвует в создании музыки, фильмов, шоу, формирует виртуальные реальности и т.п.). Отсюда все возрастающий культ вещи в современной цивилизации и в художественно-эстетическом сознании.

Эстетико-семиотическое обоснование *вещи* как значимой категории постмодернистского сознания дал французский мыслитель и эстетик Ж. Бодрийар в контексте своей теории *повседневности* и концепции глобального *соблазна* постиндустриального общества.

491

Вполне закономерно, что в поле художественно-эстетического сознания, руководствующегося рассмотренными и родственными им принципами, искусство перестает быть искусством в новоевропейском смысле. Оно практически отказывается от фундаментальных для европейско-средиземноморской культуры принципов *миметизма*, *символизма*, *выражения*, *отображения* чего бы то ни было. *Художественный образ* и *символ* утрачивают свою актуальность в «актуальных» арт-практиках и арт-проектах *пост*-культуры. Их место занимают *симулякры*, *артефакты*, *объекты*.

§ 7. Симулякр

В постмодернизме и неклассической эстетике конца XX в. *симулякр* (фр. simulacre — подобие, видимость) становится одной из значимых философских и эстетических категорий. Главный смысл его сводится к тому, что реципиенту предлагается некая будто бы семантическая структура, не отсылающая ни к какому означаемому за принципиальным онтологическим отсутствием такового. Говоря другими словами, симулякр — это событие некой пронизанной духом иронии семантической *игры*, в которой принципиально отказываются от какой-либо референциальности и увлечены только самими игровыми фигурами и их ходами. Фактически — это сущностная категория своеобразного *маньеристского эстетизма* *пост*-культуры. Если традиционная эстетика основывалась на фундаментальных принципах миметизма, изображения, символизма, выражения, ее главными категориями были изображение, образ, символ, иногда — знак, обязательно отсылавшие реципиента к какой-то *иной* реальности (духовной, психической, материальной), то симулякр не отсылает ни к чему иному, кроме себя самого, но при этом *имитирует* (играет, передразнивает) ситуацию трансляции смысла. Симулякр — это *муляж*, видимость, имитация образа, символа, знака, за которой не стоит никакой обозначаемой действительности, пустая скорлупа, манифестирующая принципиальное присутствие отсутствия реальности.

Примерно в этом смысле термин «симулякр» был введен в постмодернистскую философию и эстетику Жаном Бодрийаром в контексте психоаналитико-структуралистского подхода к миру вещи (книга «Симулякры и симуляции», 1981), включая и артефакты, затопившего общество глобального потребления. У Бодрийара понятие симулякра вводится в широкий контекст описания современной философско-социально-политической ситуации в цивили-

492

лизованном мире. Он убедительно показывает, что современность вступила в эру тотальной *симуляции* всего и во всем. Власть, социальные институты, политические партии, культурные институты, включая и всю сферу искусства, не занимаются серьезными, реальными вещами и проблемами, а только симулируют такие занятия, ведут симулятивную игру в глобальном масштабе. Отсюда главный продукт такой игры — симулякры, бескрайнее море симулякров, образующих некую *гиперреальность*, которая сегодня реальнее самой реальности, ибо нам приходится жить и действовать только в ней. Естественно, что современное искусство занимает в производстве симулякров видное место.

Образ, согласно Бодрийару, исторически постепенно превращался в симулякр. От функции оптимального отображения «базовой реальности» он начал отходить в направлении ее деформации и маскировки, затем через маскировку отсутствия реальности к констатации полной непричастности к какой-либо реальности кроме себя самого. Такой «образ», не имеющий прообраза, Бодрийар называет «чистым симулякром». В главах о феноменологии искусства XX в. мы видели, как реально происходил этот процесс в художественной сфере от авангарда к пост-культуре с ее «актуальными» арт-практиками, которые и образуют сегодня постоянно флюктуирующую *гиперреальность* современного «искусства», симулирующего художественную деятельность по созданию эстетических ценностей, строящего свои отношения с миром на ни к чему не обязывающих симулякрах, псевдо-вещах и игровых действиях, моделирующих самих себя; на парадийно-ироническом передразнивании образно-символической природы классического искусства.

Понятно, что на каком-то этапе этому псевдо-искусству становится неуютно в традиционных семантических обертках и оно стремится и к терминологической самоидентификации, все чаще обозначая себя не искусством, но арт-проектами, арт-практиками, а свои произведения — *артефактами*, объектами, ассамбляжами, инсталляциями и т.п.

§ 8. Артефакт

Наиболее общим в этой обойме является понятие *артефакта* (от лат. *ars* — ремесло, искусство и *factum* — сделанное), заимствованное современной эстетикой и арт-критикой из археологии, где оно означает любую изготовленную человеком (прошлого, как правило) вещь. В художественно-эстетическом контексте термин использует-

493

ся для обобщенного обозначения произведений современного искусства, как правило, выходящих за рамки традиционных жанров и видов, продуктов современных арт-практик, арт-проектов. Артефактами обычно называют всевозможные визуальные и аудиовизуальные пространственные *объекты* (см. ниже), инсталляции, ассамбляжи, акции и т.п. Фактически большинство неутилитарных произведений мастеров *пост*-культуры (поп-арта, концептуализма, минимализма, кинетического искусства, лэнд-арта и т.п.) точнее обозначать как артефакты, а не произведения искусства. *Артефакты являются типичными экспериментальными продуктами переходного этапа культуры*, практически не обладающими духовной, эстетической или художественной ценностью. Их значимость находится вне традиционных семантических и культурных полей, в какой-то мере пока герметична и более полно, возможно, будет высветлена наукой будущего.

§ 9. Объект

Объектами, как правило, обозначаются отдельные пространственные предметы арт-деятельности, статические композиции и конструкции смешанного состава, т.е. включающие в себя как специально созданные художником элементы, так и предметы утилитарного обихода (*objet trouvé* сюрреалистов, реди-мейдс) и их детали. Объекты имеют много общего с ассамбляжами и инсталляциями; располагаются в одном поле с ними, между ними. Утрачивают черты станковизма, еще характерные для ассамбляжа, ограниченного, как правило, ящично-коробковым пространством, и не достигают пространственной монументальности инсталляций. Хотя эти разграничения достаточно условны — объектами нередко называют инсталляции и обратно. Часто объекты, как и инсталляции, состояются из материальных предметов, использовавшихся в акциях, перформансах, хэппенингах, и выставляются в музее или на выставке в качестве их документальных подтверждений. Крупнейшими создателя и объектов являются многие из представителей поп-арта (особенно Раушенберг), а также Йозеф Бойс, Билл Вудроу, Яннис Кунеллис и другие.

494

§ 10. Эклектика

Соответственно принципиальной неклассичности творчества в «актуальной» арт-деятельности *пост*-культуры оно реализуется и организуется иными методами и способами, чем классическое искусство. В частности, оно принципиально *эклектично* и опирается в большей мере на сознательно эксплуатируемый принцип глобального *автоматизма*. При этом и то и другое выдвигаются на уровень значимых понятий творческого метода «продвинутых» арт-практик.

Под *эклeктикой* (от греч. eklego — выбирать, собирать) имеется в виду принцип сочетания несочетаемых явлений, понятий, черт, элементов и тому подобных компонентов в нечто, с позиций классического мышления не признаваемое за целостность или единство. Эклeктика, или эклeктизм, как способ мышления, писания, создания произведений искусства характерна для переходных этапов в истории культуры, когда внутри старой культуры, имевшей некий целостный облик или определенное стилистическое единство, но уже миновавшей свой апогей, клонящейся к закату и угасающей, возникают диссонирующие с ней (или отрицающие ее) черты и элементы; когда еще не набравшее силы новое почти хаотически перемешивается со старым, включая в этот коктейль и многие элементы уже давно канувших в лету феноменов.

Эклeктика — это некий мыслительный или творческий алхимический котел, в котором варится все, что попало, из всего и вся, и в результате появляется нечто невиданное, но значимое в каких-то отношениях. Это своего рода экспериментальная творческая лаборатория на переходных этапах истории культуры или искусства. В качестве классического образца эклeктики можно указать хотя бы на творчество позднеантичного мыслителя Филона Александрийского (рубеж новой эры) или раннехристианского отца Церкви Климента Александрийского (II—III вв.), особенно на его грандиозное сочинение «Строматы», опирающееся на сотни самых разных известных к его времени философских и богословских источников. Позже из идей Филона и Климента выросли достаточно целостные и оригинальные системы христианского миропонимания Оригена и Псевдо-Дионисия Ареопагита. На основе эклeктического раннехристианского искусства возникло высокохудожественное и высокодуховное византийское искусство и т.п.

В XX в. эклeктика характерна для многих направлений искусства, арт-практик отдельных художников и писателей. На принципах эклeктики основывается постмодернизм; многие неклассические движения в культуре второй половины XX столетия, *пост*-культура в целом.

495

Можно сказать, что эклeктика — основа *творческого метода* (если о нем вообще имеет смысл говорить в этом контексте) большинства современных «продвинутых», или «актуальных», арт-практик.

§ 11. Автоматизм

Другим распространенным приемом создания многих арт-проектов стал *автоматизм*, восходящий еще к художникам-авангардистам. Различают несколько видов автоматизма. *Механический автоматизм*, когда некие формы, структуры, элементы конструкций современных произведений искусства возникают как бы спонтанно при выполнении неких механических действий типа фроттажа (натирания грифелем бумаги, положенной на какую-то рельефную поверхность — срез дерева и т.п.), набрасывания или набрызгивания краски на холст (как в «Живописи действия»), протаскивания окрашенного тела по бумаге или холсту, использования в произведении произвольно сложившихся складок ткани, бумаги и т.п.

Психический автоматизм

Психический автоматизм, когда художник стремится в процессе творчества максимально отключить контроль сознания, разума и творить, руководствуясь только своей художественной интуицией, импульсами, получаемыми непосредственно из сферы бессознательного. Этот тип автоматизма считали основой своего творческого метода сюрреалисты, при создании как визуальных, так и литературных произведений (метод «автоматического письма»). Его главным теоретиком был фактический основатель сюрреализма А. Бретон. Он с опорой на фрейдизм, его теорию бессознательного, концепции сновидения и галлюцинаторных процессов посвятил разработке теории «психического автоматизма» немало страниц в своих теоретических и манифестарных сочинениях, руководствовался им и в своей художественной практике (см. его тексты: «Автоматическое послание», 1933; «Сюрреалистическое положение объекта», 1935; «О живых произведениях сюрреализма», 1954 и др.). В той или иной мере метода психического автоматизма придерживаются многие представители современных арт-практик, начиная с авангардных и модернистских. Он находит теоретическое обоснование у постфрейдистов и постмодернистов.

Одной из форм психического автоматизма в литературе можно считать литературу *«потока сознания»*. Это понятие ввел в науку американский философ и психолог У. Джемс, один из основателей прагматизма, в конце XIX в. («Принципы психологии», 1890), показавший, что *сознание* человека — это непрерывный *поток*, в котором различные психические настроения и мыслительные про-

цессы причудливо и своевольно переплетаются с бесчисленными ассоциациями, ощущениями, воспоминаниями, подсознательными образами и т.п. Идеи «потока сознания» нашли активную поддержку в художественно-эстетическом поле XX в., в частности, в художественной литературе, получив наиболее полное воплощение в творчестве таких крупных писателей, как М. Пруст, Дж. Джойс, В. Вульф, У. Берроуз. В них на первый план выходит изображение, имитация, моделирование (или даже попытки реального *явления*, презентации) практически не контролируемого разумом «потока сознания», т.е. психических состояний, переживаний, ассоциативных мыслительных ходов, бессвязных полубредовых образов психики, глубинных интенций бессознательного их героев. Классическим образцом романа «потока сознания», практически реализовавшим все возможности этого метода, стал «Улисс» Джойса (1922), построенный на причудливой полифонии ряда «потоков сознания» героев романа.

Сверхразумный автоматизм

Сверхразумный автоматизм по механизму близок к психическому автоматизму, но осмысливается он не биологизаторски, как действие через художника биологических энергий бессознательного, а духовно. Художник в процессе духовной концентрации, медитации, особого настроя сознания снимает контроль своего разума над процессом творчества и предоставляет себя в качестве орудия или проводника внешних более высоких духовных сил или энергий (сверхчеловеческих, космических, божественных). Его творчество осознается как выражение через художника некоторой, иным способом не выражаемой, более высокой, чем человеческое сознание, духовной реальности. Этот тип автоматизма использовали в своем творчестве (часто не осознавая этого) многие религиозные художники древности и Средневековья (создатели икон, например). Возродить его стремились многие представители различных авангардных направлений в искусстве, в том числе и некоторые сюрреалисты, и пытаются отдельные художники некоторых современных арт-практик, обращаясь к дохристианским культовым практикам и магическим обрядам.

§ 12. Заумь

На этом пути в художественной сфере уже с авангарда начинаются систематические эксперименты в направлении отыскания новых художественных языков (во всех видах искусства), более адекватно, чем традиционные, выражающих глубинные, внесознательные, ар-

497

хетипические интенции, побуждения, смысловые реальности. Постепенно эти эксперименты привели к формированию самодовлеющих языков, как бы не имеющих обозначаемого, т.е. — к созданию семантической гиперреальности. В области словесных искусств к одним из первых подобных феноменов относится *заумь* (от «за» + «ум»), или *заумный язык*, — важнейшая категория поэтики русских футуристов, оказавшая сильнейшее воздействие на вербальные эксперименты в литературе XX в.

Особенно активно разработкой зауми на практическом и теоретическом уровнях занимались А. Крученых, В. Хлебников, А. Туфанов, предпринявшие массированную попытку создать новый поэтический язык (его лексику и синтаксис), более адекватно выражающий некие внутренние интенции человека (поэта) и бытия в целом; язык, в котором семантический акцент перенесен исключительно на *фонетику*, звуковую сторону языка. Именно на фонетическом уровне, полагали «заумники», который не подвластен контролю разума, удастся выразить более истинные и глубокие смыслы, утраченные традиционными вербальными языками в результате жесткого контроля разума над их семантикой.

«Заумный язык, — писал Хлебников в теоретической статье «Наша основа» (1919), — значит находящийся за пределами разума»¹. Истоки своей зауми футуристы видели в «за-умных» формулах древних заговоров и заклинаний: «То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь, наряду с разумным»². Фактически «заумники» как бы стремились воссоздать тот легендарный универсальный язык, которым пользовалось человечество до Вавилонского столпотворения; праязык, доступный внесознательному пониманию всех людей, ту глоссолалию, с помощью которой человечеству передаются пророчества, высший духовный опыт, сокровенные истины бытия.

Основу его, полагал Хлебников, составляет некая универсальная семантика фоном, изучением которой, составлением фонетической азбуки он занимался всю свою жизнь. Так, звук «С» он

осмысливает как «собираение частей в целое (возврат)»; «О» — «увеличивает рост»; «Н» — «обращает в ничто весомого». Согласно этой (достаточно субъективной, как мы видим) семантике слово «СОН — где в тело приходит ничто. НОС — где в ничто приходит тело» и т.п. Аналогичную процедуру с цветами несколько ранее пытался

¹ Хлебников В. Творения. С. 628.

² Там же.

498

проделать Кандинский. Заумь, считал Хлебников, — это «грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют»¹. Он хорошо сознавал, что заумь — это «еще первый крик младенца» на пути создания общечеловеческого языка будущего, но верил, что путь найден правильно.

Крученых был убежден, что заумный язык спасает словесные искусства от безысходного тупика, в который его ввергает антиномия «умное — безумное». Заумное снимает ее, используя позитивные моменты того и другого. «Ранее было: разумное или безумное, — писал он в «Ожирении роз» (1919), — мы даем третье — заумное, — творчески претворяющее и преодолевающее их. Заумное, берущее все творческие ценности у безумия (почему и слова почти сходны), кроме его беспомощности — болезни»².

Основные идеи своей концепции зауми Крученых кратко изложил в 1921 г. в «Декларации заумного слова», которую имеет смысл привести здесь целиком, как отражающую одну из главных тенденций движения художественно-эстетического сознания нонклассики в целом.

Декларация заумного слова

1) Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия], но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т.д.).

2) Заумь — первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва — ритмически-музыкальное волнение, пра-звук (поэту надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может позабыться).

3) Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) — неопределимый точно, например: бесформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Илайяли; Авоська да Небоська и т.д.

4) К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы, еще не вполне определившиеся (в нем или во вне), б) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть — заумная характеристика: он какой-то эдакий, у него четырехугольная душа, — здесь обычное слов в заумном значении. Сюда же относятся выдуманные имена и фамилии героев, название народов, местностей, городов и проч., напр.: Ойле, Блеяна, Вудрас и Барыбы, Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как-то: Правдин, Глупышкин, — здесь ясна и определена их значимость).

с) Когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство...).

д) Когда не нуждаются в нем — религиозный экстаз, любовь. (Глосса восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища, — подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений.)

¹ Хлебников В. Творения. С. 628.

² Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 22.

499

5) Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же — дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь).

6) Таким образом надо различать три основные формы словотворчества:

I. Заумное — а) песенная, заговорная и наговорная магия.

б) «Обличение (название и изображение) вещей невидимых» — мистика.

с) Музыкально-фонетическое словотворчество — инструментовка, фактура.

II. Разумное (противоположность его безумное, клиническое, имеющее свои законы, определяемые наукой, а что сверх научного познания — входит в область эстетики наобумного).

III. Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.).

7) Заумь — самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по всей форме, например: Кубоа [Гамсун], Хо-бо-ро и др.

8) Заумь — самое всеобщее искусство, хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, например: Ура, Эван — эвое! и др.

Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто.

А. Крученых

Концепцию зауми далее в 1924 г. активно развивал А. Туфанов. В предисловии «Заумие» к своему сборнику «К Зауми» он называет заумь «седьмым искусством», в котором музыкально-фонетическая сторона слов играет главную роль. Он утверждает автономное бытие

«беспредметной» поэзии, в которой «звуковые жесты», как более адекватно передающие смыслы, заменяют слова. По аналогии с *абстрактной живописью* он ратует за создание безобразных композиций «фонической музыки из фонем человеческой речи». Для этого пригодны фонемы и лексемы всех мировых языков, а также бесчисленные фонетические новообразования. На этом принципе он строил многие свои произведения. В частности, программное стихотворение «Весна» в указанном сборнике набрано из «осколков» слов английского языка и записано транскрипционным письмом. В теоретическом комментарии к нему Туфанов прямо возводит эту «фоническую музыку» к глоссолалии апостолов по сошествии на них Св. Духа: «В процессе заумного творчества и эти простые морфемы разрубаются и получают простые звуковые комплексы, осколки английских, китайских, русских и др. слов. Происходит именно своего рода «сошествие св. духа» (природы) на нас, и мы получаем дар говорить на всех языках»².

¹ Крученых А. Апокалипсис в русской литературе. Книга 122. М., 1923. С. 45—46.

² Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Указ. соч. С. 285.

500

В своей концепции «фонической музыки» Туфанов, как и Хлебников, стремился выйти за рамки собственно литературы — обосновывал возможность создания некоего универсального заумного языка для «расширенного восприятия» реальности, в который наряду с фонемами войдут другие конструктивные единицы: «Человечеству отныне открывается путь к созданию особого птичьего пения при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений»¹. Реальность представлялась Туфанову некой текучестью, которая может быть адекватно воспринята только путем особого *расширения сознания* с помощью «беспредметной» зауми. «Заумное творчество, — писал он в «Ушкунниках», — беспредметно в том смысле, что образы не имеют своего обычного рельефа и очертаний, но, при расширенном восприятии, «беспредметность» в то же время — вполне *реальная* образность с натуры, воспроизведенной «искаженно» при текущем очертании»².

В поэтической практике самым радикальным заумником был А. Крученых, еще в 1913 г. создавший свое знаменитое «чисто заумное» стихотворение «Дыр бул щыл», хотя и Хлебников, и Туфанов, и другие футуристы активно экспериментировали в этом направлении. Вслед за футуристами заумь использовали, правда, в ограниченных пределах, «чинари» Хармс, Введенский и др. Хармс начинал свое творчество под руководством Туфанова в созданном им в Ленинграде «Ордене заумников DSO» (1925). Русская заумь активно перекликалась и резонировала с поисками в области слова европейских дадаистов и сюрреалистов, коррелировала с литературой абсурдистов всех уровней.

Заумь активно интересовала и теоретиков-литературоведов, прежде всего, формалистов, представителей «формальной школы» в литературоведении, подведших под эту категорию общеэстетический фундамент. В. Шкловский в статье «Заумный язык и поэзия» (1916) аргументированно доказывает, опираясь и на свидетельства самих крупных поэтов прошлого (в частности, Лермонтова, Фета), и на опыт «заумного говорения» русских сектантов, и на свой опыт изучения поэзии, что «заумный язык» не изобретение только футуристов, но он реально существует в культуре и в литературе. Чаще, правда, не в том очищенном виде, к которому стремились футуристы, но в скрытом; например, во «внутренней звукоречи»,

¹ Жаккар Ж.-Ф. Указ. соч. С. 39.

² Там же.

501

которую поэты пытаются реализовать в звуковом строе своих произведений, в «музыке стиха». Возможно, что в поэзии, полагает Шкловский, фонетическая сторона имеет большее художественное значение, чем внешне смысловая, подтверждая свою мысль словами поэта: «Есть речи — значенье // Темно иль ничтожно, // Но им без волненья // Внимать невозможно». Именно в этом направлении следует рассматривать эстетику зауми: «В наслаждении ничего не значащим «заумным словом» несомненно важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией»¹.

Взгляды русских «формалистов» на заумь разделял, резюмировал и интерпретировал в своей книге «Формальный метод в литературоведении» (1928) М. Бахтин, остро полемизируя со многими другими позициями эстетики «формалистов» в целом.

«Заумный язык, — писал Бахтин, — ...повсюду является, по учению формалистов, идеальным пределом художественной конструкции. Этого предела искусство достигает вполне лишь изредка, как, например, в

заумных стихах футуристов, но стремление к нему является определяющей внутренней сущностью всякого искусства. Поэтому каждое конструктивно-художественное явление формалисты весьма последовательно изучают в направлении к этому пределу.

Это стремление всякого искусства к «зауми», как к своему пределу, очень отчетливо выразил Эйхенбаум в одной из своих последних статей — «Литература и кино».

«Первичная природа искусства, — пишет он в этой статье, — это потребность в использовании тех энергий человеческого организма, которые исключаются из обихода или действуют в нем частично, односторонне. Это и есть его биологическая основа, сообщающая ему силу жизненной потребности, ищущей удовлетворения. Основа эта, по существу игровая и не связанная с определенно-выраженным «смыслом», воплощается в тех «заумных», «самоцельных» тенденциях, которые просвечивают в каждом искусстве и являются его органическим ферментом. Использованием этого фермента для превращения его в «выразительность» организуется искусство, как социальное явление, как особого рода «язык». Эти «самоцельные» тенденции иногда обнажаются и становятся лозунгом художников-революционеров, — тогда начинают говорить о «заумной поэзии», об «абсолютной музыке» и пр. Постоянное несовпадение между «заумностью» и «языком» — такова внутренняя диалектика искусства, управляющая его эволюцией».

Чем же объясняется такое всеопределяющее значение заумного слова в теории формалистов?

Обыкновенное значащее слово не довлеет своей материальной, вещной наличности, не совпадает с нею всецело. Оно имеет значение и, следовательно, направлено на предмет, на смысл, вне слова лежащий. Заумное же слово вполне совпадает с самим собою. Оно не выводит за свои пределы, оно просто налично здесь и теперь как организованное материальное тело.

¹ Цит. по: Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 263.

502

Боязнь смысла с его «не здесь» и «не теперь», могущего разрушить вещьность произведения и полноту его наличности здесь и теперь — эта боязнь определила поэтическую фонетику формалистов. Поэтому формалисты и стараются установить обратную пропорциональность смысла с его общностью, вневременностью, иновременностью и материальной наличности единичной вещи-произведения. Этой формуле и удовлетворяет идея «заумного слова»¹.

Фактически М. Бахтин вслед за некоторыми теоретиками «формальной школы» подводит нас к пониманию зауми в смысле, диаметрально противоположном футуристическому, — как самоценного *симулякра*. Русские футуристы предпринимали попытки (в целом достаточно субъективные и утопические) создания на фонетической основе универсального полухудожественного, полусакрального языка, способного выражать какие-то глубинные универсалии бытия, некие *вне* этого языка витающие смыслы. Формалисты же отказываются от этих смыслов, делая акцент на самом заумном слове, тексте, на его довлении себе, самоценности и полной самозамкнутости. А это фактически и есть определение *симулякра* в его постструктуралистской бодрийаровской редакции, как мы видели. Заумь, таким образом, в понимании «формалистов» и Бахтина явилась предтечей симулякра, одним из первых и достаточно радикальных шагов на пути от образа (знака) к «чистому симулякру». При этом она до сих пор не утрачивает и своего изначального футуристического смысла в отдельных вербальных практиках современной «актуальной» литературы — поиска выходов на некие глубинные иррациональные смыслы и вневербальные уровни сознания.

§ 13. Интертекст

Абсурдность, автоматизм, заумность в событии творчества, с одной стороны, и стремление к поискам *новой рациональности* (сверхрациональности) в концептуализме и тяготеющих к нему арт-практиках, — с другой, определили во многом специфику «актуального» произведения искусства — *объекта, артефакта, арт-проекта*. Постструктурализм и развитие электронных объектов (видео-, компьютерных, сетевых) выдвинули на уровень паракатегорий неонклассики еще две, без которых сегодня не обходятся науки, описывающие арт-объекты, особенно опирающиеся на вербальные тексты, это *интертекст* (интертекстуальность) и *гипертекст*.

¹ Бахтин М. Формальный метод в литературоведении. Нью-Йорк, 1982. С. 144—145.

503

Суть *интертекста* как специфического приема создания современного арт-произведения заключается в сознательном использовании его автором цитат из других текстов или реминисценций других текстов, смысловых отсылок к ним. Имеются в виду не только вербальные тексты, но тексты (в широком структуралистском смысле слова) любых искусств (живописи, музыки, кино, театра, современных арт-практик) и неискусства. Прием интер-текста имеет древнее происхождение. Он восходит к античности и Средневековью, когда не стояла остро проблема личного авторства, а многие тексты (особенно сакрального содержания) рассматривались как плод соборного сознания, накопившего некие эзотерические знания о духовном бытии универсума. Для того времени было обычным делом включение цитат других текстов в свой собственный без кавычек и ссылок на их принадлежность. В определенные периоды поздней античности в моде было создание *центов* — текстов, полностью набранных из цитат других текстов (без ссылок на

них, естественно, и без кавычек). Например, текст на христианскую тематику мог быть набран из отдельных стихов античных языческих авторов.

В искусстве и литературе XX в., особенно в постмодернистской парадигме, интертекст стал одним из действенных приемов художественной *игры* смыслами, разными контекстами, осознанной полисемии, внутренней диалогичности создаваемого текста. В интертексте цитата или реминисценция напоминает о ее изначальном смысле (или контексте, в котором она существовала) и одновременно служит выражению некоего иного смысла, задаваемого ей новым контекстом. Интертекст существенно обогащает художественную структуру, делает ее полифоничной и открытой для многомерного и многоуровневого восприятия. В качестве примеров концентрированных интертекстов можно указать хотя бы на «Доктора Фаустуса» Т. Манна, «Игру в биссер» Г. Гессе, коллажи дадаистов и сюрреалистов, многие произведения поп-арта, особенно шелкографии Уорхола и Раушенберга, музыку Кейджа и Штокхаузена, фильмы Гринуэя и многие другие феномены в искусстве XX в. Существуют и прямые подражания древним текстам. Так, французский писатель Жак Риве составил свой роман «Барышня из А.» (1979) из 750 цитат, выбранных из произведений 408 авторов.

В постструктуралистско-постмодернистской парадигме мышления *интертекст* имеет и более широкое значение. Начиная с Р. Барта, многие постструктуралисты считают любой текст интертекстом, полагая, что в него, как правило, без воли автора так или иначе включаются скрытые цитаты, аллюзии, парафразы, подражания и т.п. следы и фрагменты других текстов, как прошлых культур,

504

так и современности, которые прошли через сознание автора и в той или иной форме входят в создаваемые им тексты. «Каждый текст, — писал Р. Барт, — является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»¹. Многие современные писатели и художники сознательно эксплуатируют этот прием в своем творчестве, доводя его нередко до абсурда.

§ 14. Гипертекст

Понятие *гипертекста* (сверхтекста) пришло в нонклассику из внехудожественного компьютерного (чисто технического вначале) опыта организации текстового пространства, оказавшегося созвучным структуралистски ориентированной культурологии, философии, эстетике. Суть его в гуманитарных науках состоит в том, что культура в целом, как и все ее фрагменты, включая и обычные вербальные тексты, рассматриваются в качестве некой целостной структуры, складывающейся из совокупности *текстов*, определенным образом внутренне и (или) внешне коррелирующих между собой. Часто эти связи трудно вербализуемы, но они ощущаются исследователем, сумевшим проникнуть в суть данного гипертекста, войти в его «святая святых», или — найти некий шифр для его прочтения. Сегодня вполне в духе времени говорить, например, о западноевропейской средневековой культуре как о своеобразном гипертексте, который складывается из текстов религии, искусства, народной культуры, государственности и т.п. Они, в свою очередь, также представляют собой иерархические или равноправные текстовые структуры. Текст искусства, например, состоит из совокупности текстов сакрального и профанного искусства, каждый из которых также предстает рядом текстов и т.п. Можно говорить о всей совокупности произведений того или иного художника, писателя, композитора, режиссера или, например, о каком-то профессиональном словаре, энциклопедии (по эстетике, философии, литературе, сюрреализму и т.п.) как о едином гипертексте.

¹ Цит. по: Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 102.

505

Наиболее активно понятие гипертекста работает применительно к культуре, искусству и литературе XX в., многие произведения которых, особенно второй половины столетия, сознательно создаются в жанре гипертекста (например, система организации текстовой информации в Интернете или специальный жанр компьютерной литературы — *гиперлитература*), ибо этот тип текста наиболее адекватен ситуации XX в., в которой причудливая смесь элементов Культуры и *пост*-культуры сама представляет собой супер-гипертекст. В лексикон современной

науки понятие гипертекста наиболее активно вошло в связи с развитием компьютерных сетей коммуникаций. В частности, самым грандиозным (практически бесконечным в информационном и пространственно-временном смыслах) гипертекстом является система электронной коммуникации и гигантская база данных Интернета. Она состоит из несметного числа постоянно возникающих и так или иначе трансформирующихся страниц (сайтов), которые имеют целые иерархии подстраниц (см., в частности, любой электронный журнал, сайты какого-либо художественного музея или библиотеки). Более того, электронный гипертекст Интернета является активным текстом, позволяющим каждому реципиенту активно участвовать в его конкретном развитии, трансформации, входить в киберпространство и гиперреальность (виртуальную реальность) этого своеобразного «текста», активно изживать, или переживать, ее.

Понятие гипертекста было введено в науку в 1960—1980-е гг. Т. Нельсоном, который определил его как нелинейный разветвляющийся текст, позволяющий читателю самому выбирать маршрут движения по его фрагментам, т.е. путь чтения. Структуралисты, постмодернисты, а затем теоретики сетевой литературы довели определение гипертекста почти до строгой формулы, которая сводится к тому, что гипертекст — это многоуровневая система информационных (вербальных или каких-либо иных) блоков (или гнезд), в которой реципиент волен свободно нелинейным образом прокладывать себе путь (совершать *навигацию* — тоже значимый термин в неклассической эстетике) считывания информации. Структура гипертекста, основу которой составляют многоуровневая разветвленность и обилие перекрестных ссылок, программно предполагает возможность свободного входа в текст в любом его месте и произвольное странствие по его *лабиринту*, состоящему из, как правило, самодостаточных *фрагментов-симулякров*, размытость функции автора, множественность авторов, активизацию реципиента (или читателя) до уровня полноправного автора, самостоятельно выбирающего, например, линию развития сюжета. На этих принципах

506

построены гипертексты компьютерных романов М. Джойса «Полдень», У. Гибсона «Виртуальный свет».

Современные теоретики гипертекста усматривают его начальные элементы во всей истории литературы, начиная с Библии, Дж. Боккаччо, Я. Потоцкого, Л. Кэрролла и кончая Х.Л. Борхесом, У. Эко и современными создателями книжных (несетевых) гиперроманов-гипертекстов Итало Кальвино, Милорадом Павичем и др. Принципиальная дисперсность, нелинейность и, как следствие, полисемия гипертекста, а также возможность свободной навигации в нем реципиента наиболее полно соответствуют современным тенденциям гуманитарных наук и *пост*-культуры в целом на отказ от поисков какой-то одной истины, линии развития, тенденции, фабулы, сюжета; от абсолютизации каких-либо ценностей, от моногносеологизма и т.п. в культуре, науке, истории, искусстве, конкретном литературном тексте и т.п. Понятие гипертекста, таким образом, становится одной из центральных категорий гуманитарных наук (или единой науки) будущего, новых принципов неклассического эстетического сознания.

В сфере визуальных арт-практик аналогом гипертекста, его визуально-пространственной реализацией становится энвайронмент, о котором уже шла речь в предыдущей главе (см.: гл. VI. § 2).

§ 15. Деконструкция

Наконец, завершая разговор об основных паракатегориях неклассики, нельзя умолчать о такой постмодернистской категории, как *деконструкция*, которая имеет отношение как к самой сути организации современных философско-эстетических текстов, так и к творческому методу современных «актуальных» арт-практик. Деконструкция — одна из центральных категорий постмодернистской философии, сознательно опирающейся на опыт художественного, принципиально невербализуемого творчества для преодоления ограниченности и тупиков традиционного однонаправленного формально-логического мышления, господствовавшего в западноевропейской философии со времен Аристотеля. Сам термин был введен в философский лексикон Ж. Дерридой, пытавшимся смягчить при переводе на французский однозначно «разрушительный» смысл термина *Destruktion* М. Хайдеггера, сделавшего фактически первые шаги в направлении деконструктивного философствования. Затем он активно использовался философами-постмодернистами Ж. Лаканом (который хронологически первым употребил его еще в 1964 г., но без какого-либо теоретического развития), Ц. Тодоровым и др., а также

507

представителями других гуманитарных дисциплин (особенно активно филологами, литературоведами и искусствоведами «продвинутой» ориентации).

Деконструкция — особый предельно свободный, лишенный жесткой методологии тип философствования, направленный на расшатывание традиционного западноевропейского философского мышления, западной философской парадигмы, на преодоление достаточно узких границ традиционного философского дискурса путем обогащения его полисемантическим, многомерным и невербализуемым по существу арсеналом средств и способов художественно-эстетического выражения: опорой на метафорическую этимологию и образность, активной *игрой* на смысловых оппозициях и антиномиях, пониманием текста или «письма» как «события», ироническим наукообразием и т.п. Деконструкция в конечном счете — это попытка *сущностной эстетизации* философии, активного использования художественного опыта для расширения возможностей новоевропейской философской традиции, что под другим углом зрения может быть понято и как попытка косвенного обращения к интеллектуальному опыту древних и восточных духовных практик и мыслительных парадигм на путях его творческого сопряжения с европейским философским опытом.

Деконструкция *отказывается* от «святая святых» метафизической философии, ее предмета — *истины* во всех ее ипостасях. Для представителей мост-философии, развивающей призыв Ницше к «переоценке всех ценностей», истины не существует в принципе, точнее, она релятивна, а поэтому не интересует деконструктивистов. Более значимым для них является отыскание (или создание) неких смысловых полей на основе специфической интеллектуальной *игры*, которая и обозначается термином «деконструкция». При этом смысл деконструкции актуализуется, флюктуируя в специально созданном понятийном поле, включающем у ее главного разработчика Дерриды такие понятия, как «след», «протослед», «письмо», «различие», «различАние», «восполнительность», «концепт», «грамма» и некоторые другие.

Поводом для деконструкции может стать практически любой текст культуры, как вербальный, так и невербальный, т.е. любой фрагмент культуры, осмысливаемый в структуралистском духе как «текст». Чаще всего, правда, у главных постмодернистов, получивших добротное философское или/и филологическое образование, им становится текст или совокупность текстов традиционной философии или литературы. На его основе и разворачивается игровое событие деконструкции, органически включающее в себя фрагменты нередко виртуозно проводящегося лингвистического, этимологического, традиционного философского, филологического, психоаналитического и других форм гуманитарного анализа смыслового поля,

508

симультанно порождаемого исследуемым фрагментом «текста» (которым у Дерриды может выступать, например, и архитектурный объект) в голове данного конкретного исследователя и являющего собой фактически некую новую смысловую конструкцию, возникшую в поле полухудожественного или даже чисто художественного (в духе современных «продвинутых» арт-практик) творчества.

Всматриваясь в анализируемый «текст», деконструируя его, исследователь не останавливается на его «буквальном», или магистральном, общепринятом в исторической традиции смысле, но, как древний экзегет или талмудист, стремится открыть в нем новые, «другие» смыслы, о которых, как правило, даже и не догадывался создавший его автор, но которые проникли в него как бы помимо его сознания, сокрылись где-то в его оговорках, маргинальных отступлениях, бессознательных замечаниях, в «складках» сложного смыслового ландшафта, который автор пытался выразить в своем тексте. При этом деконструктивист обращает особое внимание на какие-то мелкие, вроде бы незначительные детали текста и особенности письма типа частоты повторения определенных союзов, предлогов, междометий и т.п. и из всего этого добывает новые смыслы, никогда еще не усматривавшиеся в данном тексте.

Существенное значение приобретают здесь корреляции смысловых полей текста и контекста, а также процедуры соотнесения и разнесения, сталкивания и сопоставления фрагментов текстов различных периодов культуры, разных времен, различных культур и т.п. Например, смоделированный Дерридой телефонный разговор между Платоном, Сократом, Фрейдом, Хайдеггером. Подобная текстуальная работа, подчеркивает Деррида в «Позициях», приносит исследователю «огромное наслаждение».

Деконструкция, образно говоря, может быть уподоблена методу современных арт-практик, основывающихся на принципах разборки некой конструкции на составные части, детали, фрагменты (или поиск этих фрагментов и деталей на свалке отработавших свой срок утилитарных

вещей), их реновирования и сборки из них и некоторых добавочных деталей и элементов путем монтажа и коллажа новой конструкции, часто и, как правило, не имеющей ничего общего с разобранной (или той/тех, детали и фрагменты которой/рых были использованы). Понятно, что в сфере чисто интеллектуальной деконструкции современных постмодернистов возникающие новые тексты и генерируемые ими смысловые конструкции оказываются куда более глубокими и интересными, доставляют большее эстетическое наслаждение, чем аналогичные артефакты в материальной сфере *пост*-культуры, например, объекты, инсталляции, энвайронменты крупнейших «деконструкторов» от искусства Бойса, Кунел-

509

лиса, Хорн. Подобные арт-объекты, возникшие на основе деконструкции, сами нуждаются в последующей искусствоведческой деконструкции, которая нередко при талантливом арт-критике оказывается в эстетическом плане более значимой, чем сами анализируемые объекты. Однако уже в сфере делающего первые шаги компьютерно-сетевого искусства — *нет-арта* опыт визуальных деконструкций оказывается вполне соотносимым по силе, энергетике и глубине возникающих ассоциативно-смысловых полей с опытом философов-филологов-искусствоведов-деконструктивистов.

Главный теоретик деконструкции Деррида признает, что деконструкция — это нечто, трудно поддающееся словесному определению, ибо включает в свой процесс систему противоположных процедур — структуралистских и антиструктуралистских, механических (разборка, расслоение, перемещение, сборка) и интеллектуальных (вживание и изживание магистральных и маргинальных смыслов «деконструируемого» текста), гносеологических и онтологических («бытие-в-деконструкции» как в со-бытии), строго научных и игровых. В деконструкции постоянно вершатся какие-то амбивалентные процедуры между внешним и внутренним, научным и художественным, моно- и полисемантикой, текстом и контекстом, чистой логистикой и предельной соматикой, письмом и речью, бытием и сознанием, сущностью и явлением, субстанцией и акциденцией, языком и метаязыком, субъектом и объектом.

Деррида неоднократно подчеркивает парадоксальный, принципиально недефинируемый креативно-изобретательный характер деконструкции, т.е. фактически приравнивает ее к тому, что классическая эстетика называла *художественным творчеством*. «Деконструкция изобретательна, или ее не существует. Она не ограничивается методическими процедурами, но прокладывает путь, движется вперед и отмечает вехи. Ее письмо не просто результативно, оно производит новые правила и условности ради будущих достижений, не довольствуясь теоретической уверенностью в простой оппозиции «результат — констатация». Ход деконструкции ведет к утверждению грядущего события, рождению изобретения. <...> Единственно возможное изобретение — это изобретение невозможного. Таков парадокс деконструкции». И в духе деконструктивной игровой парадоксии Деррида заключает: «Чем не является деконструкция? — да всем! Что такое деконструкция? — да ничто!»¹

Вот это «ничто» собственно и легло в основу постмодернистской эстетики и методологии современной «продвинутой» критики ис-

¹ Цит. по: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 18—19.

510

кусства и литературы. На его творческом развитии сформировалась известная «Йельская школа» (Yale School) в литературоведении (Де Ман, Гартман, Миллер и др.), построил свою постмодернистскую эстетику Ц. Тодоров, на принцип деконструкции ориентируются многие современные искусствоведы и арт-практики. Собственно и главные черты постмодернизма в искусстве — иронизм, перемешивание фрагментов, стилей, цитат, стереотипов художественного мышления всех времен и народов, отказ от миметизма, т.е. исключение означаемого из художественной «коммуникации», — характерные черты деконструкции.

Даже из этой главы видно, что совокупность паракатегорий неклассики не ограничивается только рассмотренными здесь понятиями. Однако именно они достаточно рельефно на сегодня определяют сущностное ядро тех явлений, которые составляют предметно-смысловое поле неклассической эстетики (неклассики) — современного этапа эстетики как науки и позволяют с достаточной полнотой осмыслить суть процессов, протекающих в художественно-эстетической культуре современности.

§ 16. Итоги радикального эксперимента

Итак, в качестве важнейшей характеристики XX в. в сфере эстетики и художественной культуры должен быть назван *дух радикального эксперимента*, приведшего к становлению неклассического эстетического сознания, которое на протяжении всего столетия формировалось в среде новаторски ориентированных («продвинутых», как их называет современная художественная критика) профессиональных художников, писателей, композиторов и авангардно мыслящих интеллектуалов-гуманитариев (филологов, искусствоведов, философов, эстетиков). Высокое, т.е. профессиональное, свободное от прямых утилитарных задач искусство (включая и литературу), возникающее для выполнения своих имманентных функций в обществе (в первую очередь художественно-эстетических), прошло за исторически короткий срок с конца XIX в. удивительный путь от предельного эстетизма, апологии «чистого искусства» до фактически полного отрицания всей сферы традиционной эстетики, традиционной художественности.

Импрессионисты, символисты, декаденты, ранние авангардисты отказали искусству в выполнении каких-либо утилитарных (социальных, религиозных, политических и т.п.) функций, абсолютизируя

511

только чисто художественные (каждое направление в меру своего понимания художественности): созидание и выражение красоты, художественной гармонии, выявление «абсолютной» формы, создание самодовлеющей художественной образности, символов, выражающих исключительно художественными средствами духовные реальности, душевные состояния и т.п. Живопись, музыка, поэзия сосредоточились на экспериментах по выявлению предельных возможностей своих средств художественного выражения, своих художественных языков, не забывая при этом о перспективах их эстетического синтеза или, по крайней мере, интенсивного диалога между собой. Эстетический опыт достиг у крупнейших представителей новаторских движений и направлений в искусстве рубежа XIX-XX вв. высокого уровня концентрации, глубины, силы.

Однако в этих же направлениях, начиная с отдельных символистов, постимпрессионистов и особенно авангардистов (прежде всего, с кубистов, дадаистов, футуристов, конструктивистов), возникла тенденция к демонстративному отрицанию классических художественно-эстетических принципов и ценностей. Наметился и стал последовательно реализовываться отказ в искусстве от выражения и создания прекрасного, возвышенного, идеального, духовного, от реалистического изображения действительности, от миметизма во всех его модификациях. Возникла тенденция к выходу традиционных искусств за свои исторически сформировавшиеся видовые, жанровые и даже родовые рамки. Многим авангардистам стало тесно в пределах искусства вообще, возник лозунг «выхода искусства из искусства в жизнь».

Часть авангардистов понимала его как вынесение художественно-эстетических принципов, наработанных в сферах высокого, неутилитарного, чистого искусства («изящных искусств» в терминологии новоевропейской эстетики), в *новые прикладные искусства*, ориентированные на интенсивную художественно-эстетическую организацию всех сфер жизни человека: производственной, бытовой, лечебной, отдыха, развлечения, спорта. При этом многие из авангардистов (конструктивисты, некоторые футуристы и абстракционисты) считали, что высокое неутилитарное искусство вообще изжило себя и не имеет права на существование. Ему на смену пришло искусство организации жизни, и все мастера высокого искусства должны переключиться на него. Отсюда берет начало принципиально новый этап развития декоративно-прикладных искусств, сознательно ориентированных на новейшие достижения техники и технологии: «промышленное искусство», художественное конструирование, *дизайн*, система искусств во главе с архитектурой, целенаправленно работающих на организацию эстетизированной *среды*

512

обитания человека. К концу XX в. на этом пути были достигнуты заметные, а иногда и поразительные результаты.

Другая часть авангардистов-модернистов, остававшихся в рамках высокого, или скорее элитарного, самодостаточного, самоценного искусства, осмыслила идею «выхода в жизнь» как призыв к отказу от традиционной (и достаточно утонченной к началу XX в.) художественной специфики искусства, к расширению выразительных средств традиционных искусств за счет привлечения в их арсенал внехудожественных с позиции классического искусства средств, материалов, способов создания произведений искусства, которые все чаще начинают именоваться просто *артефактами*. Смена названия была значимой, свидетельствовала о постепенном отказе искусства от своей сущностной функции — эстетической. Вовлечение в авангардно-

модернистские произведения все большего количества элементов, предметов, фрагментов реальной действительности в их натуральном виде (начиная с коллажей кубистов и реди-мейдс Дюшана до превращения цехов старых заводов в огромные арт-проекты — энвайронменты) с акцентом на самой этой натуральности, ее вещной (визуальной, гаптической, а в боди-арт, хэппенингах, перформансах — и чисто телесной, а нередко и просто сексуальной) энергетике активно оттеснило в искусстве (точнее в артефактах, арт-практиках, арт-проектах) модернизма (особенно в поп-арте, концептуализме, «актуальном» искусстве последних десятилетий XX в.) эстетические, художественные задачи на самый задний план, а нередко и просто сняло их.

Активно вытесняемый из сферы высокого, или элитарно-конвенционального для XX в., искусства эстетический опыт не без помощи наследников тех авангардистов, которые еще в начале столетия ушли «в жизнь», «в производство», достаточно интенсивно и на новом высокотехнологичном уровне охватил почти все сферы обывденной жизни людей высокоразвитых стран мира. Объединенными усилиями архитекторов, дизайнеров, художников-конструкторов и прикладников всех уровней и во всех сферах производства быт человека второй половины XX в. существенно эстетизировался. Этому способствовали новейшие технологии, современные средства полиграфии и репродуцирования всего и вся от шедевров мировой живописи и записей музыкальных произведений до создания голографических копий любого уникального объекта, средства массовой коммуникации и информации, Интернет.

Эстетический опыт, спустившись с Олимпа высокого искусства, большей частью потерял в качестве, утратил свою уникальность, своеобразный эзотеризм, элитарность, но выиграл в количестве. На уровне массовой культуры, т.е. в элементарных формах он стал

513

достоянием широчайших масс, большинство представителей которых, может быть, никогда не слышали слово «эстетика» и не знают, что это такое. Однако они хорошо усвоили, что при сооружении коттеджа престижно нанять архитектора для создания индивидуального проекта, обставить интерьер мебелью лучше с помощью специального дизайнера, при выборе или пошиве костюма необходимо посоветоваться с модельером и т.д. и т.п.

Современный «массовый» человек комфортно чувствует себя на супертехнизированном современном концерте-шоу, полухудожественных спортивных состязаниях (фигурное катание или плавание, спортивные танцы, художественная гимнастика) или на Таймс-сквер в Нью-Йорке, залитом цветным светом со всех сторон набегающих огромных динамичных электронных реклам. Эта «красота» по нему, вполне «понятна», доставляет удовольствие. Я не говорю уже о бесконечных «мыльных операх», всевозможных теле-шоу, телеиграх и т.п. домашних развлечениях перед «ящиком». Какая-никакая, а все-таки «эстетика» пришла в жизнь, в каждый дом, окутала человека приятным облаком рекламной красоты, ритмики, мелодичности, сладкой истомы, сентиментальных переживаний, и жить стало легче и веселее.

Вот эта-то «эстетика» массовой культуры, порожденная НТП и невысоким вкусом ее массового потребителя, добавляет аргументов представителям все уменьшающегося отряда «жрецов» и апологетов нонклассики в их ригористичной борьбе с любой эстетичностью, побуждает с большим рвением культивировать тот предельно элитарный и во многом сугубо экспериментальный продукт, о котором шла речь в главах V и VI этого раздела книги. К концу XX столетия масштабный пост-культурный эксперимент в сфере искусства (в русле авангардно-модернистско-постмодернистских практик евро-американского ареала) привел практически к полному отказу от традиционных языков художественного выражения, особенно в сфере визуальных искусств, но отчасти и в литературе, музыке, театре, следствием чего стала почти полная дезэстетизация искусства. Фактически подавляющее большинство современных «актуальных» арт-практик существуют, в чем мы могли убедиться и на страницах этой книги, вне сферы традиционного эстетического опыта или очень слабо пересекаются с ней.

Существенно вытесняемые из неутилитарного искусства эстетическое сознание, эстетический опыт классического образца устремились в XX в. в сферу прикладных искусств. Подробный анализ ее выходит за рамки данного курса, посвященного фундаментальным проблемам, магистральным направлениям и главным тенденциям в эстетической культуре и эстетической теории, но обойти ее

514

полным молчанием здесь тоже недопустимо. В библиографии в конце книги интересующиеся читатели найдут указание на некоторые специальные работы, посвященные и прикладной эстетике. Здесь же необходимо указать на следующее.

Многие художники авангардно-модернистской ориентации, увлеченные социально-демократическими, революционными, техницистскими идеями (в XX в. они создавали часто некое единое поле инновационной энергетики), а также их коллеги, не разделявшие авангардно-модернистских взглядов и за это вытесненные с Олимпа элитарного искусства, ушли в сферу прикладного искусства. Во многом благодаря их усилиям высокого эстетического уровня достиг *дизайн*. Английское слово design (от лат. designare — обозначать; определять назначение; делать) имеет двойной смысл — рисования и проектирования. Это и утвердило его в качестве международного термина для обозначения нового этапа декоративно-прикладных искусств, этапа высоких технологий. Основные задачи дизайна заключаются в определении совместно с инженерами-разработчиками функций конструируемого предмета и разработке его внешней формы и форм всех его элементов, оптимально соответствующими выполняемым предметом функциям (т.е. выражающими на художественном уровне его функциональную сущность). При этом обязательно учитываются эстетический дух времени, эстетические запросы, потребности и реальные возможности покупателя и потребности рынка (т.е. интересы производителя). Мудрость и искусство дизайнера заключаются в том, чтобы найти оптимальное сопряжение этих в сущности своей противоречивых потребностей и задач.

К чести основных школ и направлений в дизайне XX в. (а он охватывает сегодня всю промышленно-производственную сферу конструирования от коробка спичек, заколки для волос, чайника, мебели до авианосцев и космических аппаратов) следует отметить, что они вывели на хороший эстетический уровень практически весь безграничный мир вещей, предметов и сфер утилитарного назначения. Более того, не ограничиваясь этим, многие дизайнеры дают волю своему творческому воображению и создают высокохудожественные неутилитарные произведения, подобные утилитарным предметам, но не предназначенные для выполнения их функций — практически произведения высокого искусства в классическом эстетическом смысле слова. Организуются целые выставки нефункциональных, чисто декоративных дизайнерских произведений, выполняющих только эстетические функции. По этому пути пошли и некоторые направления высокой моды. Высокоодаренные эстетическим вкусом модельеры на основе современных технологий и новейших материалов текстильной промышленности создают уникальные

515

образцы своего искусства, не имеющие никакого практического применения, рассчитанные только на эстетическое восприятие при демонстрации их коллекции. Это же можно сказать и о некоторых конкурсах парикмахеров, мастеров макияжа.

Вся огромная сфера практической эстетики нашла отражение и в соответствующих теоретических работах. Появились специальные исследования и разработки по технической эстетике, теории дизайна, по различным отраслям дизайна (графический дизайн, эстетика рекламы и т.п.), периодические издания по всем проблемам декоративно-прикладных искусств, институты технической эстетики, художественно-промышленного проектирования и т.п. Однако все это существенно уводит нас от завершения данной конкретной части книги. Вернемся к неонклассике, т.е. к парадоксальному эстетическому сознанию, решающему задачи глобальной критики традиционной эстетики и выработки некой альтернативной системы «актуальной» параэстетики.

Теоретические гуманитарные дисциплины столетия не только не остались в стороне от процессов, протекавших в продвинутых направлениях элитарного искусства, но сознательно или неосознанно постоянно и энергично воздействовали на него, особенно активно и продуктивно со времен структурализма. В результате внутри всего поля «продвинутых» гуманитарных наук возникла новая имплицитная эстетика — неклассическая (*неонклассика*) со своей достаточно динамичной и полисемантической сетью паракатегорий, пытающаяся адекватно осмыслить результаты *пост*-культурного эксперимента в художественной культуре столетия. Одним из теоретических следствий этого эксперимента стали активные попытки пересмотра предмета эстетики, расширения его границ для включения в них опыта новейших арт-практик, которые (попытки) привели к отказу от традиционных эстетических категорий, и даже, как это ни парадоксально, к замалчиванию самих понятий *эстетического* и *эстетики*. Возникла специфическая альтернативная *параэстетика*, выполняющая в современной культуре вроде бы функции эстетики, но «стесняющаяся» ее традиционного названия.

Процесс этот достиг, кажется, своего апогея и может быть уже в первом приближении осмыслен, чему и посвящен собственно раздел «Неонклассика» книги. Более того, сегодня он находится в постоянном диалоге с консервативным (см. выше описание *консерватизма*) полем

художественной культуры, выполняющим охранную функцию по отношению к классическому наследию. И этот диалог уже начинает давать некоторые интересные результаты, относительно которых пока еще рано делать какие-то широковещательные выводы кроме, может быть, того, что эстетическое сознание на рубеже тысячелетий вступает в новый этап своего бытия — *постнеклассический*.

Вместо Заключения. ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Мы рассмотрели две главные тенденции исторического движения эстетического сознания, эстетического опыта, эстетической мысли — классическую и неклассическую (*нонклассику*), — которые сегодня могут быть с достаточно большой уверенностью поняты и как два последовательных этапа этого движения. Классика в XX в. вроде бы пришла к своему логическому завершению, исчерпав питавшие ее духовно-культурные ресурсы. Напротив, ее антитеза по основным ценностным параметрам нонклассика (неклассическая эстетика) в течение всего столетия активно вытесняла классическое наследие и достигла в его второй половине своего апогея в плане кардинальной трансформации основных универсалий традиционной культуры (здесь нас интересовала в основном ее художественно-эстетическая сфера) или последовательного отказа от них.

Однако у читателя не должно складываться впечатление, что ушедший век знал только эту форму бытия эстетического опыта (нередко вообще выходящую за его пределы) и новаторские способы его осмысления. Для нас в Разделе втором «Нонклассика» существенным было выявить и проследить именно *основную тенденцию* радикального изменения эстетического (и художественного) бытия-сознания, характерную для этого столетия. Естественно, и на это уже указывалось в процессе изучения соответствующего материала, что пост-культура и неклассическая эстетика отнюдь не были единственными формами эстетического опыта в прошедшем веке. Его общая картина, на что также неоднократно обращалось внимание, была сложной, многомерной, мозаично-калейдоскопической, составлялась из множества элементов, фрагментов, блоков традиционной Культуры и находящихся в сложных взаимоотношениях с ними многочисленных инновационных образований. В плане теоретическом наибольший интерес для нас, естественно, представляли не феномены (нередко высокохудожественные) классического опыта, выполнявшие в целом консервативно-охранительные функции, но самые радикальные новаторские процессы в художествен-

517

но-эстетической сфере. В наибольшей мере они характерны для элитарной «продвинутой» профессиональной художественной культуры, которая со времен символизма и импрессионизма чрезвычайно чутко, иногда даже болезненно чутко в пророчески-прогностическом духе реагировала на все изменения цивилизационного процесса (об этом подробно речь шла в гл. IV «Эстетика парадокса»).

Однако культурно-цивилизационные процессы не вершатся в одночасье, старое практически никогда полностью не вытесняется принципиально новым (постмодернизм, как мы видели, — яркое подтверждение этому), и смена культурных парадигм отнюдь не однозначный и линейный процесс. Для него характерно почти броуновское движение включенных в него образований в пространстве *классика — нонклассика* и даже в каких-то иных измерениях. Вполне закономерно поэтому, что наряду с неклассическими формами художественного мышления и эстетического сознания на протяжении всего XX в. существовали и нередко достигали значительных высот в сфере художественного выражения феномены классического (или близкого к нему, основывающегося на его традициях) искусства. Понятно, что это была «классика» XX в., не совсем «классическая классика», отличная от всего того, что было создано в прошедшие периоды и вошло в классический фонд культуры¹, но опирающаяся тем не менее на базовые принципы и универсалии классической эстетики. Здесь можно было бы вспомнить имена многих крупных писателей XX в., начиная с Бунина, Леонида Андреева, Куприна, Томаса Манна, Пастернака, Мандельштама, Михаила Булгакова, Шаламова, Набокова, Хэмингуэя и кончая российскими «деревенщиками» (Астафьевым, Беловым, Распутиным), Фолкнером, Уайлдером, Гарсиа Маркесом; выдающихся кинорежиссеров от Гриффита и Эйзенштейна до Бергмана, Феллини, Антониони, Висконти, Пазолини, Бертолуччи, Тарковского, Копполы; известных композиторов Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Хиндемита, Мессиана. Менее громкие, но занявшие достойное место в истории искусства имена мастеров, работавших в классической парадигме, можно без труда назвать и для других видов искусства XX в. (театра, живописи,

скульптуры).

С высокохудожественным развитием принципов классического эстетического сознания в XX в. мы встречаемся в сферах архитек-

¹ Под «классикой» понимаются те произведения культуры и искусства, в которых содержатся некие универсальные ценности, сохраняющие свою актуальность и значимость (для нашей сферы — художественно-эстетическую) не только во время их создания, но и в другие периоды (нередко достаточно отдаленные по времени) истории культуры.

518

туры и дизайна. Новые материалы, современные технологические приемы и соответствующая техника позволили архитекторам и дизайнерам по-новому подойти к проблеме сочетания утилитарности, практицизма, функциональности с традиционными эстетическими стремлениями к красоте, светоносности, формальной выразительности на основе новых принципов конструктивности (или пластической рациональности). Организация современной среды обитания человека, будь то микромир жилища, офиса, торгового центра, санатория или городская среда, промышленная зона, основывается и сегодня во многом на фундаментальных эстетических принципах, отчасти переосмысленных в свете современных достижений науки, технологии и авангардно-модернистских находок в сфере художественного выражения. Понятие *красоты* отнюдь не исчезло из лексикона крупнейших дизайнеров и архитекторов. Я уже не говорю о сфере высокой моды, которая в последние десятилетия прошлого столетия превратилась в самостоятельное неутилитарное искусство, ориентированное исключительно на эстетические цели. Это стало возможным благодаря современным технологиям по созданию и обработке тканей и ориентации крупнейших кутюрье на достижения авангардно-модернистских визуальных искусств XX в., прежде всего скульптуры и живописи, а также на традиции костюмеров прошлого как западной, так и восточных культур.

Более того, отдельные и наиболее талантливые представители самых крайних «продвинутых», предельно неклассических и даже антиклассических направлений в арт-процессах XX в., на что тоже уже указывалось, нередко и, вероятно, помимо своего осознанного желания интуитивно организуют артефакты и арт-проекты отнюдь не без опоры на классические эстетические принципы символизма, частичного миметизма, изоморфизма, выражения, нарративности, иногда даже своеобразной красоты формы, пропорциональности, гармоничности, внутренней упорядоченности и т.п. Эстетическое чувство, присущее настоящему художнику любой ориентации и манифестарной установки, интуитивно ищет себе опоры прежде всего в традиционных, вырабатывавшихся внутри данной (средиземноморско-европейской в нашем случае) культуры на протяжении многих столетий (а то и тысячелетий) принципах художественного выражения. Непредвзято обращаясь к творчеству любого крупного поп-арт'иста, концептуалиста, минималиста, кинетиста и даже представителя более «продвинутых» направлений и течений, мы обнаружим почти у каждого из них множество рецидивов классического эстетического сознания. Я уже не говорю о постмодернизме в целом. Он, как было показано, вполне осознанно обращается к традициям классики — любой известной классики всех времен и народов — с

519

позиций иронизма (тоже наследие классической эстетики), сочетая их казалось бы в несочетаемые образования. Это уже не классика, но и не неклассика. И то, и другое трансформируются здесь в какое-то новое качество, отнюдь не отрицающее ни того, ни другого, но путем иронического перемешивания их элементов стремящееся к обретению чего-то третьего, принципиально *иного*.

В качестве наиболее яркого примера можно указать на творчество крупнейшего кинорежиссера современности Питера Гринуэя. Являясь ярким представителем постмодернистского кинематографа, свободно владея всеми достижениями и выразительными средствами современного, в том числе и самого радикального, или «продвинутого», кинематографа, Гринуэй органично сочетает их с приемами традиционной докинематографической эстетики. Здесь и активная опора на многие находки классической живописи и музыки, на принципы барочной композиционности (динамической симметрии, «интермедийности», по выражению самого режиссера), и сознательная артикуляция игрового принципа в вершащихся на экране событиях, и прямое обращение к шедеврам классического искусства от Вермера и Шекспира до японской классики («Записки у изголовья» Сэй Сёнагон, японской писательницы X в.). Все его главные фильмы (особенно «Контракт рисовальщика», «Книги Просперо», «Интимный дневник») пронизаны духом повышенного эстетизма в самом прямом классическом смысле слова и при этом предельно современны, «актуальны», «продвинуты», т.е. впитали в себя многое от неклассики с

ее принципиальным отказом от сущностных универсалий традиционной эстетики. Чего стоит хотя бы постоянная игра с размерами и формой экрана, вплоть до применения полиэкрана в «Интимном дневнике». Классика и неклассика талантливо сочетаются у Гринюэ в некое антиномическое единство, свидетельствуя о наступлении в художественно-эстетической культуре нового *постнеклассического* этапа.

Если мы обратимся к сфере эстетической теории, то здесь наряду с глобальным отказом от классической традиции, характерным для неклассической эстетики, подробно представленной в разделе «Неклассика», существовали и заметные тенденции к опоре на традиции классической эстетики. Прежде всего и наиболее последовательно они реализовались в углубленном всматривании в историю эстетики. Фактически именно в XX в. (хотя процесс этот начался еще в середине XIX в. с «Истории эстетики как философской науки» (1858) Р. Циммермана) усилиями многих исследователей в разных странах была написана (и процесс этот еще продолжается) развернутая, научно фундированная история эстетики. Среди главных можно назвать хотя бы исследования Э. Утица («История эстети-

520

ки», 1932), К. Гилберт и Г. Куна («История эстетики», 1939, дораб. изд. 1953, русск. изд. 1960; 2000), Р. Байе («История эстетики», 1961), В. Татаркевича (трехтомная «История эстетики», 1962—1974), коллективные труды российских эстетиков («Лекции по истории эстетики» в четырех книгах под ред. М.С. Кагана, 1973—1980; пятитомная «История эстетической мысли» под ред. М.Ф. Овсянникова, 1985—1990), Э. де Брюйна («Очерки средневековой эстетики» в трех томах, 1946), А.Ф. Лосева (восьмитомная «История античной эстетики», 1963—1994; «Эстетика Возрождения», 1978), В. В. Бычкова («2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica» в двух томах, 1999). В разных странах опубликован целый ряд эстетических антологий (одна из наиболее полных издана в СССР: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах», 1962—1970), около 30 лет московское издательство «Искусство» вело беспрецедентный проект по изданию библиотеки «История эстетики в памятниках и документах», насчитывающей уже много десятков томов. В последней трети XX столетия в разных странах издан ряд серьезных словарей по эстетике, четырехтомная «Энциклопедия эстетики» (под ред. М. Келли, Нью-Йорк; Оксфорд, 1998), в которых видное место занимают материалы по истории эстетики и основным категориям классической эстетики. Появилось и несколько фундаментальных теоретических работ, развивающих или переосмысливающих традиции классической эстетики внутри нее самой: «Эстетика» (1953) Н. Гартмана, «Феноменология эстетического опыта» (в двух томах, 1953) М. Дюффрена, «Эстетическая теория» Т. Адорно (1970) и некоторые другие.

Все это свидетельствует о том, что в XX в. параллельно развивались два процесса: 1) накопление, осмысление, переосмысление знаний в области классической эстетики с усиленным акцентом на интерпретацию глубинного историко-эстетического опыта и 2) систематическое стремление к принципиальному преодолению этого опыта, радикальному отказу от него и к построению на каких-то новых (нередко внеэстетических с позиции классического сознания) основаниях *неклассической* эстетики. Сегодня заметны активные тенденции к их пересечению, диалогическому взаимодействию. Понятно, что эти процессы во многих отношениях не равноценны и не равнозначны. Тем не менее в книге немало внимания уделено именно неклассической эстетике, неклассическому эстетическому сознанию и художественной практике XX в., как принципиально новым явлениям, возможно и почти очевидно, предвещающим какие-то качественно новые образования в гуманитарной культуре будущего, и которые, одновременно, в какой-то мере стимулировали, что вполне

521

закономерно, хотя и вроде бы парадоксально, углубление интереса к классическим исследованиям.

В эстетике XX в. прошел под знаком глобальной переоценки традиционных для европейского ареала ценностей, перестройки эмоциональных, художественных, мыслительных парадигм, стал символом сущностного разлома в сфере сознания, прежде всего. Многие объективные причины, о главных из них речь шла подробно в гл. IV, привели к кардинальному пересмотру и даже отрицанию основных эстетических понятий, выявлению неких новых, далеких вроде бы от какой-либо традиции принципов искусства и художественного мышления в целом, ввели в сферу эстетического опыта вещи, явления, приемы организации арт-объектов и арт-практик, фактически чуждые классической эстетике, классическому искусству. Нередко создавалось впечатление, что

искусство умерло, и это утверждали в течение столетия многие влиятельные умы в сфере эстетики и теории искусства, что эстетика устарела и утратила свою актуальность и на практике перешла в сферу некоего полухудожественного дискурса на темы «актуального» искусства. Все это способствовало возникновению на имплицитном уровне *нонклассики*, неклассической эстетики, которая манифестировала сущностную *трансформацию* предмета эстетики, сопровождавшуюся «отставкой» традиционных эстетических категорий и введением немалого ряда понятий (*паракатегорий*), большинство из которых для классической эстетики в лучшем случае были маргинальными, а чаще вообще не попадали в эстетическое поле.

Нонклассика отказалась от *метафизических основ* эстетики и перенесла центр тяжести в методологическом плане на опыт конкретных гуманитарных наук: лингвистики, психологии, социологии, семиотики, активно использует наработки структуралистского и постмодернистского дискурсов. В предметном плане она тесно переплетается с филологией и искусствознанием, культурологией и политологией. В результате сложилась некая парадоксальная ситуация — вроде бы существует наука, или по крайней мере некая сфера конкретных знаний, без четко выраженного предмета. Она по старинке именует себя эстетикой, в мировом сообществе и в большинстве стран мира существуют ассоциации эстетиков, публикуются журналы и книги по эстетике, регулярно проходят международные и региональные эстетические конгрессы и конференции, но обсуждается на них проблематика, как правило, далеко выходящая за рамки того, что еще столетие назад (а в консервативном направлении и в XX в.) называлось эстетикой; активно осваивается маргинальное пространство и почти сознательно табуируются сущностные (в классическом понимании) проблемы. Это — *нонклассика*, после-

522

довательный дрейф всего и вся в разные стороны, отрицание традиционных ценностей и попытка выдвигания на их место неких образований, актуальных для «духа времени», современной ситуации в культуре, точнее — в *пост-культуре*.

Однако еще в 1913 г. Василий Кандинский, трезво осмысливая место абстрактного искусства (и авангарда в целом) в исторической системе искусства и полемизируя с ригористами-авангардистами, полностью отрицавшими классическое искусство, писал: «Оттого, что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обуславливается жизнь этого сука. Разве был бы возможен Новый Завет без Ветхого?»¹. И подробное изучение нонклассики убеждает нас в истинности сентенции главного теоретика и практика авангарда применительно ко всей эстетической сфере XX в. После бурных десятилетий отрицания основных принципов и методов классического художественного мышления самые «продвинутые» и «актуальные» арт-мастера конца века Бойс, Кунеллис и другие пытаются осмыслить или интерпретировать, как мы видели, свои вроде бы внешне ничего общего не имеющие с классическими произведениями искусства артефакты, объекты, акции в символическом (точнее — в упрощенно символическом) духе, имеющем сильную политическую, социальную или культур-консервативную окраску. Многие концептуалистские перформансы, энвайронменты, инсталляции сознательно и назойливо (на уровне вербально-дискурсивной герменевтики, прежде всего) ориентированы их создателями (или кураторами) на поиски *духовного* (как правило, в предельно упрощенной форме, симулирующей некие архаические сакральные практики), на выражение того «внутреннего звучания», «внутреннего напряжения», внутренней энергетики элемента, предмета, явления, о которых в начале XX в. писал тот же Кандинский и в чем многие из его тогдашних коллег-авангардистов видели какую-то «церковную затхлость». Да и сегодня далеко не все исследователи однозначно причисляют его к авангардистам, справедливо усматривая в его эстетике (несмотря на его сугубо авангардный абстракционизм) больше добротных классических традиций, чем авангардно-ригористических.

Главная внутренняя установка радикального авангарда на полный отказ от классических традиций в их глубинных основаниях, в частности на аннигиляцию всего того, что связывает искусство, культуру в целом, эстетическое сознание с их духовными основаниями, со сферой духовного, в целом не приводит к желанным для

¹ *Kandinsky. Die Gesammelte Schriften. Bd 1. Bern, 1980. S. 46.*

523

ее апологетов результатам. Даже многие из них самих, как только переключаются с декларативно-манифестарного дискурса на творчество (в любом виде и жанре, включая и самые радикальные и «продвинутые»), вынуждены творить, прислушиваясь к жесткому и повелительному голосу «внутренней необходимости», который звучит в душе каждого настоящего художника независимо

от его внешней рациональной установки. И на этом-то уровне уже не удастся отказаться от глубинных художественно-эстетических принципов творчества. Они сами «работают» через художника и приводят (если он не сопротивляется им сознательно) к возникновению произведений, так или иначе вписывающихся в эстетическое поле. И во многом именно благодаря им занимают прочное место в истории искусства становящиеся уже классикой мастера второй половины XX в. типа Раушенберга, Уорхола, И. Клайна, тех же Бойса, Кунеллиса, в музыке Кейджа, Штокхаузена и др.

Категории «символизации», «симулякра», «симуляции» и некоторые другие в постмодернизме при всем их декларативном новаторстве несомненно тяготеют к родственным категориям классической эстетики. Да и сам дух многих *пост*-культурных артефактов и особенно постмодернистского философско-филологически-искусствоведческого дискурса, выполненного часто в модусе деконструкции, имеет хорошо ощущаемую эстетическую ориентацию. В этом мы имели возможность неоднократно убеждаться, изучая нонклассику. Наконец, принципы *иронизма* и *игры*, фактически господствовавшие во всем художественно-эстетическом пространстве XX в. независимо от уровня и степени «продвинутой», или «актуальной», конкретных артефактов и теоретических дискурсов — яркое свидетельство того, что «сук» нонклассики сам не спешит отделяться от своего классического ствола, и не резон делать это искусственно.

Таким образом, можно с большой долей уверенности предположить, что сегодня мы стоим на пороге формирования нового этапа в развитии эстетического сознания и эстетики как науки — *постнеклассического*, который имплицитно уже начался. И это в целом соответствует глобальному процессу развития научного знания в период техногенной цивилизации; подобные тенденции наблюдаются и в естественных науках, и в философии. Суть этого процесса для нашей сферы заключается в *современной аналитике* эстетического знания, опирающейся на философско-метафизический фундамент классической эстетики («ствол») и активно учитывающей опыт нонклассики (самые новые «суки» и «ветви»), как бы сквозь ее «бунтарскую» призму творчески пересматривающей основные по-

524

ложения классики. Собственно, ничего принципиально нового в этом процессе нет. Он по подобному же сценарию вершится в истории культуры достаточно часто. Вспомним хотя бы переход от античности к христианской культуре, когда на первых порах христианские апологеты рьяно отрицали практически все достижения античной (языческой, в их терминологии) культуры, а через несколько столетий их христианские же последователи (начиная с константинопольского патриарха Фотия — IX в.) активно занялись собиранием, охраной, изучением и включением в свою культуру множества еще сохранявшихся блоков греко-римской античности (в философии, литературе, искусстве). Вопрос только в большей или меньшей радикальности этого процесса. XX в. дал на сегодня, кажется, ее самый пиковый взлет. Нонклассика отразила и выразила ситуацию своего времени — глобального слома и перехода в культуре, подобного которому мы еще не наблюдали в обозримой исторической ретроспективе. Этим она дала мощный импульс и стимул исследованиям во всех сферах гуманитарного знания, и в эстетике в том числе. Сегодня в очередной раз пересматривается понимание предмета эстетики, ее основных параметров, методов исследования, всего эстетического инструментария.

Почти столетний опыт функционирования неклассического, крайне радикального в своем негативистском ригоризме *художественно-эстетического* (тем не менее в своей основе!) сознания позволяет сделать некоторые значимые выводы. Прежде всего он убеждает нас, что эстетика (как и этика или философия) никуда не исчезла и не может исчезнуть или устареть.

Предмет эстетики в сущности своей не меняется и не может измениться (в противном случае это будет уже какая-то другая наука). А главное, в чем мы убедились и на страницах данной книги, предмет эстетики относится к *сущностным универсалиям* человеческого бытия и культуры и не зависит от воли тех, кто пытается его игнорировать, устранить или, напротив, абсолютизировать. При этом речь не идет, естественно, о догматизации классики с ее во многом дискуссионными формулами и заключениями. Богатейший и предельно напряженный опыт радикального эксперимента последнего столетия позволяет и даже требует от исследователей значительно скорректировать вербальное выражение и закрепление предмета эстетики, опираясь на конкретное состояние современной художественно-эстетической сферы и новейший опыт мыслительных практик. Это приводит к очередному приращению знания в данной науке, происходящему, как это ни парадоксально, в процессе жесткого отрицания ее сущностных ос-

нований (духовного, прекрасного, возвышенного и т.п.).

525

И процесс уточнения смысла и формулировок предмета эстетики вершится практически на протяжении всего столетия, начиная с определения эстетики, данного в самом начале XX в. итальянским ученым Б. Кроче («эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика»)¹. Именно вслед за ним эстетики отказались от классических определений своей науки как философии красоты и искусства, и возникла и получила широкое распространение новая категория *эстетического*, как самая общая и фактически содержащая определение предмета науки. Некоторые представители неклассики пытались осмыслить эстетику как философию культуры, однако это понимание оказалось непродуктивным в силу неопределенности в современной науке и самого понятия культуры, и существования культурологии, в компетенцию которой входит и философия культуры.

На сегодня в качестве рабочего определения предмета эстетики может быть принято то, которое дано в разделе «Классическая эстетика» (гл. II. § 1. *Эстетическое*). Читатель уже сам мог убедиться, что оно, опираясь на классику и развивая классические традиции, все-таки значительно отличается от классических дефиниций, и может быть обозначено скорее как *постнеклассическое*, чем как собственно классическое. Прочно основываясь на классическом фундаменте, оно пытается вобрать в себя и неклассическую материю. В результате достаточно обширный и пестрый *эстетический* опыт неклассики оказывается во многом не противоречащим ему и как бы подпадающим под его юрисдикцию. Это же касается и некоторых других материалов гл. II и III. В этом плане я бы настоятельно рекомендовал читателям по завершении изучения всего материала еще раз обратиться к ним и посмотреть на них под намеченным здесь постнеклассическим углом зрения. Мы увидим, что там уже заложен фундамент для разработки постнеклассической эстетики как науки XXI в.

От классической эстетики в ней неизменным сохраняется *метафизический смысл* предмета эстетики, и он полностью переходит на категорию эстетического. В самом широком плане этот смысл может быть приближенно выражен понятиями *контакта* и *гармонии*. Эстетическое наслаждение возникает только в случае состояния, события контакта эстетического субъекта с Универсумом, его трансцендентными основами через посредство эстетического объекта. Этот глубинный, сущностный, вербально неопишуемый контакт осу-

¹ См.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000.

526

ществляется где-то на духовных онто-гносеологических (бытия-знания) уровнях и образно может быть представлен как некое открывание окон, или проходов (в этом суть эстетического опыта) для эстетического субъекта к сущностным основам Универсума; как осуществление в процессе эстетической деятельности (восприятия или творчества) реального (а не иллюзорного) единения (слияния без утраты личностного самосознания) с ним. В результате возникшей *органической гармонии* (полной вписанности) субъекта (личности!) с Универсумом субъект испытывает высшее духовное наслаждение. *Эстетика* в этом смысле может быть определена как *наука духовного гедонизма*, а указанный тип отношений субъекта и объекта обозначается категорией *эстетического*; он и составляет предмет *эстетики*, независимо от того, на какой стадии своего исторического бытия она находится — классической, неклассической или постнеклассической.

Итак, внутренней целью эстетического опыта является стремление (как правило, неосознаваемое, интуитивное) субъекта к гармонии с Универсумом, к состоянию полной согласованности и единения с ним. Эта интенция знаменует одну из сущностных универсалий бытия человека как существа духовного. Понятно, что глобальная гармония возможна только при наличии локальной гармонии субъекта с самим собой. Эстетический опыт фактически и ориентирован на организацию этих двух ступеней гармонизации субъекта. Гармонизация Я с самим собой предполагает глубинное согласование (установление внутреннего соответствия) телесных, душевных (психических) и духовных интенций субъекта. Гармония субъекта с Универсумом — сущностное согласование гармонизованного внутри самого себя субъекта с Универсумом, т.е. выведение его на такой уровень личностного бытия, когда все его личные стремления (всех уровней) органично встраиваются в метафизическую систему Универсума, не вступают в локальные конфликты с ней. Актуализация обеих ступеней гармонизации является в каком-то смысле актом трансцендирующим, событием вневременным, внепространственным, внесознательным, осуществляющимся тем не менее во времени в момент эстетического восприятия или творчества и выводящим субъект, его дух за рамки времени, в вечность.

При этом *гармония* понимается здесь в традиционном смысле, как такой принцип организации системы, или структуры, при котором реализуется оптимальное соответствие всех элементов друг другу и каждого — целому. В результате мы получаем некую органическую, предельно совершенную целостность. В нашем случае речь идет о метафизической системе Универсума (включая человека как его часть), что не меняет глобального смысла понятия гармонии,

527

но переносит его в систему символического мышления. Сущностный смысл (или смыслы) этого символа не поддается вербализации и дискурсивному выражению, но активно *переживается* в системе эстетического опыта.

Возникает закономерный, хотя и риторический вопрос: сохраняется ли значимость категории гармонии в постнеклассической эстетике после того, как неонклассика в своем глобальном отрицании практически всей традиционной сферы эстетического (т.е. прекрасного, возвышенного, гармонического и т.п.) установила и в арт-практиках, и в теории культ абсурдного, дисгармоничного, безобразного и т.п.? О какой гармонии может идти речь, если ее вроде бы нет ни в жизни, ни в современном искусстве?

Выделю и подчеркну: о *гармонии как метафизическом принципе, лежащем в основе эстетического*.

Неонклассика, отрицая многие конкретные феномены и принципы традиционного (или классического) эстетического опыта (и соответственно — эстетического знания) и вводя в свою сферу антиэстетические (с классической позиции) и параэстетические явления и способы их интерпретации, существенно расширила смысловое поле современной эстетики. Практический и теоретический опыт неонклассики побуждает сегодня эстетиков продуктивно осмыслить его и включить в поле актуальных проблем эстетики как науки. Понятно, что он вряд ли может существенно повлиять на ее метафизические основания, ибо замыкается фактически полностью в эмпирической сфере, и тем не менее очевидна его методологическая значимость.

В частности, весь многообразный опыт неонклассики, ориентированный на актуализацию дисгармонических, абсурдных, безобразных, деструктивных и т.п. явлений в современных арт-практиках, имеет событийно-ситуативный и имманентный характер. И если на субъективном уровне он способствует включению субъекта в эстетическую коммуникацию, вводит его в пространство эстетического опыта, он тем самым работает на гармонизацию системы *субъект — Универсум*. Об этом, кстати, догадывалась еще древность, включая в сферу эстетического понятие безобразного (от Аристотеля и Августина до Канта и его коллег-эстетиков Нового времени). Так что неонклассика фактически никак не подрывает сущностных основ эстетики, но расширяет ее кругозор.

Понятия *контакта* и *гармонии* помогают в самых общих чертах обозначить смысловое поле метафизических оснований эстетики, которое по существу неопишимо, ее инвариантный «ствол». Все остальное («суки» и «ветви») и в эстетике (науке), и в эстетическом опыте (эмпирии), и в эстетическом субъекте и объекте, и в искусстве

528

как квинтэссенции эстетического — все это подвержено историческим и любым другим изменениям и трансформациям (что мы особенно ясно наблюдаем в течение всего XX в.) вплоть до аннигиляции. Только метафизика *сущностного* (т.е. «незаинтересованного», согласно Канту) *контакта* остается неизменной, ибо относится к глубинным универсалиям человеческого бытия и культуры.

Отсюда понятна и *метафизика искусства* как одного из главных и специально возникших в процессе исторического становления Культуры посредников и реализаторов такого контакта. Там, где произведение искусства способствует его возникновению, оно выполняет свою главную функцию — *эстетическую*; там оно *художественно*, т.е. принадлежит к собственно Искусству. В остальных случаях оно — лишь приложение к каким-то утилитарным деятельности, пособник в решении внеэстетических, внехудожественных задач, что, кстати, исторически всегда было присуще искусству, но не относится, как мы видели, к его сущности.

Неонклассика позволила осмыслить искусство как *другое* объективной реальности, как некую иную реальность, возникшую в зеркале чистой субъективности и вступившую в продуктивный диалог с первой реальностью. Это другое стало как бы ее волшебным зеркалом, на различных исторических этапах человеческого бытия выявляющим разные лики, лица, маски объективной реальности, дающей ей возможность как бы играть с собой в эстетические игры, приводящие в конечном счете эстетический субъект к контакту и гармонии с Универсумом. И в этом плане не

столь уже важно, в каком модусе искусство (другое) являет субъекту объективную реальность: в виде ли сакрального образа духовных уровней, или визуальной копии внешнего вида каких-то феноменов, или символа внутренней сущности, или образа ее идеи (эйдоса), или некоего вроде бы самоценного и самодостаточного образования (артефакта *пост*-культуры). Для реализации (или события) эстетического опыта существен сам факт возникновения игровой (по существу, но воспринимаемой, как правило, предельно серьезно) ситуации диалога между реальностью и другим (произведением искусства), который и открывает эстетическому субъекту путь к *контакту*.

Именно поэтому искусство в постнеклассической эстетике с обостренной очевидностью предстает как *антиномический* феномен, его сущность описывается наиболее адекватно системой антиномических дискурсов. В онтологическом плане произведение искусства — это *посредник*; притом посредник *самоценный* и специфический; посредник между Универсумом и человеком, который (человек) в свою очередь сам является органической частью Универсума и одновре-

529

менно творцом этого посредника, наделяющим его онтологическим статусом.

Произведение искусства — самодостаточный мир, живой и живущий, наделенный особым духом — художественным, или, шире, эстетическим. И в этом и только в этом смысле оно может быть понято как «явление истины» (по Хайдеггеру), «содержание истины» (Адорно) и т.п., т.е. «истина» (неудачный термин для эстетики, но как-то утвердился в классике — наследие классического гносеологизма) произведения искусства, если уж кто-то желает говорить об этом, заключается в том, что оно *есть*, имеет реальное самостоятельное бытие и выполняет свои, именно *эстетические*, функции в Универсуме. И вот эта «истинность», или *оптимальная художественность* (в целом чисто идеальная, ибо конкретные произведения никогда ее не достигают, но лишь в большей или меньшей степени приближаются к ней), и может быть обозначена (в принципе неопишима) системой антиномий, которая в конечном счете сводится к антиномии *метафизическое* — *психологическое*, или: *произведение искусства самоценно и самодостаточно как материально-духовный феномен — произведение искусства имеет бытие только в процессе эстетического восприятия (путь и окно в Универсум)*.

Отсюда *психологизм* (наряду с онтологизмом и гносеологизмом — и это активно помогает понять нонклассика) является неотъемлемым компонентом эстетической методологии. Это понятно и исторически. Эстетика возникла как наука для изучения *феномена красоты* (прекрасного), доставляющей человеку особое *наслаждение*. Именно поэтому изначально, как мы помним, она была названа Баумгартеном наукой о *чувственном* познании. Вот и сегодня известный немецкий эстетик постмодернистской ориентации, типичный представитель нонклассики Вольфганг Велш считает целесообразным вернуться к баумгартеновскому пониманию. Он определяет эстетику как «тематизацию (Thematisierung) восприятия *всех видов* (курсив Велша. — В.Б.) — как чувственного, так и духовного, как повседневного, так и возвышенного, как обыденного, так и художественного»¹. Так что нонклассика к концу XX столетия не только вводит систему новых паракатегорий, но и пытается переосмыслить опыт классики путем возврата к каким-то изначальным, отчасти уже вроде бы преодоленным внутри самой классической парадигмы позициям.

Понятно, что в русле начавшей формироваться постнеклассической эстетики далеко не весь опыт нонклассики может быть продук-

¹ Welsch W. Ästhetisches Denken. Stuttgart, 1998. S. 9—10.

530

тивно использован, однако и без него уже обойтись невозможно. В частности, он показал, что такие категории, как *возвышенное*, *трагическое*, отчасти *прекрасное*, *мимесис*, *канон*, *стиль*, не утрачивая своей базовой значимости, смещаются на края современного эстетического поля, а к его центру активно перемещаются *игра*, *ирония*, *безобразное*. Некоторые из паракатегорий нонклассики начинают явно тяготеть к статусу полноправных категорий (хотя бы такие, как *абсурд*, *лабиринт*, *повседневность*, *телесность*, *симулякр*, *деконструкция*). Нонклассика внесла существенные коррективы в понимание самого феномена и категории «искусство». Тенденция выведения искусства из традиционного для новоевропейской культуры контекста «изящных искусств», настойчиво продекларированная еще русскими символистами и конструктивистами, активно реализуется с конца XX столетия, хотя и в иных плоскостях, чем те, которые виделись в начале прошлого века.

В частности, сегодня существенные коррективы в понимание искусства, художественно-эстетического опыта начинает вносить новейшая электроника, приведшая к созданию

«виртуальной реальности», которая пока активно развивается в сфере компьютерных игр и всевозможных сетевых контактов между пользователями Интернета. Однако совершенно очевидно, что недалек день, когда в сеть придет целое поколение нет-артистов (первопроходцы уже активно обживают там), организующих свои неутилитарные произведения исключительно на основе *виртуальной реальности*, т.е. принципиально новой художественной среды. Ее создатели и посетители (субъекты эстетического восприятия XXI в.) фактически будут поставлены в равные условия внутри этой квазиреальности, реально (на уровне сенсорики) контактируя между собой и с любыми вымышленными и здесь же создаваемыми персонажами на уровне интерактивности. До бесконечности расширяются ситуативные, выразительные, креативно-изобразительные возможности бытия-творчества в этой среде. Практически их могут ограничить только психические возможности человека, так как вся нагрузка в виртуальной реальности переносится на психику человека, и ясно, что последняя имеет свои пределы нормального функционирования.

Не вдаваясь далее в подробности этого, все-таки еще виртуального (в смысле «возможного», но пока существующего только в зачаточном состоянии) искусства, отмечу лишь, что помимо всего прочего, что свалится здесь на человека, он должен быть готовым прежде всего к сознательному раздвоению своей личности как одному из условий нового эстетического опыта. Если человек полностью отождествит себя с виртуальным персонажем, как он отождествляет себя нередко с персонажами своего сна или наркотического бреда,

531

то речь уже не может идти ни о каком эстетическом опыте. Событие последнего реализуется только в том случае, когда субъект восприятия, уйдя в виртуальную реальность, переселившись в личность другого, будет постоянно сознавать и себя реального как созерцателя им же производимого действия в виртуальной реальности, будет видеть себя в роли другого со стороны, и отождествляясь, и одновременно не отождествляясь с ним полностью. Здесь может возникнуть (если возникнет) совершенно новое поле и пространство эстетических отношений, которое потребует новой методологии исследования и нового категориального аппарата.

Сегодня происходит много менее кардинальных, но значительных трансформационных процессов в сфере художественной культуры и эстетического сознания. Некоторые из них были достаточно подробно описаны в Разделе втором книги. Все это и может составить основу для *постнеклассической эстетики*, которая вроде бы уже заявляет о себе исподволь и начинает подспудно формироваться.

Ну, вот. Кажется, все. На этом можно и попрощаться.

Сегодня не модно писать заключений, завершать работу, ставить точки над *i*. И в этом есть свой резон. В современной культуре и науке вершатся столь стремительные перемены, что целесообразнее любой текст, в том числе и учебный, оставлять открытым, не навязывать читателю своего *résumé*, а дать ему возможность самому сделать какие-то выводы из прочитанного, тем более что это прочитанное (в данном случае мною написанное) само не претендует на какую-либо однозначную позицию, одномерное восприятие и тем более на классическую окончательность. Время на дворе не то. Поэтому мое *завершение* не носит традиционного характера, не подводит какие-то краткие итоги изложенному, не делает из него развернутых выводов (этим огорчит и оттолкнет читателей, привыкших по ЗаклЮчению схватывать сущность книги и уже не читать сам текст). Этого здесь нет. Выводы читателю предлагается делать самому.

Книга *ЗаклЮчением* не закрывается (не закладывается на замок), но, напротив, предпринимается попытка дать *ключ* к двери, ведущей в *эстетику*, и как науку и, что может быть существеннее, как способ человеческого бытия-сознания, жизни в современном мире...

Нет. Не то. Кажется, я взял не совсем ту ноту. Не тот заход на уход...

Вот ведь, написал целую книгу, и что-то (так всегда! жаль расставаться с читателем, а тем более молодым) остается еще сказать, что-то вертится в глубинах сознания вроде бы значительное,

532

но никак не может вербализоваться. Прямо хоть завершай цитатой из Лермонтова:

Случится ли тебе в заветный чудный миг
Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:

Кажется, сказано точно о предмете нашей науки, о том, что я (да, и я ли один!) пытался как-то, в меру своих способностей, прописать на всем этом множестве страниц и, возможно, не очень-то преуспел в этом. Хотя, понятно, Лермонтов-то писал о чем-то своем, глубоко личном и интимном, столь тонком и сокровенном, что даже он, утонченный лирик, не мог доверить это своим стихам, что уж тут говорить о сухой научной прозе. И тем не менее не этому ли все-таки по большому счету посвящены тщетные попытки автора книги, как и многих его коллег-эстетиков во всем мире? Не о той ли музыке здесь речь, сладостной и невыразимой, которая лишь иногда, лишь в определенных обстоятельствах возникает в глубинах нашей души, когда мы вслед за Фаустом готовы воскликнуть: «Остановись мгновенье, ты прекрасно», ибо ощущаем такую полноту бытия, такую радость жизни, такую гармоническую вписанность в Универсум, что создаем одно: выше и полнее этого для человека нет и не может быть ничего?

Пожалуй, что именно об этом. И именно поэтому и у автора по завершении книги, и у читателя по ее прочтении возникает больше вопросов, чем было до того, остается какая-то внутренняя неудовлетворенность. И это понятно и нормально. Эстетика, как мы убедились, пытается исследовать и описать те глубинные, если не сущностные, аспекты коммуникации человека с Универсумом, самого бытия в Универсуме, которые еще плохо поддаются современным методам гуманитарного знания и дискурсивного описания. Это ясно следует понимать человеку, рискнувшему посвятить себя нашей увлекательнейшей, тем не менее, дисциплине. Занимаясь эстетикой, исследователь (понятно, что при наличии у него всех необходимых данных для этого, некоего внутреннего непреодолимого призвания и дара) вынужден, прежде всего, полностью и глубоко погрузиться в стихию эстетического опыта, испытать на себе, пережить, прочувствовать многое из того, чем жили наиболее одаренные обитатели этой стихии — творцы искусства всех времен и народов и наиболее

533

одаренные почитатели искусства и красоты. Он сам становится одним из них. Вхождение в эту стихию уже само по себе оправдывает все предпринятые для этого немалые усилия. В ней человек обретает то высшее духовное блаженство, которое, пожалуй, только и доступно человеку на этой грешной земле.

Однако не меньшее наслаждение (хотя и сладостные муки недоступности, невыговариваемости) исследователю доставляют и последующие попытки вербализовать свой опыт, попытаться в формально-логических или в каких-то иных (сегодня это уже практикуется) словесных структурах зафиксировать его для передачи другому или для вовлечения его в сферу эстетического опыта. Ибо всякий, лично и серьезно соприкоснувшийся с этой сферой, будь то профессионал-эстетик, талантливый искусствовед, одаренный филолог, творец-художник или просто человек, обладающий эстетическим вкусом, никогда уже не отринет ее, никогда не сможет отмахнуться от нее, как от чего-то несущественного, вроде бы дополнительного к «серьезной жизни», необязательного. Раз вкусивший сладкого плода отнюдь не с запретного древа художественно-эстетической культуры, никогда не забудет его терпкого и пьянящего вкуса, будет на всю жизнь уязвлен стрелой эстетического Эроса, станет его братом и товарищем по паломничеству в страну Эстетического, ощутившим, а иногда и понявшим, в каких кладовых бытия хранятся истинные ценности.

По прочтении книги, после знакомства с теми текстами, на которые я здесь опираюсь, с теми художниками, писателями, композиторами и произведениями искусства, которые здесь упоминаются, я надеюсь, что уже ни у кого, особенно у молодых людей самой продвинутой и архисовременной ориентации, не возникнет сомнения, а не устарела ли эстетика, не ушла ли в прошлое, не утратила ли СБОЮ актуальность наряду со многими преходящими формами культуры или цивилизации. Надеюсь, что в этом их убеждает даже не автор данной книги, но творчество самих современных, часто модных и безусловно талантливых мыслителей (особенно структуралистов, постмодернистов, деконструктивистов и иже с ними), которые избегают вообще терминов «эстетика», «эстетическое», «художественное». В книге не один раз было показано, и любой, взявший их тексты в руки, может легко убедиться в этом сам, что, не употребляя термина «эстетика», те же Деррида, или Барт, или Батай¹ фактически сами творят в *эстетическом модусе*, создают эстетические объекты, подчиняющиеся «правилам игры» в эстетическом поле. Многие художники и писатели прошлого тоже не употребляли этой терминологии, а иногда даже и не знали о ее

534

существовании, но создавали высокохудожественные произведения, т.е. эстетические ценности. В Разделе втором мы видели, что XX в. стал началом, возможно, еще достаточно длительного глобального переходного периода в культуре, когда коренной переоценке подвергаются все традиционные ценности и универсалии, формы их презентации и бытия в культуре, способы и методы исследования. Естественно, что этот процесс не мог не затронуть эстетики, тем более что один из ее главных объектов — искусство, подвергся в этом столетии, как было показано, существенной, мягко говоря, трансформации. Однако (здесь я все-таки повторяюсь) при достаточно подробном изучении феноменологии новейшего искусства и понятийно-терминологического аппарата неклассики мы с некоторым даже удивлением могли заметить, что все эти трансформации, перестройки, переделки, новейшие дискурсы с их «продвинутой» терминологией практически не затронули *предмета эстетики*, не пошатнули его положения. Неутилитарное творчество и созерцание, испытываемое при этом удовольствие, или наслаждение, игра как способ существования в арт-пространствах, всепроникающая ирония не только не исчезли из новейших искусств и современного вербального дискурса, но, пожалуй, во многих случаях усилили и расширили поле своего воздействия. А значит, и наука, ориентированная на изучение этого предмета, не только не упраздняется, но требует особого к себе внимания, ибо возрастает ее актуальность в современном, все более и более эстетизирующемся мире. Сущностное изменение части эстетического объекта (искусства, в первую очередь) и соответственно этому введение целого класса новейшей эстетической терминологии, конгруэнтной этим изменениям, свидетельствует лишь о глубинной силе эстетического опыта, его принципиальной неустрашимости из жизни человека и необходимости активизации поисков адекватных методов и способов его изучения.

Успехов тебе, друг мой, на этом в общем-то не столь уж легком, как может показаться дилетанту, но радостном пути, сулящем новые и прекрасные открытия.

ПРИЛОЖЕНИЕ

I. Темы семинарских занятий¹

1. «Об искусстве поэзии» Аристотеля — 2 часа.
2. Византийская эстетика — 4 часа.
3. Эстетика Западного Средневековья — 4 часа.
4. Эстетика Возрождения — 4 часа.
5. «Критика способности суждения» И. Канта — 6 часов.
6. Философия искусства Г.В.Ф. Гегеля — 4 часа.
7. «Философия искусства» Ф.В. Шеллинга — 4 часа.
8. «Письма об эстетическом воспитании» И.Ф. Шиллера — 2 часа.
9. «Диалектика художественной формы» А.Ф. Лосева — 4 часа.
10. «Исток художественного творения» М. Хайдеггера — 2 часа.
11. «Структура художественного текста» Ю.М. Лотмана — 4 часа.
12. Эстетика Т.В. Адорно — 4 часа.
13. Феноменологическая эстетика — 6 часов.
14. Дизайн как эстетический феномен — 4 часа.
15. Технические виды искусства — 4 часа.
16. Морфология искусства (виды и жанры) — 4 часа.
17. Искусство и мифология — 2 часа.
18. Искусство и религия в истории культуры — 2 часа.
19. Наука и искусство в современном мире — 2 часа.
20. Образ, знак, символ в истории культуры — 4 часа.
21. Роль и значение авангарда в искусстве XX века — 4 часа.
22. Художественное творчество и эстетическое восприятие — 4 часа.
23. Эстетические аспекты постмодернизма — 4 часа.

¹ Рекомендуется провести ряд семинаров по основным эстетическим источникам и по темам, которые не достаточно полно изложены в данном учебнике, которым не всегда уделяется должное внимание на лекциях, которые могут быть самостоятельно проработаны студентами.

II. Темы студенческих рефератов и курсовых работ

1. Эстетика как философская наука
2. Эстетика как феномен культуры
3. История эстетики перед лицом современности
4. Теоретический смысл истории эстетической мысли
5. Предмет эстетики
6. Эстетические универсалии культуры

7. Историческая динамика эстетических категорий
8. Два этапа и процесса в истории эстетики
9. Имплицитная эстетика. Основные исторические этапы и характеристики
10. Эксплицитная эстетика. Возникновение, основные исторические этапы и направления
11. Основные проблемы, поставленные античной эстетикой
12. Аристотель как первый теоретик эстетики
13. «Поэтика» Аристотеля
14. Трактат «О возвышенном»
15. Античные риторика как эстетический источник
16. Эстетика неоплатонизма
17. Эстетические идеи патристики
18. Эстетика Аврелия Августина
19. Проблема ритма в античной и средневековой эстетике
20. Смысл иконы в византийско-русской культурной традиции
21. Художественное пространство в русской иконе
22. Эстетический смысл канона в искусстве
23. Художественный язык древнерусского искусства
24. Эстетические взгляды П. Флоренского
25. Софиология как эстетика у С. Булгакова
26. Эстетический смысл теургии
27. Эстетика западноевропейского Средневековья
28. Итальянское Возрождение как новый этап в истории эстетики
29. Классицизм в эстетике и искусстве
30. Эстетические трактаты Г.Э. Лессинга
31. Эстетика Просвещения. Главные представители и идеи
32. Эстетика романтизма. Основные идеи и художественная практика
33. Природа и искусство в эстетике романтиков
34. Реализм и натурализм в искусстве
35. Немецкая классическая эстетика
36. «Критика способности суждения» И. Канта

538

37. Прекрасное и возвышенное по И. Канту
38. Смысл игры в эстетике И.Ф. Шиллера
39. Идеи эстетического воспитания у И.Ф. Шиллера
40. «Философия искусства» Ф.В. Шеллинга
41. Три стадии развития искусства по Г.В.Ф. Гегелю
42. «Эстетика жизни» русских мыслителей XIX в.
43. Прекрасное и искусство в философии Вл. Соловьева
44. Вл. Соловьев и символизм
45. Художественный символ в западноевропейском символизме
46. Символизм в понимании Андрея Белого и Вячеслава Иванова
47. Диалектика художественной формы по А.Ф. Лосеву
48. Эстетическое и художественное
49. Субъект-объектный характер эстетического
50. Место эстетического в культуре
51. Вкус как эстетическая категория
52. Развитие вкуса как основа эстетического воспитания
53. Красота и прекрасное в истории эстетики
54. Прекрасное в век техногенной цивилизации
55. Актуальность прекрасного по Г.Г. Гадамеру
56. Безобразное как «другое» прекрасного
57. Средневековое искусство в модусе возвышенного
58. Игра как эстетическая парадигма
59. «Игра в бисер» Г. Гессе как эстетический источник
60. Эстетический смысл трагического
61. Многообразие комического в жизни и в искусстве
62. Ирония в истории и современности
63. Иронизм в постмодернизме
64. Искусство как эстетический феномен
65. Смысл искусства по М. Хайдеггеру
66. Художественное произведение в понимании Т. Адорно
67. Что есть «истина» в искусстве?
68. «Познавательный» смысл искусства. «Знание» в искусстве
69. Феномен искусства по Р. Ингардену
70. Научно-технический прогресс и искусство
71. Искусство и современная техника
72. Искусство в век электроники
73. Эстетический смысл катарсиса
74. Мимесис как сущностный принцип искусства
75. Художественный образ и символ
76. Форма и содержание в искусстве
77. Психология искусства (по Л. Выготскому)
78. Социология искусства
79. Аксиология искусства

80. Морфология искусства
81. Герменевтика искусства
82. Семиотика искусства
83. Информационная эстетика
84. Стиль в искусстве
85. Ф. Ницше как предтеча неонклассики
- 539
86. З. Фрейд как предтеча неонклассики
87. «Переоценка ценностей» в XX в.
88. Экзистенциализм и эстетика
89. Структурализм и эстетика
90. «Текст» как категория в структурализме
91. Место и роль авангарда в художественно-эстетической культуре XX в.
92. Эстетические взгляды русских авангардистов (В. Кандинский, К. Малевич)
93. Духовное в искусстве (по В. Кандинскому и П. Флоренскому)
94. Художественное пространство в искусстве
95. «Формальная школа» в русском литературоведении
96. Футуризм как экспериментальная лаборатория эстетики¹
97. Сюрреализм как путь к бессознательному
98. Автоматизм как основа творчества в сюрреализме
99. Эстетический смысл ready-made М. Дюшана для искусства XX в.
100. Эстетические парадигмы модернизма
101. Поп-арт
102. Концептуализм
103. Эстетика постмодернизма
104. Авангард, модернизм, постмодернизм
105. Консерватизм в искусстве XX в.
106. Эстетика массовой культуры
107. Эстетика средств массовой коммуникации (масс-медиа)
108. Высокая мода как эстетический феномен
109. Эстетические параметры спорта ПО. Эстетика рекламы
111. Видеоклип как эстетический феномен
112. Эстетика, антиэстетика, параэстетика *пост*-культуры
113. Основные паракатегории неонклассики
114. Артефакт и произведение искусства
115. Абсурд и творчество
116. «Заумь» на пути поиска новой выразительности
117. Вещь вместо произведения искусства
118. Вещь как артефакт
119. Телесность, тело и его интенции в современной арт-среде
120. Повседневность как арт-феномен
121. Симулякр и образ
122. Парадокс как эстетический принцип неонклассики
123. Эстетизированная среда обитания
124. Энвайронмент
125. Современные арт-практики (акция, хэппенинг, перформанс)
126. Деконструкция как творческий принцип
127. Интернет и перспективы сетевого искусства
128. Гипертекст как принцип организации художественной структуры
129. Виртуальная реальность и художественный образ
130. От классики к постнеклассической эстетике (тенденции движения)
131. Возможны ли эстетические универсалии культуры?

III. Список дополнительной литературы

Источники

1. Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001.
2. Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994.
3. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000.
4. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.; СПб., 2000.
5. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
6. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
8. Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994.
9. Бёрк Э. Философское исследование происхождения наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1978.
10. Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001.
11. Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. М.; Л., 1935 (репринт — М., 1996).
12. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
13. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1966.
14. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
15. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1—2. М., 1968—1969.
16. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX веков. Трактаты. Статьи. Эссе. М., 1987.

17. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. М., 1999.
18. Идеи эстетического воспитания: В 2 т. М., 1973.
19. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.
20. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1962—1968.
21. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Т. 1—2. М., 2001.
22. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб., 2001.
23. *Кант И.* Критика способности суждения // Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1968.
24. *Кроне Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000.
25. *Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
26. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
27. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
28. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
29. *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998.
30. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.
31. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1965—1970.

541

32. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966.
33. *Нанси Ж.-Л.* Corpus. М., 1999.
34. О возвышенном. М., 1966.
35. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
36. Поэзия французского символизма. *Лотреамон.* Песни Мальдорора. М., 1993.
37. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999.
38. *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996.
39. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
40. *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995.
41. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Хайдеггер М. [Работы и размышления разных лет]. М., 1993.
42. *Хогарт У.* Анализ красоты. Л., 1987.
43. *Цицерон.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972.
44. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966.
45. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957.
46. *Шкловский В.* Искусство как прием. О теории прозы. М., 1983.
47. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983.
48. Эстетика Ренессанса. Т. 1—2. М., 1981.
49. *Юнг К., Найман Э.* Психоанализ и искусство. М., 1996.

Исследования

История эстетики

1. *Бычков В.В.* Aesthetica Patrum. Эстетика отцов Церкви. Т. I. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995.
2. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977.
3. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика. XI—XVII века. М., 1992.
4. *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. СПб.; М., 1999.
5. *Гилберт К., Куч Г.* История эстетики. Кн. 1—2. М., 2000.
6. *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977.
7. История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. Т. 1—5. М., 1985—1990.
8. Лекции по истории эстетики / Под ред. М.С. Кагана. Кн. 1—4. Л., 1973—1980.
9. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Т. 1—8. М., 1963—1994.
10. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965.
11. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
12. *Соболев П.* Эстетика Белинского. М., 1978.
13. *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977.
14. *Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973.
15. *Шестаков В.П.* Очерки по истории эстетики. М., 1979.
16. Художественно-эстетическая культура Древней Руси. XI—XVII века. М., 1996.

542

Теории¹

1. *Аронов В.Р.* Художник и предметное творчество. М., 1987.
2. *Борей Ю.* Эстетика. Т. 1—2. Смоленск, 1997.
3. *Волкова Е.В.* Произведение искусства в мире художественной культуры. М., 1988.
4. *Волкова Е.В.* Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976.
5. *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. М., 1972.
6. *Давыдов Ю.Н.* Эстетика нигилизма (искусство и «новые левые»). М., 1975.
7. *Еремеев А.Ф.* Границы искусства. М., 1987.
8. *Зехтер Г.* Практическая эстетика. М., 1970.
9. *Каган М.С.* Морфология искусства. Л., 1972.
10. *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. СПб., 1997.
11. Корневище ОБ. Книга неклассической эстетики. М., 1998.
12. Корневище ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999.

13. Корневище 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000.
14. Кривцун О.А. Эстетика. М., 2000.
15. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
16. Любимова Т.Б. Трагическое как эстетическая категория. М., 1985.
17. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
18. Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М., 1982.
19. Нельсон Д. Проблемы дизайна. М., 1971.
20. Новикова Л.И. Эстетика и техника: альтернатива или интеграция* М., 1996.
21. Пондопуло Г.К., Ростоцкая М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М., 1997.
22. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства Нового времени. М., 1971.
23. Черневич Е.В. Язык графического дизайна. М., 1975.
24. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М., 1975.
25. Яковлев Е.Г. Художник: личность и творчество. М., 1991.

Справочные издания

1. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. СПб., 1995.
2. Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001.
3. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.
4. Кассу Ж. и др. Энциклопедия символизма. М., 1998.
5. Культурология XX века. Энциклопедия. Т. 1—2. СПб., 1998.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

¹ В связи с дефицитом современных эстетических исследований на русском языке здесь приводится ряд советских исследований, в которых зерна эстетического знания, как правило, скрыты под слоем идеологической шелухи, без которой практически невозможно было что-либо публиковать в гуманитарных науках советской эпохи. Однако сегодня она очевидна и, надеюсь, не введет в заблуждение современного образованного читателя, на которого ориентирована данная книга.

543

7. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1—2. М., 1980—1982.
8. Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 1—4. М., 2000—2001.
9. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.
10. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997.
11. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1997.
12. Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 1—3. М., 1993—1995.
13. Эстетика. Словарь. М., 1989.
14. Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. Hgb. J. Nida-Rümelin, M. Betzier. Stuttgart, 1998.
15. Encyclopedia of Aesthetics / Ed. M. Kelly. Vol. 1—4. N.Y.; Oxford, 1998.

Именной указатель¹

Августин Блаженный (354—430), отец Церкви 18, 19, 20—24, 54—56, 185, 208, 20, 292
 Адорно Т. (1903—1969), немецкий философ, социолог, эстетик 195, 205, 484
 Альберт Великий (1193—1280), немецкий философ, теолог 55
 Альберти Л.Б. (1404—1472), итальянский архитектор, теоретик искусств 187
 Андрей Рублев (ок. 1360 — ок.1430), русский иконописец 34
 Анненков П.В. (1813—1887), русский литературный критик 73, 110
 Аполлинер Г. (1880—1918), французский поэт 417
 Аристотель (384—322 до н.э.), древнегреческий философ 15, 16, 25, 168, 182, 183, 206, 212, 224—227, 230, 231, 245—247, 264, 292
 Аристофан (ок. 445 — ок. 385 до н.э.), древнегреческий поэт-комедиограф 233, 237
 Арп Г. (Ж.) (1887—1966), немецко-французский художник, поэт 402, 412—414, 437
 Арто А. (1896—1948), французский актер, режиссер, художник, поэт 414
 Балла Дж. (1871—1958), итальянский художник 406
 Бальмонт К. (1867—1942), русский поэт 127
 Бальтазар Г.У. фон (1905—1988), католический богослов, эстетик 99, 100, 254
 Барт Р. (1915—1980), французский культуролог, критик, эссеист, семиотик 97, 241, 327—329, 350, 455, 483, 503, 504, 533
 Батё Ш. (1713—1780), французский эстетик 171, 172, 187, 250, 251
 Баумгартен А. (1714—1762), немецкий философ, эстетик 88, 187
 Бахтин М.М. (1895—1975), русский литературовед 153, 219, 231, 240, 501, 502
 Беккет С. (1906—1989), ирландский драматург 326
 Белинский В.Г. (1811—1848), русский литературный критик 71, 101—104
 Белый Андрей (1880—1934), русский поэт, писатель, теоретик символизма 87, 129—133
 Бензе М. (1910—1990), немецкий эстетик, семиотик 97
 Бердяев Н.А. (1874—1948), русский философ 38, 46—48, 223
 Бёрк Э. (1729—1797), английский публицист, философ, эстетик 88, 175, 188, 200
 Бернард Клервоский (1090—1153), французский теолог 55
 Барроуз (Барроуз) У. (1914—1997), американский писатель 211, 301, 358, 496
 Блок А.А. (1880—1921), русский поэт 87, 129, 133
 Бодлер Ш. (1821—1867), французский поэт 82

¹ Именной указатель составлен *А.С. Бычковой*.

545

Бодрийар Ж. (р. 1929), французский культуролог, социолог, эстетик 337, 451, 490—492
Бойс Й. (1921—1986), немецкий художник 337, 455—459, 522, 523
Бонавентура (1221—1274), францисканский теолог, философ 55, 186, 250
Борхес Х.Л. (1899—1986), аргентинский писатель 470, 506
Боччони У. (1882—1916), итальянский художник 403, 405
Бозэций С. (ок. 480—524), христианский философ 54
Бретон А. (1896—1966), французский писатель, основоположник сюрреализма 417—419, 435, 495
Брехт Б. (1898—1956), немецкий драматург 169, 242
Буало Н. (1636—1711), французский поэт 66, 67
Булгаков С.Н. (1871—1944), русский философ, богослов 38, 43—45, 279
Ваккенродер В.Г. (1773—1798), немецкий писатель 78
Ван Гог В. (1853—1890), голландский художник 87, 271, 272, 405
Введенский А.И. (1904—1941?), русский поэт, прозаик 473, 474
Вейдле В.В. (1895—1979), русский искусствовед 49—51
Велш В. (р. 1946), немецкий эстетик 529
Вельфлин Г. (1864—1945), швейцарский искусствовед 281
Верлен П. (1844—1896), французский поэт 82
Винкельман И.И. (1717—1768), немецкий искусствовед, эстетик 67, 175
Витгенштейн Л. (1889—1951), австрийский философ 221
Витело Ц. (ок. 1230 — ок. 1275), средневековый философ, ученый 57
Владимиров И. (сер. — втор. пол. XVII в.), русский иконописец, художник 37
Вольтер (1694—1778), французский писатель, философ 172—174
Выготский А.С. (1896—1934), русский психолог 153, 169, 293, 294, 320
Гадамер Г.Г. (р. 1900), немецкий философ 155, 194, 219—220, 277, 336
Гегель Г.В.Ф. (1770—1831), немецкий философ, эстетик 93, 94, 101, 191, 203, 204, 227, 232—234, 252, 253, 266, 267, 293
Гераклит Эфесский (кон. VI — нач. V в. до н.э.), древнегреческий философ 182, 212
Гердер И.Г. (1744—1803), немецкий философ, критик, эстетик 177
Гессе Г. (1877—1962), немецкий писатель 101, 163, 216—219, 353
Гёте И.В. (1749—1832), немецкий писатель 169, 251
Гоголь Н.В. (1809—1852), русский писатель 235, 236
Гольбейн Г. (Хольбейн) (1498—1543), немецкий художник 208, 297, 301
Гомер, древнегреческий писатель 25, 182
Гораций (65 до н.э. — 8 н.э.), римский поэт 313
Горький Максим (А.М. Пешков) (1868—1936), русский писатель 74
Гофман Э.Т.А. (1776—1822), немецкий писатель, композитор, художник 78, 238
Григорий Нисский (ок. 335—ок. 394), отец Церкви 207
Гринуэй П. (р. 1942), английский кинорежиссер, художник 331, 519
Грюневальд (Нитхарт М.) (между 1470 и 1475—1528), немецкий художник 208, 297, 301
Гурмон Р. де (1858—1915), французский писатель, критик 82, 86

546

Дали С. (1904—1989), испанский художник 211, 365, 422—427
Данте Алигьери (1265—1321), итальянский поэт 58, 59
Данто А. (р. 1924), американский эстетик, художественный критик 259
Декарт Р. (1596—1650), французский философ, математик, физик и физиолог 75
Делёз Ж. (1926—1995), французский философ 330, 347, 483
Де Мария В. (р. 1933), американский художник 447
Демокрит (р. ок. 470 или 460 до н.э.), древнегреческий философ 182, 263
Деррида Ж. (р. 1930), французский философ 221, 222, 241, 349, 506, 508, 509, 533
Джойс Д. (1882—1941), ирландский писатель 301, 496
Дидро Д. (1713—1784), французский философ, писатель 68
Дилекий Н.П. (ок. 1630 — ок. 1680), украинско-русский музыкальный теоретик, композитор 36
Дионисий Ареопagit (Псевдо-Дионисий) (V или нач. VI в.), христианский мыслитель 23—25, 54, 185, 207, 249
Добролюбов Н.А. (1836—1861), русский литературный критик, публицист 108, 109
Достоевский Ф.М. (1821—1881), русский писатель 208, 297
Дуйсбург Тео ван (1883—1931), голландский художник 378, 402, 437
Дюфренн М. (1910—1995), французский эстетик 96, 155, 166
Дюшан М. (1887—1968), французско-американский художник 259, 333, 365, 412, 415, 416
Жид А. (1869—1951), французский писатель 82
Захер-Мазох Л. (1836—1895), австрийский писатель 476
Зедльмайр Х. (1896—1984), австрийский искусствовед, культуролог 303, 350
Зольгер К.В.Ф. (1780—1819), немецкий философ, эстетик 234, 238—240, 242, 243
Золя Э. (1840—1902), французский писатель 69—71
Зульцер И.Г. (1720—1779), немецкий философ, эстетик 176, 177
Иванов Вяч. И. (1866—1949), русский поэт, теоретик символизма 46, 87, 133—136
Ильин И.А. (1882—1954), русский философ, культуролог 48, 49
Ингарден Р. (1893—1970), польский философ, эстетик 96
Иоанн Дамаскин (ок. 675 — до 753), отец Церкви 26, 27
Иоанн Скот Эриугена (ок. 810 — ок. 877), средневековый философ, теолог 54
Ионеско Э. (1912—1994), французский драматург 326
Исидор Севильский (ок. 560—636), историк 54

Камю А. (1913—1960), французский писатель, философ 324, 326
 Кандинский В.В. (1866—1944), русский художник, теоретик искусства 258, 270, 333, 379-389, 522
 Кант И. (1724—1804), немецкий философ 23, 89-92, 177—180, 188—190, 201, 202, 212, 232, 251
 Капроу (Кэпроу) А. (р. 1927), американский художник, создатель хэппенингов 481
 Карра К. (1881—1966), итальянский художник 406
 Кассиодор (ок. 487— ок. 578), латинский историк 54, 247
 Кассирер Э. (1874—1945), немецкий философ 336
 547
 Кафка Ф. (1883—1924), австрийский писатель 326
 Кейдж Д. (1912—1992), американский композитор 331, 441
 Кьеркегор (Кьеркегор) С. (1813—1855), датский теолог, философ, писатель 38, 80
 Клайн И. (1928—1962), французский художник 465
 Корнель П. (1606—1684), французский драматург 66, 169
 Кошут Дж. (И.) (р. 1945), американский художник, теоретик концептуализма 259, 448, 449
 Крестева Ю. (р. 1941), французский лингвист, семиолог, эстетик 329, 455
 Кроче Б. (1866—1952), итальянский философ, эстетик 525
 Крученых А. Е. (1886—1968), русский поэт 407, 497—500
 Ксенакис Я. (р. 1922), французский композитор и архитектор 331, 351
 Кунеллис Я. (р. 1936), греко-итальянский художник 353, 455, 459—461, 522, 523
 Кэрролл Л. (1832—1898), английский писатель, математик и логик 352, 506
 Лакан Ж. (1901—1981), французский теоретик и практик структурного психоанализа 278, 330, 348, 506
 ЛеВитт С. (р. 1928), американский художник, теоретик концептуализма 446—450
 Ле Корбюзье Ш.Э. (1887—1965), французский архитектор 63, 402
 Ленин В.И. (1870—1924), российский политический деятель 73, 74, 152
 Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский художник, скульптор, архитектор, ученый 61, 63, 305, 349
 Леонтьев К.Н. (1831—1891), русский писатель, публицист, литературный критик 38, 158, 159
 Лермонтов М.Ю. (1814—1841), русский поэт 532
 Лессинг Г.Э. (1729—1781), немецкий драматург, искусствовед, литературный критик, эстетик 67, 68, 169, 208
 Лиотар Ж.-Ф. (р. 1924), французский философ 205, 455
 Липпс Т. (1851—1914), немецкий философ, психолог, эстетик 194, 204
 Лосев А.Ф. (1893—1988), русский философ, филолог, эстетик 53, 63, 129, 137—152, 155, 214, 215, 274, 276, 279, 281
 Лосский Н.О. (1870—1965), русский философ 39
 Лотман Ю.М. (1922—1994), русский литературовед, культуролог 97, 153, 279, 329
 Лукач Д. (Г.) (1885—1971), венгерский философ, эстетик 155, 170
 Малевич К. (1878—1935), русский художник 333, 375, 378, 389—397
 Малларме С. (1842—1898), французский поэт 82, 85
 Ман П. де (1919 —1983), американский литературовед, философ 241, 510
 Манн Т. (1875—1955), немецкий писатель 240, 241
 Маринетти Ф.Т. (1876—1944), итальянский писатель 402
 Марк Ф. (1880—1916), немецкий художник 370
 Маркс К. (1818—1883), немецкий мыслитель, экономист 73, 74, 152, 307, 308
 Марциан Капелла (перв. пол. V в.), христианский книжник 247
 Маяковский В.В. (1893—1930), русский поэт 376, 401, 407
 Мендельсон М. (1729—1786), немецкий философ, эстетик 200
 Метерлинк М. (1862—1949), бельгийский драматург, поэт 86, 87
 548
 Микеланджело Буонаротти (1475—1564), итальянский художник, скульптор, архитектор 61, 64
 Миро Х. (1893—1983), испанский художник 421, 422
 Михелис I.L.A. (1903—1969), греческий философ, эстетик 205
 Мокель А. (1866—1945), бельгийский поэт 84, 87
 Мольер Ж.Б. (1622—1673), французский драматург 232
 Мондриан П. (1872—1944), голландский художник 378, 402, 437
 Мореас Ж. (1856—1910), греческо-французский поэт 82
 Морис Ш. (1861—1919), французский литературный критик, один из теоретиков символизма 83
 Нанси Ж.Л. (р. 1940), французский философ 483
 Никифор Константинопольский (ум. ок. 829), патриарх, борец за иконопочитание 26
 Николай Кузанский (1401—1464), философ, теолог 68, 186
 Нитч Г. (р. 1938), австрийский художник 477, 478
 Ницше Ф. (1844—1900), немецкий философ 13, 95, 192, 210, 214, 227, 307, 309-316
 Новалис (1772—1801), немецкий поэт, мыслитель 78
 Ольденбург К. (р. 1929), американский художник 440, 445, 450
 Ортега-и-Гассет Х. (1883—1955), испанский философ, эстетик 366
 Палавичини С. (1607—1667), итальянский мыслитель 65, 292
 Пикассо П. (1881—1973), французский художник 223, 372, 374, 433—436
 Писарев Д.И. (1840—1868), русский публицист, литературный критик 73, 109, 110
 Платон (428 или 427 — 348 или 347 до н.э.), древнегреческий философ 14, 20, 182, 183, 212, 246, 263
 Плеханов Г.В. (1856—1918), русский философ, политический деятель, эстетик 73, 111
 Плотин (ок. 204/205—269/270), греческий философ 17, 168, 183, 184, 248, 249, 264
 Поликлет (втор. пол. V в. до н.э.), древнегреческий скульптор 278
 Поллок Дж. (1912—1956), американский художник 397, 437
 Пруст М. (1871—1922), французский писатель 350, 496
 Пушкин А.С. (1799—1837), русский поэт 118, 119
 Раушенберг Р. (р. 1925), американский художник 440—442

Реверди П. (1889—1960), французский поэт 420
 Рикарду Ж. (р. 1932), французский писатель, литературный критик 328
 Рикёр П. (р. 1913), французский философ 453
 Рихтер Г. (1888—1976), немецкий художник 413, 415
 Розенквист Дж. (р. 1933), американский художник 440, 445
 Розенкранц И.К.Ф. (1805—1879), немецкий философ, эстетик 209
 Рорти Р. (р. 1931), американский философ 455
 Руссо Ж.Ж. (1712—1778), французский писатель, философ 174
 Сад Д.А.Ф. де (маркиз де Сад) (1740—1814), французский писатель 424, 476—478, 484, 485
 Сартр Ж.П. (1905—1980), французский писатель, философ, публицист 211, 324—326
 Северини Дж. (1883—1966), итальянский художник 403, 404
 549
 Сезанн П. (1839—1906), французский художник 372
 Сенека Луций Анней (ок. 4 до н.э. — 65 н.э.), римский философ, писатель 246
 Сигал Ж. (р. 1924), американский скульптор 440, 445
 Сократ (ок. 470—399 до н.э.), древнегреческий философ 182, 237
 Соловьев Вл.С. (1853—1900), русский философ, поэт 38, 39, 111—129
 Софокл (ок. 496—406 до н.э.), древнегреческий драматург 225, 228
 Спиноза Б. (1632—1677), нидерландский философ 75
 Суриков В.И. (1848—1916), русский художник 289
 Татаркевич В. (1886—1980), польский философ, эстетик 246
 Татлин В.Е. (1885—1953), русский художник 378, 399, 400
 Тезауро Э. (1592—1675), итальянский мыслитель 76
 Тодоров Ц. (р. 1939), французский структуралист 510
 Толстой Л.Н. (1828—1910), русский писатель 73
 Туфанов А.В. (1878—194?), русский поэт, писатель, теоретик литературы 497, 499, 500
 Тцара Т. (1896—1963), французский поэт 412, 414
 Тынянов Ю.Н. (1894—1943), русский писатель, литературовед 97, 327
 Тэн И. (1828—1893), французский философ, социолог искусства 254
 Тютчев Ф.И. (1803—1873), русский поэт 118, 125
 Ульрих Страсбургский (XIII в.), французский мыслитель 55
 Уорхол Э. (1927—1987), американский художник 348, 443—445
 Ушаков С.Ф. (1626—1686), русский иконописец, теоретик искусства 37
 Феодор Студит (759—826), византийский богослов, церковный деятель 26, 142
 Фехнер Г.Т. (1801—1887), немецкий физик, психолог, философ, эстетик 194
 Фихте И.Г. (1762—1814), немецкий философ 252
 Фишер Ф.Т. (1807—1887), немецкий эстетик 94
 Флоренский П.А. (1882—1937), русский мыслитель, богослов 38—43, 159, 164, 165, 274—276, 279, 488, 489
 Фома Аквинский (1225—1274), средневековый философ-схоласт, теолог 55—57
 Фрейд З. (1856—1939), австрийский врач-психиатр, психолог, мыслитель 96, 192, 228, 307, 309, 317—323, 486
 Фуко М.П. (1926—1984), французский философ, историк культуры и науки 97, 330, 483
 Хайдеггер М. (1889—1976), немецкий философ 194, 253
 Хармс Д.И. (1905—1942), русский поэт, писатель 473, 490
 Хёйзинга Й. (1872—1945), нидерландский историк, культуролог 215
 Хлебников В. (1885—1922), русский поэт, теоретик футуризма 408—412, 497, 498
 Хогарт У. (1697—1764), английский художник, искусствовед 187, 293
 Христо (Явачев Х.) (р. 1935), болгарско-американский художник 440, 447
 Чернышевский Н.Г. (1828—1889), русский писатель, литературовед, эстетик 73, 94, 104-110, 193, 204, 235
 550
 Шеллинг Ф.В. (1775—1854), немецкий философ, эстетик 77, 81, 92, 93, 190, 203, 226, 234, 252
 Шиллер И.Ф. (1759—1805), немецкий поэт, драматург, эстетик 79, 92, 190, 202, 213, 226, 234, 292
 Шкловский В.Б. (1893—1984), русский писатель, литературовед 97, 240, 327, 500
 Шлегель Ф. (1772—1829), немецкий критик, философ культуры, языковед, писатель 78, 79, 81, 214, 237, 238, 252
 Шлейермахер Ф. (1768—1834), немецкий философ, богослов 214
 Шопенгауэр А. (1788—1860), немецкий философ 193
 Шпенглер О. (1880—1936), немецкий философ, культуролог 281, 282, 310, 316
 Штокхаузен К. (р. 1928), немецкий композитор, теоретик музыки 331, 350
 Эйзенштейн СМ. (1898—1948), русский кинорежиссер 293
 Эйнштейн А. (1879—1955), немецко-американский физик-теоретик 307, 308
 Эйхенбаум Б.М. (1886—1959), русский литературовед 97, 327
 Эко У. (р. 1932), итальянский ученый, писатель 97, 470, 506
 Эллис (Кобылинский Л.Л.) (1874—1947), русский поэт, литературовед 136, 137
 Энгельс Ф. (1820—1895), немецкий мыслитель 60, 72—74, 152
 Эпихарм (550—460 до н.э.), греческий поэт, комедиограф, философ 245
 Эразм Роттердамский (1469—1536), мыслитель, филолог, писатель 237
 Эсхил (ок. 525—456 до н.э.), древнегреческий драматург 245
 Юм Д. (1711—1776), английский философ, историк, экономист 174, 175
 Якобсон Р.О. (1896—1982), русско-американский языковед, литературовед 97, 316

Предметный указатель¹

Абстрактное искусство, абстракционизм 372, 377—398
Абсурд, абсурдный 324, 352, 357, 376, 471—475, 485
Автоматизм 494—496
— психический 322, 397, 437, 495, 496
— автоматическое письмо 322, 418—420, 495, 496
Аллегория 18, 86, 273
Барокко 65, 75—77
Безобразное 15, 116, 117, 157, 192, 200, 206—211, 326, 478
Беспредметность 372, 387, 392, 393, 395, 396
Вещь, вещьность 335, 373, 416, 457, 460, 488—491
Виртуальная реальность 429, 464, 471, 488, 505, 530
Вкус эстетический 75, 89, 170—181, 398
Возвышенное 79, 88, 89, 91, 106, 157, 198—205, 453
Возрождение, Ренессанс 42, 47, 59—65, 280
Выражение 13, 28, 81, 93, 105, 138, 140, 141, 144, 147, 156, 163, 262, 276, 283, 338, 484
Гармония 20, 126—128, 157, 178, 198, 310, 525—527
Готика 284—287
Дадаизм, дада 321, 412—417, 480
Деконструкция 351, 357, 454, 506—510
Дизайн 334, 398, 403, 489, 514, 515, 518
Духовное, духовность (в искусстве) 33, 258, 349, 357, 363, 380—384, 387, 398, 482, 486, 522
Жест художника 416, 450, 466
Жестокость 475—479
Заумь 122, 375, 407, 409, 410, 474, 496—502
Знак 18, 21, 76, 88
¹ Предметный указатель составлен Л.С. Бычковой.

552
Игра 78, 79, 89, 92, 151, 162, 163, 178, 198, 211—222, 232, 257, 336, 345—348, 351, 352, 367, 368, 416, 436, 439, 451—454, 503, 534
Идеал эстетический 92, 93, 103, 105, 108, 191, 235, 253
Идеализация 62, 74, 338
Икона 27, 28, 41, 44
Ирония, иронизм 79, 236—243, 357, 368, 436, 439, 444, 451, 453, 478, 510, 519, 523, 534
Калокагатия 182, 183
Канон, каноническое 33, 34, 41, 44, 182, 278—281
Катарсис 15, 156, 168—170, 224, 246, 314, 320, 352, 355, 398, 477
Классицизм 65—67
Комическое, комедия 103, 106, 229—236
Композиция 43, 373
Контекст 259, 416, 450, 509
Конструктивизм 378, 397, 399—403
Конструкция 43, 373, 394, 399, 400
Концептуализм 446, 448—451, 502
Кубизм 372—377
Кубофутуризм 375—377
Лабиринт 469—471, 505
Массовая культура, маскульт 74, 322, 332, 442, 444, 445, 486, 488, 512, 513
Мимесис, миметизм, миметический 15, 62, 71, 155, 246, 263—266, 338, 484
Минимализм 394, 446—448
Мистерия 133—135
Миф 134, 138—141, 146, 273, 276
Натурализм 68—71
Образ художественный 18, 78, 143, 150, 152, 256, 266—271, 290, 492
Перформанс 338, 440, 443, 457, 459, 462, 465—467
Повседневность 442, 444, 446, 456, 479—482, 487, 488, 490
Поп-арт 321, 438—446
Просвещение 67, 68, 231
Пространство (время) художественное 42, 461—464
Реализм 47, 65, 68, 71—74, 109, ПО, 125, 387 — «натуральная школа» 102—111
Реди-мейдс 259, 333, 374, 415—417, 480
Романтизм 77—80
Свет 24, 29, 32, 182, 185
Символ художественный 18, 28, 40, 47, 54, 81, 84—86, 130, 138, 140, 150, 271—278, 458
Символизм 24, 33, 34, 46—48, 77, 80—87, 129—137, 457

553
Симулякр 266, 339, 433, 454, 459, 463, 477, 491, 492, 502
Соборность, соборный 33, 39, 50, 87, 116, 344

Совершенное 106, 176, 181, 187, 194, 200
Содержание художественное 287—289, 381, 386, 388
Софийность, софийный 33, 34, 44, 45, 87, 99
Социалистический реализм (соцреализм) 72—74, 104, 111, **254**
Стиль 50, 281—287, 314
Структурализм 97, 307, 309, 327—330, 347, 449
Сублимация 318, 319, 321
Суггестия 83—84
Супрематизм 367, 375, 378, 389—398
Сюрреализм 321, 350, 397, 417—427, 475
Творчество художественное 18, 78, 85, 93, 113—116, 119—121, 123, 125, 126, 128, 148, 245, 270, 326, 347, 356, 382—384, 508, 509, 523, 534
Текст 97, 260, 327, 329, 355, 356, 449, 490, 502—509
Телесность 45, 96, 123, 319, 482—488
Теургия, теургический 46, 48, 52, 87, 121, 124—127, 130, 131, 136, 148, 165, 166, 259, 334
Трагическое, трагедия 106, 222—229, 453
Форма художественная 54, 55, 62, 133, 137—152, 178, 287—294, 379, 381, 385, 386, 388
Фотография 339—341
Футуризм 403—412
Хаос 79, 117, 120, 121, 149, 193, 203, 229, 301, 303, 349, 355, 458, 463—464, 473
Художественность, художественное 49, 151, 152, 159—161, 167, 292—294, 329, 367, 385, 393, 395, 528, 529
Художник 63, 66, 79, 82, 86, 134, 143, 147, 176, 256, 257, 260, 268, 270, 310, 315, 320, 322, 369, 380—384, 401, 418, 425, 468, 479, 481, 482, 496, 523
Хэппенинг 440, 443, 455, 462, 466
Экзистенциализм 107—309, 323—326, 473
Экспрессионизм 369—372, 379, 475
Энвайронмент 338, 343, 440, 455, 460—464
Эстетизм 77, 87, 155, 158, 159, 258, 390
Эстетическое 40, 49, 90, 91, 100, 151, 152, 154—170, 177, 261, 292—294, 304, 335, 355
Эстетическое наслаждение, удовольствие 15, 16, 32, 57, 78, 85, 89, 96, 156, 160, 176, 179, 188, 244, 256, 262, 264, 317, 320, 390, 453, 454, 525—528, 534
Язык 328, 449, 497, 501
552
Игра 78, 79, 89, 92, 151, 162, 163, 178, 198, 211—222, 232, 257, 336, 345—348, 351, 352, 367, 368, 416, 436, 439, 451—454, 503, 534
Идеал эстетический 92, 93, 103, 105, 108, 191, 235, 253
Идеализация 62, 74, 338
Икона 27, 28, 41, 44
Ирония, иронизм 79, 236—243, 357, 368, 436, 439, 444, 451, 453, 478, 510, 519, 523, 534
Калокагатия 182, 183
Канон, каноническое 33, 34, 41, 44, 182, 278—281
Катарсис 15, 156, 168—170, 224, 246, 314, 320, 352, 355, 398, 477
Классицизм 65—67
Комическое, комедия 103, 106, 229—236
Композиция 43, 373
Контекст 259, 416, 450, 509
Конструктивизм 378, 397, 399—403
Конструкция 43, 373, 394, 399, 400
Концептуализм 446, 448—451, 502
Кубизм 372—377
Кубофутуризм 375—377
Лабиринт 469—471, 505
Массовая культура, маскульт 74, 322, 332, 442, 444, 445, 486, 488, 512, 513
Мимесис, миметизм, миметический 15, 62, 71, 155, 246, 263—266, 338, 484
Минимализм 394, 446—448
Мистерия 133—135
Миф 134, 138—141, 146, 273, 276
Натурализм 68—71
Образ художественный 18, 78, 143, 150, 152, 256, 266—271, 290, 492
Перфоманс 338, 440, 443, 457, 459, 462, 465—467
Повседневность 442, 444, 446, 456, 479—482, 487, 488, 490
Поп-арт 321, 438—446
Просвещение 67, 68, 231
Пространство (время) художественное 42, 461—464
Реализм 47, 65, 68, 71—74, 109, ПО, 125, 387 — «натуральная школа» 102—111

Реди-мейдс 259, 333, 374, 415—417, 480
 Романтизм 77—80
 Свет 24, 29, 32, 182, 185
 Символ художественный 18, 28, 40, 47, 54, 81, 84—86, 130, 138, 140, 150, 271—278, 458
 Символизм 24, 33, 34, 46—48, 77, 80—87, 129—137, 457
 553
 Симулякр 266, 339, 433, 454, 459, 463, 477, 491, 492, 502
 Соборность, соборный 33, 39, 50, 87, 116, 344
 Совершенное 106, 176, 181, 187, 194, 200
 Содержание художественное 287—289, 381, 386, 388
 Софийность, софийный 33, 34, 44, 45, 87, 99
 Социалистический реализм (соцреализм) 72—74, 104, 111, 254
 Стиль 50, 281—287, 314
 Структурализм 97, 307, 309, 327—330, 347, 449
 Сублимация 318, 319, 321
 Суггестия 83—84
 Супрематизм 367, 375, 378, 389—398
 Сюрреализм 321, 350, 397, 417—427, 475
 Творчество художественное 18, 78, 85, 93, 113—116, 119—121, 123, 125, 126 128, 148, 245, 270, 326, 347, 356, 382—384, 508, 509, 523, 534
 Текст 97, 260, 327, 329, 355, 356, 449, 490, 502—509
 Телесность 45, 96, 123, 319, 482—488
 Теургия, теургический 46, 48, 52, 87, 121, 124—127, 130, 131, 136, 148, 165 166, 259, 334
 Трагическое, трагедия 106, 222—229, 453
 Форма художественная 54, 55, 62, 133, 137—152, 178, 287—294, 379, 381 385 386, 388
 Фотография 339—341
 Футуризм 403—412
 Хаос 79, 117, 120, 121, 149, 193, 203, 229, 301, 303, 349, 355, 458, 463—464, 473
 Художественность, художественное 49, 151, 152, 159—161, 167, 292—294 329 367, 385, 393, 395, 528, 529
 Художник 63, 66, 79, 82, 86, 134, 143, 147, 176, 256, 257, 260, 268, 270, 310, 315, 320, 322, 369, 380—384, 401, 418, 425, 468, 479, 481, 482, 496, 523
 Хэппенинг 440, 441, 455, 462, 466
 Экзистенциализм 307—309, 323—326, 473
 Экспрессионизм 369—372, 379, 475
 Энвайронмент 338, 343, 440, 455, 460—464
 Эстетизм 77, 87, 155, 158, 159, 258, 390
 Эстетическое 40, 49, 90, 91, 100, 151, 152, 154—170, 177, 261, 292—294, 304, 335, 355
 Эстетическое наслаждение, удовольствие 15, 16, 32, 57, 78, 85, 89, 96, 156 160, 176, 179, 188, 244, 256, 262, 264, 317, 320, 390, 453, 454, 525—528, 534
 Язык 328, 449, 497, 501

Оглавление

Введение.....	5
Раздел первый. КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА	
Глава I. Эстетика в свете истории.....	11
§ 1. ИмPLICITная эстетика.....	13
Античность.....	14
Патристика.....	17
Греко-православное направление.....	26
Западноевропейское направление.....	53
§ 2. ЭкPLICITная эстетика.....	88
Западная Европа.....	88
Россия.....	101
Глава II. Основные эстетические категории.....	154
§ 1. Эстетическое.....	154
Место и функции эстетического в жизни и культуре.....	158
Реализация эстетического.....	166
Катарсис.....	168
§ 2. Вкус.....	170
§ 3. Прекрасное. Красота.....	181
Прекрасное в имPLICITной эстетике.....	181
Прекрасное в экPLICITной эстетике.....	188
§ 4. Возвышенное.....	198
Возвышенное в имPLICITной эстетике.....	199
Возвышенное в экPLICITной эстетике.....	200
§ 5. Безобразное.....	206

Безобразное в греко-римской античности.....	206
Безобразное в христианской эстетике.....	207
Безобразное в философской эстетике.....	208
§ 6. Игра.....	211
§ 7. Трагическое. Комическое. Ирония.....	222
Трагическое.....	222
Комическое.....	229
Ирония.....	236
Глава III. Искусство.....	244
§ 1. Искусство как эстетический феномен.....	244
Искусство в античном мире.....	245
Искусство в христианской культуре.....	249
555	
Искусство в эпоху научно-технического прогресса.....	254
§ 2. Основные принципы искусства.....	262
Мимесис.....	263
Художественный образ.....	266
Художественный символ.....	271
Канон.....	278
Стиль.....	281
Форма-содержание.....	287
Раздел второй. НОНКЛАССИКА. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ В XX ВЕКЕ	
Глава IV. Эстетика парадокса.....	297
§ 1. Глобальные метаморфозы культуры.....	298
Духовные приоритеты Культуры.....	298
<i>Пост</i> -культура.....	300
§ 2. Основная симптоматика эпохи.....	307
Ницше.....	309
Фрейдизм.....	316
Значимые парадигмы столетия.....	323
§ 3. Главные тенденции художественно-эстетического сознания.....	330
Переоценка ценностей.....	330
Конвенциональная эстетика.....	336
Эстетический телеологизм художественной культуры.....	341
Новые парадигмы сознания.....	346
Глава V. Феноменология искусства: Авангард.....	359
§ 1. Общие принципы.....	360
Классификация.....	363
§ 2. Основные направления авангарда.....	368
Экспрессионизм.....	369
Кубизм.....	372
Абстрактное искусство.....	377
Конструктивизм.....	399
Футуризм.....	403
Дадаизм.....	412
Сюрреализм.....	417
Глава VI. Феноменология искусства: Модернизм. Постмодернизм.....	430
§ 1. Модернизм.....	431
Символ XX века.....	433
Конкретное искусство.....	437
Абстрактный экспрессионизм.....	437
Поп-арт.....	438
Минимализм.....	446
Концептуализм.....	448
§ 2. Постмодернизм.....	452
Персонажи.....	456
Энвайронмент.....	461
Акционизм.....	464
556	
Глава VII. Паракатегории неонклассики.....	469
§ 1. Лабиринт.....	469
§ 2. Абсурд.....	471
§ 3. Жестокость.....	475
§ 4. Повседневность.....	479
§ 5. Телесность.....	482
§ 6. Вещь.....	488
§ 7. Симулякр.....	491
§ 8. Артефакт.....	492
§ 9. Объект.....	493
§ 10. Эkleтика.....	494
§ 11. Автоматизм.....	495
§ 12. Заумь.....	496
§ 13. Интертекст.....	502
§ 14. Гипертекст.....	504

§ 15. Деконструкция.....	506
§ 16. Итоги радикального эксперимента.....	510
Вместо Заключения. Постнеклассическая эстетика.....	516
Приложение.....	535
I. Темы семинарских занятий.....	536
II. Темы студенческих рефератов и курсовых работ.....	537
III. Список дополнительной литературы.....	540
Именной указатель.....	544
Предметный указатель.....	551

Учебное издание

Виктор Васильевич Бычков ЭСТЕТИКА

Учебник

Корректор *О.В. Мехоношина* Оформление переплета *А.А. Бондаренко* Художественный редактор *И.С. Соколов* Компьютерная верстка *Т.А. Антоновой*

Изд. лиц. № 066160 от 02.11.98.

Подписано в печать 02.10.2003. Формат 60х90 1/16.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 35. Гарнитура Мысль.

Тираж 3000. Заказ 1604

УИЦ «Гардарики»

101000, Москва, Лубянский пр., д. 7, стр. 1

Тел.: (095) 921-0289, 925-6840

Факс: (095) 921-1169

Отпечатано в полном соответствии

с качеством предоставленных диапозитивов

в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»

143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

Книги УИЦ «Гардарики» можно купить:

В книготорговом объединении «Юристь — Гардарика»:

Книги по ценам издательства

105082, Москва, ул. Ф. Энгельса, д. 75, стр. 10 (ст. метро «Бауманская») Телефоны: 797-9081, 797-9082, 797-9083, 797-9084

363-0634, 363-0635, 363-0636 Адрес электронной почты: yr_grd@aha.ru Интернет-магазин «Юристь — Гардарика»: <http://www.u-g.ru>

Оптовый отдел,

«Книга—почтой» — с 9.00 до 18.00, выходные — суббота, воскресенье

Розничный магазин — с 10.30 до 20.00 (понедельник — суббота) с 10.00 до 16.00 (воскресенье)

В книжных магазинах Москвы:

Книжный магазин «Юристь» — Книги по ценам издательства

101000, Москва, Лубянский пр., д. 7, стр. 1 (ст. метро «Лубянка»,

«Китай-город»). Тел.: (095) 924-5036

Время работы: с 10.00 до 19.00, выходные — суббота, воскресенье

• ООО Торговый Дом «Библио-Глобус»

101861, Москва, ул. Мясницкая, д. 6 (ст. метро «Лубянка»)

• «Московский Дом Книги»

121019, Москва, ул. Новый Арбат, д. 8 (ст. метро «Арбатская») • • ТДК «Москва»

103009, Москва, ул. Тверская, д. 8, стр. 1 (ст. метро «Охотный ряд»)

• «Юридическая книга»

121165, Москва, ул. Киевская, д. 20 (ст. метро «Студенческая»)

• «Читай-город»

Москва, ул. Новослободская, д. 21 (ст. метро «Новослободская», « Менделеевская»)

В книжных магазинах других городов России:

• *Санкт-Петербург*, ул. Кронштадтская, д. 11 • ОАО «Ленкнига»

• *Оренбург*, ул. Туркестанская, д. 23 • Магазин «Мир книги»

• *Воронеж*, ул. Кольцовская, д. 23 • Магазин «Книги для вас»

• *Краснодар*, ул. Ставропольская, д. 87 • Магазин «Кругозор»

• *Новосибирск*, Красный пр-т, д. 153 • «Сибирский Дом Книги»

• *Нижний Новгород*, пл. Свободы, д. 1 • Магазин «Деловая книга»

• *Самара*, ул. Чкалова, д. 100 • ООО «Киви»

• *Саратов*, ул. Университетская, д. 42 • Библиотека СГУ ООО «Александрия и К»

• *Челябинск*, ул. Барбюса, д. 61 • Книжный магазин

• *Омск*, пр-т Мира, д. 55А • Магазин «Велесь»

• *Екатеринбург*, пр-т Ленина, д. 101 • Магазин «Де-Юре»

• *Иркутск*, ул. Байкальская, д. 172 • Магазин «ПродаЛитъ»

• *Иркутск*, ул. К. Маркса, д. 12 • Магазин «Иркутская книга»

А.А. Ивин

Социальная философия

Учебное пособие

М.: Гардарики, 2003. Переплет. 336 с. ISBN 5-8297-0137-5

Рассматриваются общество в его историческом развитии, законы и смысл истории, исторический прогресс и др. Особое внимание уделяется современным формам общества, государству и гражданскому обществу, свободе и демократии, пониманию природы человека, его неотчуждаемых прав, многообразных способов включения индивида в систему социальных связей. Освещаются вопросы социального познания и таких стилей социального мышления, как либерализм, консерватизм, социализм, социал-демократия. Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки «Философия».



Оптовая и розничная торговля:

Книготорговое объединение "Юристь - Гардарики"

105082, Москва, ул Ф Энгельса, д 75, стр 10 (ст метро "Бауманская") *Телефоны.* (095) 797-9081, 797-9082, 797-9083 *Телефон/факс:* (095) 363-0634, 363-0635, 363-0636 *Адрес электронной почты:* yr_grd@aha.ru
Интернет-магазин "Юристь-Гардарики" <http://www.u-g.ru>

Розничная торговля: Книжный магазин "Юристь"

101000, Москва, Лубянский пр., д 7, стр 1. (ст м "Лубянка", "Китай-город") *Телефон.* (095) 924-5036

Сканирование и форматирование: [Янко Слава](#) (библиотека [Fort/Da](#)) || slavaaa@yandex.ru || yanko_slava@yahoo.com || <http://yanko.lib.ru> || Исq# 75088656 || Библиотека: <http://yanko.lib.ru/gum.html> ||

Выражаю свою искреннюю благодарность [Максиму Мошкову](#) за бескорыстно предоставленное место на своем сервере для отсканированных мной книг в течение многих лет.

update 17.05.17
