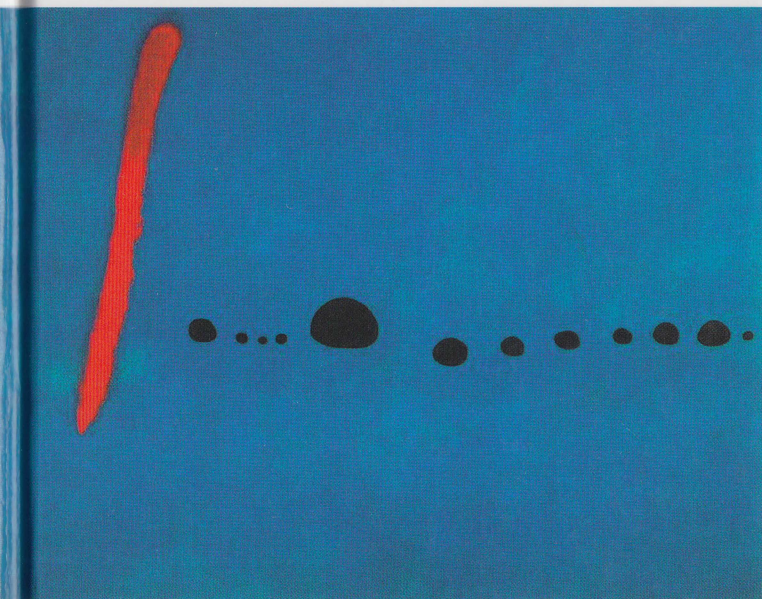


Э С Т Е Т И К А

УЧЕБНИК

В.В. БЫЧКОВ



КНОРУС

В.В. БЫЧКОВ

ЭСТЕТИКА

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



МОСКВА
2012

УДК 17(075.8)
ББК 87.7я73
Б95

Рецензенты:

А.В. Новиков, заведующий кафедрой эстетики, истории и теории культуры Все-союзного государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), д-р филос. наук, проф.,

Н.Б. Маньковская, гл. научный сотрудник Института философии РАН, д-р филос. наук, проф.

Бычков В.В.

Б95 Эстетика : учебник / В.В. Бычков. — М. : КНОРУС, 2012. — 528 с.
ISBN 978-5-406-01451-6

Учитывает новейшие достижения гуманитарного знания и опыт самого современного искусства; ориентирован на молодежь XXI в. Представляет собой полный курс эстетики, включающий краткий обзор истории эстетики, развернутое изложение эстетической теории, основных идей и проблем классической эстетики, выраженных в ее главных категориях, подробный анализ современного состояния искусства и неклассической эстетики, возникшей на основе авангардно-модернистско-постмодернистского художественно-эстетического опыта XX в. и продвинутого философско-эстетического дискурса. Особое внимание уделено новейшему разделу эстетики — виртуалистике, изучающей опыт компьютерно-сетевое искусство, эстетической навигации в сети и теоретические аспекты этого опыта.

Для студентов, аспирантов, преподавателей гуманитарных дисциплин вузов и всех желающих повысить свою эстетическую культуру.

УДК 17(075.8)
ББК 87.7я73

Бычков Виктор Васильевич

ЭСТЕТИКА

Сертификат соответствия № РОСС RU. АЕ51. Н 15407 от 31.05.2011

Изд. № 2428. Подписано в печать 27.07.2011. Формат 60×90/16.

Гарнитура «PetersburgC». Печать офсетная.

Усл. печ. л. 33,0. Уч.-изд. л. 23,8. Тираж 2000 экз. Заказ № Р-1083.

ООО «КноРус».

129085, Москва, проспект Мира, д. 105, стр. 1.

Тел.: (495) 741-46-28.

E-mail: office@knorus.ru <http://www.knorus.ru>

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета

в типографии филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс».

420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

ISBN 978-5-406-01451-6

© Бычков В.В., 2012
© ООО «КноРус», 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Предмет эстетики	8

Раздел I КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Глава 1. Становление эстетики как науки	35
1.1. Принципы историко-эстетического исследования	37
1.2. Имплицитная эстетика	41
1.3. Эксплицитная эстетика	64
1.4. Постклассическая эстетика	71
Глава 2. Эстетическое	79
2.1. Содержание и смысл эстетического	80
2.2. Эстетическое в жизни и культуре	90
2.3. Эстетический объект	98
2.4. Эстетический субъект	101
2.5. Эстетический предмет	105
2.6. Эстетическое восприятие	108
2.7. Катарсис	120
2.8. Эстетический опыт	123
2.9. Эстетическое сознание	124
2.10. Эстетическая культура	125
2.11. Эстетическое воспитание	125
Глава 3. Классические эстетические категории	128
3.1. Вкус	128
3.2. Прекрасное	139
3.3. Возвышенное	158
3.4. Безобразное	166
3.5. Игра	172
3.6. Трагическое	183
3.7. Комическое	190
3.8. Ирония	198
Глава 4. Искусство	206
4.1. Эстетическая сущность искусства	206
4.2. Основные принципы искусства	226

Раздел II
НОНКЛАССИКА.
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ
В ЭПОХУ ТЕХНОГЕННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Глава 5. Эстетика парадокса	271
5.1. Глобальные метаморфозы культуры: Культура и <i>пост</i> -культура	272
5.2. Значимая симптоматика эпохи	285
5.3. Главные тенденции неклассического художественно-эстетического сознания	311
Глава 6. Хронотипология современного искусства	328
6.1. Авангард	329
6.2. Модернизм	377
6.3. Постмодернизм	404
Глава 7. Паракатегории неклассической эстетики	423
7.1. Предметное поле неклассики	423
7.2. Лабиринт	427
7.3. Абсурд	429
7.4. Жестокость	434
7.5. Повседневность	437
7.6. Телесность	440
7.7. Вещь	444
7.8. Артефакт	446
7.9. Объект	447
7.10. Симулякр	448
7.11. Эклектика	449
7.12. Автоматизм	450
7.13. Случайность	452
7.14. Заумь	455
7.15. Интертекст	461
7.16. Гипертекст	462
7.17. Деконструкция	464

Раздел III
ВИРТУАЛИСТИКА

Глава 8. Эстетическая виртуальная реальность	477
8.1. Компьютеризация и виртуализация эстетического опыта	477
8.2. Протовиртуальная реальность	482
8.3. Перспективы и риски эстетической виртуальности	502
Заключение	516
Приложение	524

ВВЕДЕНИЕ

Человек живет в прекрасном и удивительном мире.

Его окружают бесконечно разнообразные пейзажи — горные, приморские, лесные, степные, пустынные; с буйной и фантастической растительностью или без нее, но с величайшим многообразием форм, цветовых переходов, светотеневых отношений, с яркой, удивительной и многоцветной фауной (особенно морской) или без нее; с огромными пространствами постоянно меняющегося, таинственного и неодолимо влекущего к себе неба и, возможно, не менее таинственного, манящего и пугающего океана.

Удивительны старинные поселения, живописные руины древнейших памятников архитектуры, храмов и иных культовых сооружений, потрясающие центры и целые города современной высокохудожественной и ультратехнологичной архитектуры... О высоком искусстве и напоминать не приходится. Его (и только в шедеврах и великих произведениях) человечество за последние тысячелетия своего существования создало столько, что никакой жизни не хватит просто познакомиться с ним, не говоря о том, чтобы полностью воспринять весь его духовно-эстетический потенциал.

А сфера любви с ее бесконечно разнообразной, утонченной, глубоко эмоциональной, духовной, почти мистической атмосферой радости, счастья, блаженства, да и других сильнейших переживаний? Как она переполняет, украшает, обогащает, возвышает и одухотворяет жизнь человека; приводит его к гармонии с миром, с самим собой, с Универсумом.

Или творческая сфера человеческой деятельности. Сфера, в которой с особой полнотой осуществляется смысл и назначение человеческой жизни. Какие радости несет она человеку, как возвышает его и в собственных глазах и перед лицом всего человечества. Дает ему ощутить, осознать и пережить включенность в Универсум на правах значимой и необходимой в космоантропном плане творчески озаренной личности, т.е. всю полноту жизни.

А духовные искания человека, устремленность его души к чему-то более высокому, чем все то, с чем он имеет дело в обыденной жизни, стремление к возвышенному и непостигаемому, к трансцендентному, метафизическому, божественному? Как стимулируют они духовные силы человека, как одухотворяют весь его облик, просветляют его, являют в нем черты именно его собственной неповторимой красоты, его индивидуальный эйдос.

В прекрасном и удивительном мире живет человек!

И этот мир открывается ему во всей своей полноте, величии, таинственной безмерности только в *эстетическом опыте*.

Именно этот опыт во всех его аспектах и изучает наука *эстетика*.

Слова «красота», «прекрасное», «искусство», «стиль», «комично», «образ», «вкус», «гармония», «мера» и даже «эстетика», «эстетично» находятся сегодня в активном лексиконе почти каждого образованного человека. Однако далеко не все из них знают, что они (и не только) помимо своего обыденного употребления составляют категориальное ядро одной из наиболее интересных, сложных и все еще молодых наук гуманитарного цикла — *эстетики*, которая имеет большое будущее. Как самостоятельная научная дисциплина в составе философии эстетика оформилась только в XVIII в., однако до сих пор внутри этой науки идут дебаты о ее предмете, категориях, содержании, объеме и других характеристиках. И дело заключается не в недостатке умных голов, размышлявших на протяжении последних столетий об этом, а в трудноописуемости, вербальной неуловимости ее предмета, тонкости духовных материй, с которыми она призвана работать.

Собственно *эстетика* — это фактически в строгом смысле слова даже и не наука, не совсем и не только наука, ибо ее предмет в принципе не поддается полному рациональному осмыслению и словесному описанию. Здесь иной уровень, нежели узко научный, даже при самой широкой семантике понятия «наука», 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, точнее, пытающаяся помочь человеку 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, обитающего в поле эстетики; один из конкретных материализованных результатов эстетического опыта. И оно поэтому также является одним из главных объектов исследования науки эстетики.

Если же сказать кратко для любителя дефиниций, то *эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом.*

Эстетика как наука исторически возникла для изучения одной из глобальных человеческих ценностей (наряду с *истиной, добром, святостью*), с древности обозначаемой как *красота* или *прекрасное*, и всего поля связанных с ней феноменов и отношений. И основу красоты и прекрасного всегда усматривали в *гармонии*, которой, как правило, исторически постоянно не хватало человечеству, но потребность в которой ощущалась как нечто жизненно необходимое человеку.

Главный парадокс бытия человека в Универсуме заключается в том, что в отличие от остальных элементов космической целокупности он единственный и с древнейших времен (с тех пор, как ощутил, а позже осознал себя чем-то самостоятельным, выделенным из Универсума) находится в состоянии глобального конфликта со всем и вся — с самим собой, с себе подобными, с социумом, с природой, с Богом, с Универсумом в целом. Христианство осознало это состояние как следствие первородного греха, экзистенциализм в XX в. — как глобальное отчуждение от бытия и т.п. Гипотез и теорий подобного типа человеческая мысль накопила немало. Сегодня в ситуации взрывоподобного развития техногенной цивилизации эта глобальная конфликтность обострилась до предела, фактически привела людей на грань самоуничтожения (то ли вследствие разрушительных социальных столкновений, то ли в горниле термоядерных войн, то ли в результате экологических катастроф).

Человечество отнюдь не сегодня ощутило опасность своего конфликтного бытия в Универсуме и уже с древности начало созидать Культуру в качестве главного средства преодоления изначальной конфликтности человека на двух основных столпах — *религии* и *искусстве*, сущностно, хотя изначально и внесознательно, направленных на гармонизацию отношений человека со всеми компонентами Универсума. Религия стремится установить контакт и взаимопонимание человека с Богом и духовными уровнями Универсума, но также и гармонизовать отношения между людьми на основе зародившихся в ее лоне нравственно-этических систем. Искусство своей сущностной частью — художественно-эстетической — издревле гармонизирует отношения человека с Универсумом в целом. Сегодня очевидно, что одним из эффективных средств устранения филогенетической конфликтности человека отчасти и в сфере религии, но особенно в искусстве с древности являлся *эстетический опыт*. Всестороннее исследование его и стало предметом той науки, к изучению которой мы приступаем.

ПРЕДМЕТ ЭСТЕТИКИ

Метафизические основы предмета эстетики

Обращаясь взглядом в недалекое прошлое — к Серебряному веку русской культуры, мы сразу же замечаем, что, пожалуй, самым ценным его достижением в сфере эстетики был мощный взлет интереса к метафизическим корням эстетического опыта, искусства в частности. Притом практически на всех уровнях и во всех основных направлениях. Приоритет материализма, реализма, социологизма в культуре, искусстве, эстетическом опыте второй половины XIX в. и наряду с этим, и отчасти как следствие этого — ощущение неотвратимо надвигающегося глобального кризиса всего возбудили глубинный протест метафизических пластов эстетического сознания. Возникла крайне интересная и плодотворная реакция, вылившаяся во взлет, всплеск духовной активности, в том числе и в сфере эстетического опыта, что, как известно, получило у Николая Бердяева именование *духовного ренессанса культуры*.

И он действительно был прежде всего духовным. Уже не говоря о том, что почти все крупнейшие религиозные мыслители того времени в той или иной плоскости обращались к осмыслению эстетических и художественных феноменов, единодушно, хотя и все по-разному, констатируя их метафизическую основу, т.е. прямой или косвенный контакт субъекта эстетического опыта с внеэмпирическими мирами или уровнями бытия через посредство эстетического объекта, но и для деятелей искусства многих направлений Серебряного века в этом не было ничего удивительного. Как известно, пышным цветом, хотя и ненадолго, расцвел символизм, утверждавший, что любое подлинное искусство символизирует иные, нематериальные, нефизические уровни бытия, а главный его теоретик Андрей Белый вообще стал почти ортодоксальным антропософом и последователем Рудольфа Штайнера. С символистами были почти единодушны, хотя и по-своему, Николай и Елена Рерихи, создав свое направление во многом эстетически ориентированной эзотерики, в которой культура, красота, искусство,

знание выступали носителями и выразителями метафизической реальности разных уровней бытия; Василий Кандинский в объективно бытийствующем Духовном видел основу любого искусства и т.д. и т.п. Даже за почти чистым эстетизмом мирискусников видится ощущение ими метафизических сфер бытия, воплощенных в чистой художественности, в прекрасном искусства. Метафизическую реальность мы прозреваем и в произведениях некоторых авангардистов: у того же Кандинского, Шагала или Малевича ее просвечивание сквозь живописную фактуру очевидно.

Русский Серебряный век явился своего рода лебединой песней Культуры перед ощущением ею своей гибели в результате прежде всего отказа человечества, его творческой и интеллектуальной элиты от веры в какую-либо метафизическую реальность, утраты вкуса к метафизике как жажде высшей, умопостигаемой, но в первую очередь — *умонепостигаемой* реальности; в результате оскудения духовности в человеке, на что, кстати, указывал еще Александр Бенуа (отнюдь не апологет какой-либо метафизики) в самом начале прошлого века. Возможно, нечто похожее произошло в свое время и в Европе. Я имею в виду итальянский Ренессанс, когда возникла первая угроза метафизическим основам Культуры, и она резко отреагировала мощным выбросом высокодуховного ренессансного искусства, в котором между тем уже возникли и признаки последующего (с XVII в. и далее) духовного угасания Культуры и искусства. И вот начало XX в. в России — последний, не такой мощный, как в ренессансной Италии (существенно ослабили Культуру прошедшие века активного «просвещения»), но все-таки взлет высокой духовности и художественности. А дальше по экспоненте — тишина, страх, отчуждение, угнетающее молчание любой духовности (уже в начавшемся XXI в.). Сегодня еще нередки веселые постмодернистские и *пост-культурные*¹ игры со всем и вся, в том числе и с Духом и духовностью, однако уже совсем не в смысле «игры в бисер» Гессе²; совсем не в этом духе, а в каком-то шутовски-скоморошеском, часто с пошловатым душком, кичевыми ужимками и антуражем.

Все это побуждает современного эстетика на новом уровне задуматься о том, что практически совсем утратило современное искусство и о чем стыдливо молчит современная эстетическая теория, расплываясь по бесчисленным эмпирическим мелочам, частностям, маргиналиям, совсем забывая о сущности своего предмета, о его глубин-

¹ Антиномии «Культура — *пост-культура*» в данной авторской транскрипции будет посвящено немало внимания в разделе II книги.

² Подробнее см. главы 2, 6.

ных основах, именно — о *метафизических основах эстетического опыта* и искусства в частности. Однако и вспомнить об этой теме сегодня не так-то просто. Сразу же возникает множество вопросов, не на все из которых мы можем ответить, да и не на все из них вообще можно ответить при современном уровне знаний, но хотя бы поставить их, конечно, имеет смысл для прояснения, с чем же все-таки эстетика и вообще любой подготовленный реципиент искусства, эстетический субъект имеет дело. Вот некоторые из приходящих в голову в первую очередь.

Что мы сегодня понимаем под метафизикой и имеет ли она какое-либо отношение к эстетике? Возможен ли эстетический опыт исключительно в эмпирическом мире, мире, знающем и верящем только в одну, физически воспринимаемую реальность? Что мы имеем в виду под метафизической реальностью, которая выражается в искусстве, да и в любом эстетическом объекте? И выражается ли вообще в эстетическом объекте какая-либо иная реальность, кроме чувственно воспринимаемой или интеллектуально осознаваемой? Может быть, существует особая не физическая и не метафизическая, а просто *эстетическая реальность*, в мире которой и живет особый тип творческих людей — эстетиков, включающий творцов высокохудожественного искусства и его ценителей, обладающих особой способностью — высоким эстетическим вкусом? И *выражается* ли вообще нечто внеположенное в произведении искусства или все заключено только в нем самом, оно самоценно и самодостаточно? Вереницу этих вопросов можно продолжать еще долго, однако для начала и этого вполне достаточно, чтобы осознать: проблема реально существует. Тем более что в XX в. к метафизическим темам нередко обращались и многие крупные мыслители во всем мире. Вспомним хотя бы Хайдеггера с его знаменитой лекцией «Was ist Metaphysik?» (1929).

Между тем говорить о метафизике эстетического опыта, как и о любой серьезной научной проблеме, в наше время особенно трудно не только в связи с содержательной неуловимостью предмета разговора, но и потому, что в гуманитарных науках в целом, в философии, искусствознании, филологии, эстетике в особенности господствует сегодня герменевтический и терминологический беспредел, притом на российских просторах — в особо разнузданных формах. Это касается и метафизической сферы. Как во времена классиков патристики (в IV в.), о чем пишут они сами с возмущением, на всех торжищах, в термах, на уличных посиделках чернью постоянно обсуждались проблемы трех ипостасей Бога и двух естеств Христа, так и ныне всяк маломальски относящий себя к сферам интеллектуальной деятельности,

искусству, литературе персонаж с серьезной миной рассуждает о метафизике, Духе, духовности, божественности, святости, софийности, сакральности, теургии и тому подобных сокровенных аспектах духовной жизни. И отыскивает, и усматривает их везде (как правило, там, где ничего подобного и нет), не только в традиционной культуре и искусстве, не только в известной классике, но и в любой сиюминутной поделке почти каждого продвинутого арт-деятеля. При этом нередко новейшие экзегеты подкрепляют свою псевдогерменевтику и квазиэрудицию ссылками на все известные и неизвестные авторитеты от Библии и Платона до Флоренского, Бердяева, Хайдеггера, Деррида и иже с ними.

Как здесь не вспомнить известный стишок мудрого Саши Черного: «Ослу образование дали. // Он стал умней? Едва ли. // Но раньше, как осел, // Он просто чушь порол, // А нынче — ах злодей — // Он, с важностью педанта, // При каждой глупости своей // Ссылается на Канта». И сегодня, столетие спустя после Саши, та же ситуация, только в неимоверно увеличившихся масштабах, чему существенно помогает интернет. Да и сами деятели современного арт-производства без всякого стыда кричат на каждом перекрестке, что они вчера вылезли в медитативном экстазе из своей шкуры в астрал, а сегодня, вернувшись назад, выразили все это в инсталляции из подобранного по пути из астрала помоечного мусора. А мудрые яйцеголовые критики и седовласые философы нередко с умилением вторят этому бреду.

Понятно, я немного утрирую, но все, знакомые с современной сферой гуманитарной культуры и продвинутого арт-производства, подтвердят — одни с грустью, другие с восторгом — что все это близко к действительности. Основные понятия из метафизической сферы затаскали, замусолили, профанировали, в России во всяком случае, до предела. При этом одни до хрипоты кричат о телесности, вкладывая в этот вроде бы изначально понятный термин самые разные смыслы, в том числе и очень далекие от буквального значения корня «тело», и пытаются смешать с грязью любую метафизику; другие кликушествуют о духовности, софийности, метафизике, вообще не заботясь о каких-либо смыслах — и так все якобы знают, о чем речь. Что здесь скажешь? Может, и неплохо, что кто-то помнит еще и о духовной сфере и так или иначе поминает ее, а, с другой стороны, это памятование «всуе» такого свойства, что опускает всю метафизику ниже какой-либо физики, превращает ее в свой антипод.

Эта проблема касается, естественно, не только круга понятий, относящихся к сферам метафизики, духовности или эзотерики, но и понятий и терминологии практически всех современных гуманитарных

наук. Вершится веселая вакханалия переучета, переоценки и перетолковывания всего и всех. Сегодня вся более-менее устоявшаяся к середине XX в. терминология пересматривается, а часто просто бездумно употребляется иногда с псевдоссылками на классиков, старых и новых, а иногда и без них — как хочу, так и назову, а вы, господа читатели, как хотите, так и понимайте. Что написано пером (чаще уже дигитальным), то свято! Понятно, что подобное броуновское движение смыслов ведет в конечном счете не только к полной профанации гуманитарных наук, инфляции их научной ценности, но и к элементарному уничтожению какой-либо коммуникации в этих сферах, к смысловому хаосу, энтропии.

В эстетике и философии искусства в область такого беспредельного семантического фантазирования попадают практически все основные эстетические категории и понятия: *эстетика, эстетическое, художественное, символическое, прекрасное, красота, образ, миф, мимесис, катарсис, искусство, авангард, модернизм, модерн, постмодернизм и т.п.* Все, кому не лень, треплют сегодня эти термины, не задумываясь об их истинном содержании, давая какое-то свое, часто вообще бессмысленное толкование, т.е. риторически употребляя для сокрытия пустоты сооружаемых с их помощью фраз и целых книг, иногда хорошо изданных издателями, тоже, вероятно, мало интересующимися содержанием издаваемой продукции. В результате мы имеем море текстов, в которых одни и те же термины и понятия используются в самых разных смыслах, окончательно погружая в хаос бессмысленности и так пухнувшие от информационной передозировки головы смельчаков, отваживающихся еще читать научные книги гуманитарного профиля.

Во всей «продвинутой», т.е. суперсовременной, сфере гуманитарного знания с неумолимой быстротой нарастает хаотическое движение смыслов и творческих или квазитворческих потенций. Там, где авторами подобных опусов являются талантливые личности вроде Барта, Деррида или Эко, они читаются с некоторым эстетическим удовольствием как своеобразные арт-продукты (игра смыслами — эстетическая игра, конечно) новейшей *пост*-культуры. К сожалению, большинство графоманов от гуманитарных наук не обладают даром названных личностей, и их работы не несут никакого буквального (научного) смысла и не отличаются какими-либо эстетическими качествами. Не свидетельство ли это выхолащивания гуманитарного знания в принципе, его вырождения, подтверждающего по большому счету завершение эры Культуры?

Причин тому можно усмотреть немало, но главная, на мой взгляд, заключается в том, что в *пост*-культуре исчезло духовное (*ценност-*

ное) поле, которое в Культуре на каком-то внесознательном (да и сознательном тоже) уровне достаточно строго упорядочивало смыслы, мысли, понятия, терминологию. Сейчас это поле (т.е. духовные полюсы и возникающая между ними энергетическая, строго ориентированная вербальная среда, поле интеллектуального текста) исчезло, а творческие потенции у человека еще сохраняются, вот они и выливаются в какие попало, т.е. в самые причудливые, ничем не ориентируемые, формы,мыслеобразы, конструкции и т.п. Другая причина, конечно, заключается в элементарной необразованности массы нынешних дигитальных писателей — делателей гуманитарных текстов с помощью интернета. Сетевая цивилизация отучает новые поколения гуманитариев читать обычные, годами продумывавшиеся и интимно пережитые авторами книги Культуры, в том числе и научные. Обрывки их и всего и вся есть в сети — оттуда и черпают основные знания подавляющее большинство современных школьников, студентов, аспирантов, докторантов, молодых ученых и т.д.

Правда, тенденция к этому терминологическому и герменевтическому беспределу и свободному семантическому полету творческой фантазии возникла задолго до дигитальной эры, еще у самых истоков *пост*-культуры — в авангарде начала XX в. как минимум. В России над этим немало потрудились футуристы, абсурдисты, заумники, бессмысленники всех мастей, обэриуты и их последователи в 1960-е гг. и далее как в сфере вербального творчества, так и во все теснее смыкающейся с ней сфере продвинутых гуманитарных наук. На Западе эта тенденция идет от футуристов, дадаистов, сюрреалистов, деконструктивистов и их последователей всех мастей. Современная гуманитаристика превращается в арт-производство новейшего образца. Это констатация реального положения вещей. И я знаком с этим отнюдь не понаслышке, а из собственного опыта работы в современной художественно-аналитической парадигме, которая во многом аутентична новейшим исканиям в арт-практиках.

Между прочим, всплыл в памяти один не самый яркий, но тем не менее интересный пример, косвенно возвращающий нас наконец к разговору о метафизике эстетического опыта. Хорошо известный в определенных кругах и моего поколения, и современной молодежи писатель Юрий Мамлеев называет свое творчество «метафизическим реализмом», а за ним это именование поддерживает и современная критика. Действительно, и в его ранней повести «Шатуны» (1960-е), и во многих последующих произведениях, и в недавнем романе «Мир и хохот» (2003) речь идет о неких «метафизиках», странных, мягко говоря, маргиналах московско-питерского ареала, самого разного интел-

лекта или вообще без того, которые, однако, все имеют способность выхода (или неодолимое стремление к такому выходу) в иные уровни бытия, в иные пространства или даже вообще за границы самого бытия (к выпадению из бытия — минус-главный-персонаж романа «Мир и хохот». Кстати, реальный *хохот* в нем — главный показатель приобщенности персонажа к иным уровням бытия).

Не останавливаясь на смутных образах самих этих экзотических личностей, эзотеризм которых, не без иронии отмечает автор, вершится «за водочкой» (специфика русского эзотеризма, по автору), экзистировать они на кладбищах, поедая живых мышей, собак, кошек или роаясь в потрохах только что убиенного прохожего, а по углам темных нор своих в коммуналках «что-то смердят о жизни Высших Иерархий», и не касаясь «метафизических» уровней, с которыми они имеют дело (хтоническими, inferнальными, «смердно-негативными», по автору, и т.п.), подчеркну, что вся эта «метафизика», а точнее — inferнальщина предстает в книгах Мамлеева только на нарративном уровне словесной номинации, почти документального описания, но не с помощью *выражения художественными средствами*. Язык автора достаточно беден и однообразен и почти не изменился более чем за 40 лет творчества. Несколько спасает эти произведения для собственно литературы только иногда проглядывающая сквозь незамысловатый текст постмодернистская ирония (возможно, внесознательная дань времени).

Очевидно, что такой текст по существу не может претендовать на именованье *метафизическим реализмом*. Разве что только в ироническом контексте. Это не реализм, ибо не имеет соответствующего уровня *художественности*, необходимого для включения в пространство полноценного направления реализма в литературе, в пространство собственно беллетристики (*художественной литературы*). И описываемый (не выражаемый, что необходимо для подлинного искусства = литературы в классическом смысле) в книгах Мамлеева мир вряд ли можно назвать метафизическим, хотя здесь уже возникает проблема, о которой стоит задуматься эстетике. В точном смысле слова к метафизическому реализму, уж если у кого-то есть желание иметь такой в ареале культуры, я с большим основанием мог бы причислить живопись Кандинского (где нет вообще никакого внешнего «реализма») или музыку Баха, не говоря уже о древнерусской иконе периода ее расцвета. Вот там истинная, высокодуховная (а не inferнальная, достаточно гипотетическая вообще-то, ибо пока никем не явлена художественно) *метафизическая реальность* выражена исключительно художественными средствами. Мы это чувствуем всем своим существом при вос-

приятии многих крупных полотен Кандинского, особенно драматического периода, Мессы си минор или Страстей по Матфею Баха, воспаряем в эти миры и испытываем высочайшее духовное наслаждение. И знаем: да, выраженная этими художниками реальность есть! И доступна восприятию она только в процессе *эстетического опыта* — конкретного восприятия того или иного произведения.

Кстати, еще в 1967 г. архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) в предисловии к первому русскому изданию в Париже романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» назвал его творческий метод в этом романе «метафизическим реализмом»¹, вкладывая в это понятие совсем иной смысл, чем у Мамлеева, естественно.

Все это, на мой взгляд, и косвенно, и напрямую свидетельствует о том, что метафизический аспект не пустая выдумка для эстетики, но нечто, относящееся к сущности ее предмета и сегодня достаточно актуальная тема в сфере философии искусства.

Понятно, что метафизика интересует нас здесь только в связи с эстетикой и искусством, в ее эстетическом ракурсе. При этом совершенно очевидно, что рассуждать об этом предмете и давать какие-либо дефиниции в этой сфере труднее, чем в какой-либо иной. Опыт выхода человеческого сознания в метафизические пространства практически не поддается вербализации и формально-логическому описанию. И я не буду особенно стремиться к этому, положившись в своих рассуждениях исключительно на опыт интуиции, настоянной на немалых все-таки общефилософских и художественно-эстетических знаниях, на личном эстетическом опыте всей жизни.

В плане широкого понимания проблемы эстетика сегодня вполне могут устроить общеизвестные философские постулаты о том, что *метафизика* — это, как правило, плохо эксплицируемое учение (точнее, знание) о надэмпирических, сверхопытных, сверхчувственных законах бытия, которое когда-то отождествлялось с философией вообще, и о самом этом бытии, т.е. о *метафизической реальности*, которую многие религиозно и духовно ориентированные мыслители называют просто *реальностью*. Знание о тех принципиально непознаваемых человеческим разумом началах, которые составляют подоснову бытия и любого знания, или, по определению Шопенгауэра, знание «того, что скрывается за природой и дает ей возможность жизни и существования» и что имеет совсем иные законы, чем законы мира явлений. Отсюда понятно, что метафизический опыт — это надэмпирический,

¹ См.: Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). Избранное. Петрозаводск, 1992. С. 507.

трансцендентный опыт, который начинается там, где сознание, дух человеческий выходит за пределы обыденного мышления, нередко и за пределы мышления вообще.

Выход за эти пределы осуществляется в нескольких плоскостях человеческого бытия — и в сферах умозрительной философии и богословия (на уровне чистого *ratio*, метафизика в собственно философском смысле слова), и в богослужебном опыте (особенно в литургическом опыте христианской церкви), и в мистических практиках, и в эстетическом опыте. Встречается еще и магический опыт, но о нем я ничего практически не знаю, да он и не имеет прямого отношения к нашей теме. Нас здесь будет интересовать только эстетический опыт, под которым я имею в виду лишь одну его ипостась, а именно: конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или творчества), вершащийся здесь и сейчас.

Таким образом, собственно под метафизической сферой в эстетике следует понимать две большие области.

1. *Метафизику* как философскую классическую эстетику, оперирующую наиболее общими, абстрактными законами и эстетическими категориями типа эстетического, прекрасного, возвышенного, образа, символа, формы-содержания, т.е. теоретическое ядро эстетики — классическую эстетику, которая и сегодня никуда не исчезает, но, как никогда, сохраняет свое значение, если мы желаем иметь дело с *наукой* эстетикой, а не с чем-то аморфным, растекающимся по краям Ойкумены. Она основывается, как и любая философская метафизика, на традиционных ценностях Культуры, диалектике, субъект-объектных отношениях, и ей посвящен весь раздел I книги.

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

Общим для всех типов метафизического опыта является наличие двух духовных сфер: а) объективно существующей духовной реальности (собственно метафизической реальности) или веры в ее бытие и б) духовных (необыденных, неповседневных, т.е. тоже метафизических или параметафизических) уровней сознания реципиента мета-

физического опыта, настроенных на восприятие первой сферы, на контакт с ней. Отличаются друг от друга типы метафизического опыта формой, способом, методами и даже самим существом его реализации.

Если говорить об эстетическом опыте, то практически вся платоновско-христианская линия в истории эстетического сознания и эстетической мысли по XX в. включительно знала, что эстетический опыт, т.е. опыт созерцания и созидания красоты, который включал и всю сферу искусства, в своих предельных интенциях является опытом выражения и постижения метафизической реальности, т.е. особой формой метафизического опыта. Не углубляясь далеко в историю, я напому только некоторые моменты подобного понимания из русской теургической эстетики¹.

Владимир Соловьев считал, что красота — это «преобразование материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала»². Для Павла Флоренского сущностной основой прекрасного в мире являлась божественная Красота, которую он отождествлял с Софией Премудростью Божией, а за истинное искусство (омоусианское в его терминологии) почитал выражающее духовную сущность вещей, явлений, бытия в целом; выявляющее *лики* бытия. Под ликом же он в лучших традициях христианского неоплатонизма имел в виду «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывающего чистые, проработанные линии ее»³. Главная цель искусства и есть выявление ликов, чего в наибольшей степени в его понимании достигли в истории искусства античная пластика обнаженной фигуры и русская средневековая икона периода ее расцвета, в идеале — «Троица» Андрея Рублева. От подлинного художника Флоренский, как позже и Хайдеггер, требовал реального *явления* истины, «художественно воплощенной истины вещей»⁴.

При этом лик, выраженный в искусстве, — это символ, знаменующий собой реальное присутствие в изображении самого изображаемого, по крайней мере в его энергетическом модусе. По известному определению отца Павла «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»⁵. Для изобразительного искусства, для иконописи

¹ Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.

² Соловьев В.С. Собр. соч. Т. 6. Брюссель, 1966. С. 41.

³ Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 221.

⁴ Там же. С. 112.

⁵ Флоренский П. Соч. в 4 томах. Т. 3 (1). М., 1999. С. 157.

особенно в это определение входит еще и визуализированный облик. Икона, как высшее достижение искусства, в понимании Флоренского по сущности своей антиномична, что не поддается рациональному пониманию. Она есть и изображение метафизического архетипа, и сам этот архетип одновременно. У поэтов, согласно о. Павлу, метафизическая реальность врывается в душу в моменты, особого вдохновения. Тогда «глубинные слои духовной жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и внятным языком поэт говорит нам о невнятной для нас жизни со всею тварию нашей собственной души»¹.

Хорошо ощущал метафизические основы искусства и о. Сергей Булгаков. Он был убежден, что искусство является «наиболее религиозным элементом внерелигиозной культуры», и связывал это не с его религиозными темами и сюжетами, а «с тем ощущением запредельной глубины мира, тем трепетом, который им пробуждается в душе»². «Всякое настоящее искусство, — писал он, — есть мистика, как проникновение в глубину бытия»³.

Семен Франк фактически именно метафизическую реальность называл просто *реальностью* в отличие от предметной действительности видимого мира и полагал, что красота, прекрасное, искусство играют большую роль в коммуникации с реальностью, в которой далеко не все доступно человеческому познанию. То, что «выражает прекрасное, — утверждал он, — есть просто *сама реальность* в ее отвлеченно-невыразимой конкретности — в ее *сущностной непостижимости*. Пережить реальность эстетически — хотя в малейшем частном ее проявлении — значит именно иметь *живой, наглядно убедительный опыт ее непостижимости — ее совпадения с непостижимым*»⁴. Эстетический опыт более всего раскрывает нам реальность в ее глубинной непостижимой полноте, в самой ее непостижимости. Именно в эстетическом опыте, в момент эстетического наслаждения, подчеркивает Франк, устанавливается тесный контакт, «глубинное единство», «таинственное сродство» между нашим внутренним миром, нашим самобытием и «первоосновой внешнего, предметного мира», т.е. с реальностью, с метафизической реальностью.

Эту же реальность усматривали за символами искусства практически все символисты, ибо символ в понимании Вячеслава Иванова —

¹ Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. Т. 17. М., 1997. С. 199.

² Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1994. С. 328.

³ Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 45.

⁴ Франк С.Л. Сочинения. М., 1990. С. 427.

это «форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений»¹. Символы для символистов — «знамения иной действительности», а подлинное искусство все насквозь символично, особенно в своих высших достижениях, в творениях гения. Произведение гения всегда говорит нам о чем-то более глубоком, более прекрасном, чем то, что оно непосредственно изображает. И то, что «оно объемлет своим символом, остается для ума необъятным и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда — устремление к неизреченному, составляющему душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв — музыка»². Метафизическая реальность, символически выражающаяся в произведении подлинного искусства, звучит для русского символиста как *музыка* независимо от вида искусства. О чем-то похожем писал в свое время блаженный Августин, размышляя уже непосредственно о музыкальной юбилеи.

Николай Бердяев хорошо сознавал символический смысл искусства как отображения «инога мира»: «Искусство никогда не отражает эмпирической действительности, оно всегда проникает в иной мир, но этот мир доступен искусству лишь в символическом отображении»³ и т.п. Ряд близких высказываний можно продолжать до бесконечности, опираясь и на Андрея Белого, и на Ивана Ильина, и на Владимира Вейдле, и на многих других не только русских мыслителей, поэтов, художников совсем недавнего (и очень далекого) прошлого. Все они знали, чувствовали, понимали, что сила и главный смысл подлинного искусства и, шире, эстетического опыта, заключаются в том, что с его помощью, через его посредство постигается иррациональным способом особая надэмпирическая реальность, другими путями практически не постигаемая. Да и сегодня еще многие эстетически чуткие личности хорошо ощущают это.

В эстетической сфере выход в метафизические пространства осуществляется или путем эстетического *созерцания*, или в процессе художественного *выражения*, которое также сопровождается постоянным корректирующим эстетическим созерцанием. Далее начинаются терминологические и вербальные трудности. Как понять и описать сам акт эстетического созерцания? Что и как созерцает субъект эстетиче-

¹ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 647.

² Там же. С. 93.

³ *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 18.

ского восприятия, или реципиент? Понятно, что этот процесс начинается с *конкретно чувственного* (визуального, аудио или смешанного, как правило) восприятия эстетического объекта и проходит ряд этапов до собственно эстетического созерцания¹. Только на последнем этапе, до которого доходят лишь редкие реципиенты — истинные мастера эстетического опыта и тонкие ценители искусства, да и то не в каждом акте эстетического восприятия, осуществляется реальный контакт высших уровней (= состояний) человеческого сознания с собственно *метафизической реальностью*. На субъективном уровне этот контакт ощущается как эстетическое наслаждение, переживается как состояние полноты бытия и т.п. — как некое *слияние* (срастворение) с чем-то онтологически крайне важным и ценным для человека, как погружение в среду или состояние неопишуемого блаженства. Нередко — как *посещение* (= откровение) сфер, близких к тем идеальным образам, в которых человек рисует себе чаемое посмертное бытие.

Сразу возникает вопрос, на который трудно дать однозначный ответ: а где находится эта эстетически явленная метафизическая реальность — вне или внутри субъекта восприятия? Каков ее онтологический статус? Почти понятно, что ее надо искать за пределами эстетического объекта (природного пейзажа, созерцаемого цветка или живописной картины), который только ведет к ней. Кажется, что эстетический объект — всего лишь путь, хотя и особый, самоценный и самодостаточный по-своему. И все же — Путь. А где же цель? И есть ли она? Или смысл любого метафизического опыта только в Пути? Сам Путь и является одновременно целью? Здесь мы приближаемся к метафизическим пространствам, о которых трудно сказать что-либо вразумительное на нашем языке (а есть ли другие?). Как писал известный специалист в области феноменологической эстетики Роман Ингарден, мы оказываемся перед реальностью некоего бытия, о котором можем с убежденностью сказать на основе лишь своего эстетического опыта *ad oculos*, что оно *есть* и оно отлично от нашего реального бытия в физическом мире.

Отсюда вытекает вопрос: а что же тогда *выражает* эстетический объект, в частности произведение искусства, и выражает ли вообще? И в чем тогда смысл эстетического (= художественного) выражения, которое стоит в центре эстетики? Речь, понятно, идет не об уровне внешне формального выражения (например, *изображения* пейзажа или портрета; создания драматической коллизии на сцене и т.п.), а о глу-

¹ Подробнее процесс эстетического восприятия будет рассмотрен далее.

бинном выражении на уровне художественного символа, выражении того, что за этим пейзажем, портретом или личной трагедией Отелло.

Согласно, например, учению Алексея Лосева, истинно художественный символ выражает *нечто* (возможно, некий аспект метафизической реальности?) таким уникальным способом, что в процессе (умонепостигаемом, естественно) этого выражения происходит его *реальное становление*, его реальное явление («приращение бытия» по Хайдеггеру?). Выражаемое *нечто* обретает свое бытие в процессе выражения (= творения). У Лосева в «Диалектике художественной формы» этот процесс четко описан с использованием терминов «образ» и «первообраз»: «Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой или образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом»¹. Более четко, лаконично и глубоко не скажешь, однако сразу же возникают и новые вопросы.

Не следует ли из этой формулы, что в случае эстетического опыта мы имеем дело с особой метафизической реальностью (*эстетико-метафизической*, что ли?), которая реализуется только и исключительно в процессе полноценного акта эстетического восприятия — эстетического созерцания? Или здесь перед нами *становление* того *нечто* (первообраза по Лосеву), которое имеет свое бытие только в расширившемся в эстетическом акте сознании и которое открывает за собой собственно метафизическую реальность, достижимую и на путях иных форм метафизического опыта? Вполне возможно, что лосевский первообраз — это еще и не та метафизическая реальность, которая за пределом, а нечто близкое к «эстетическому предмету» Ингардена, т.е. феномен нашего сознания, и этот первообраз ведет куда-то еще глубже. Сам Лосев связывает художественную форму с мифом, т.е. фактически утверждает, что предмет в пространстве художественной формы обретает новую мифологическую жизнь и энергетику, которая в нашем понимании и может быть осмыслена как своего рода метафизическая реальность, эстетически-метафизическая, утверждающая тождество субъекта и объекта.

¹ В другом месте эта мысль развернута подробнее: «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» (Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 82).

У меня тем не менее пока нет однозначного ответа на эти сущностные для эстетики вопросы. Вероятно, его и не существует в пространствах одномерной герменевтики. Думается, что мы имеем здесь дело с некоторой многомерной реальностью, простирающейся по ту сторону субъект-объектных отношений, с которых только начинается эстетический опыт, а продолжение и завершение его осуществляется в тех пространствах, где понятия субъекта и объекта теряют свой смысл. Во всяком случае, та реальность, которая открывается нам (и не поддается никаким описаниям) в художественном символе при эстетическом созерцании лучших образцов русской иконописи, многих шедевров искусства Возрождения, отдельных полотен Кандинского, Клее, Миро, в готических храмах или при исполнении великих музыкальных произведений, — эта реальность без сомнения может быть обозначена как чисто метафизическая, а она таковой и является по существу. И именно ради достижения (= постижения) ее и возникло «высокое искусство», сложилось историческое пространство эстетического опыта, в процессе которого стирается различие между эстетическим субъектом и объектом и возникает некое эстетически данное «средство», о котором хорошо писал еще Семен Франк:

«При всем бесконечном многообразии объектов и форм эстетического опыта, „тем“ и „стилей“ художественного творчества, ему дано открывать нашему взору то измерение или тот слой реальности, о котором уже нельзя сказать, идет ли дело об „объективном“ или „субъективном“, а можно лишь сказать, ...что эта реальность сразу *и* объективна, *и* субъективна, или что она *ни* объективна, *ни* субъективна. В опыте „красоты“ нам открывается по существу непостижимое *единство* реальности как таковой — за пределами категорий внешнего и внутреннего, объективного и субъективного, другими словами, глубокое, таинственное — „прозаически“ необъяснимое, но самоочевидное во всей своей таинственности — *средство* между интимным миром человеческой душевности и основой того, что предстоит нам как внешний мир предметной реальности»¹.

Возможно, именно это «средство» внутреннего мира реципиента с метафизической реальностью, непостижимое постижение органического *единства* своего Я со всем Универсумом и составляет существо эстетического опыта, эстетического созерцания, стремления человека к созиданию художественных ценностей и регулярному общению с ними. Понятно, что побочно в процессе и в результате конкретных творческих и рецептивных актов в этой сфере возникло и возникает ог-

¹ Франк С.Л. Сочинения. С. 431.

ромное множество произведений, событий, состояний, которые не достигают конечной ступени эстетического опыта — эстетического созерцания = откровения метафизической реальности и единения с ней. Однако следы этой реальности, ее предвестия, намеки на нее, предощущения и слабые отблески ее, россыпи ее блесков имеют место в любом, самом вроде бы незначительном эстетическом акте, в самом, казалось бы, незаметном произведении искусства.

Смысловое поле предмета эстетики

Уже это краткое введение в метафизические основы эстетического опыта убеждает нас в том, что *эстетика* — это наука философского склада, имеющая дело с достаточно тонкими и трудно уловимыми на рациональном (т.е. философском и вербализуемом) уровне материями. Объектом ее внимания является особый, специфический *опыт бытия-знания (эстетический опыт)*, в котором человек, имеющий конкретную установку именно на него (только в этом случае он выступает как полноценный *эстетический субъект*), может *пре-бывать*, иметь некое не постоянное, но *временно-прерывающее-время* бытие, как бы погружаться (точнее, возноситься) в него и затем опять выходить на уровень обыденного бытия — повседневной утилитарной жизни. Новоевропейская философия попыталась осмыслить этот опыт и создала для его изучения особую дисциплину — *эстетику* со своим специфическим предметом. Однако, как показывает вся история эстетики, описать этот предмет вербально да еще в достаточно четких дефинициях оказалось делом проблематичным. Он постоянно ускользает от любого словесного дискурса, не вмещается в его достаточно узкие и жесткие рамки, и эстетика хотя и сознает себя наукой, но нередко вынуждена выходить за рамки строго научного в традиционном понимании знания.

Тем не менее практически все крупные философы и мыслители не могли обойти вниманием эстетическую сферу. Большинство из них хорошо чувствовали ее высокую значимость для человека (эстетическую ценность), хотя и не всегда могли сформулировать, в чем она состоит. Ну а такие величины в философии, как Кант, Шеллинг, Гегель, Николай Лосский и ряд других, просто вынуждены были всем ходом своего философствования включать эстетику в качестве завершающего (т.е. приводящего к целостности) звена в свои философские системы. Глубже всего смысл этой акции выразил, пожалуй, Гегель, когда писал: «Я убежден, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узлами лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать

эстетическим даром. Философия духа — это эстетическая философия»¹. В той или иной форме смысл этого высказывания мы найдем у многих крупных мыслителей последних столетий.

В основном, как мы увидим в главе 2, мыслители прошлого в бурных дискуссиях друг с другом по поводу почти каждой дефиниции определяли эстетику как *науку о прекрасном* (красоте) или как *философию искусства*, которое само описывалось обычно через категорию прекрасного или идеала, как особое *выражение* абсолютных истин или ценностей. Определения прекрасного и искусства связывались, как правило, с принципами неутилитарного *созерцания*, образного или символического *выражения*, опирающимся на суждение *вкуса* на основе чувства удовольствия-неудовольствия, или *эстетического наслаждения*. При этом чаще всего имелся в виду некий посреднический характер эстетического объекта как отсылающего субъекта к чему-то более высокому, чем сам объект (к идее, идеалу, истине, Первопринципу, Архетипу, Высшей Красоте, Богу). Для искусства, как главного эстетического феномена, этот трансляционный характер был со времен Античности закреплён в категории *мимесиса* (подражания) во многих ее смыслах. И чем конкретнее была дефиниция, тем большие она вызвала споры. Особой атаке классические определения предмета эстетики подвергались с конца XIX в., когда в сферу гуманитарных наук стали активно вторгаться другие науки, в частности психология и лингвистика, возникли специальные науки об искусстве, а в самом искусстве начались процессы, подвергшие ревизии не только эстетические, но и вообще все классические гуманитарные ценности. Все это в совокупности и особенно бурно развивающиеся художественно-эстетические процессы XX в. заставляют по-новому взглянуть на многие явления культуры, в том числе и на предмет эстетики как науки.

В силу принципиальной ограниченности уровня формализации предмета эстетики и его многогранности, требующей от исследователя фундаментальных знаний в областях истории искусства, религии, философии и практически всех гуманитарных наук как минимум, а также обостренного художественного чувства и высокоразвитого 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 два главных феномена: совокупность всех явлений, процессов, отношений, обозначаемых как эстетические, т.е. весь

¹ Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. М., 1970. С. 212.

эстетический опыт, само *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 метакатегорий и феноменов, обозначаемых ими. Для классической эстетики в качестве наиболее значимых утвердилось поле феноменальных проблем и соответственно означающих их терминов и категорий: эстетическое сознание (объемлющее сферу эстетического восприятия и творчества, воображение, инспирацию и др.), эстетический опыт, эстетическая культура (включая основные закономерности и принципы художественной культуры, художественного текста, художественного языка, типологии искусства), игра, прекрасное, безобразное, возвышенное, трагическое, комическое, идеал, катарсис, наслаждение, мимесис, образ, символ, знак, выражение, творческий метод, стиль, форма и содержание, гений, художественное творчество и др. 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 возникновения *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, заумного, жестокости, шока, насилия, садизма, деструктивности, энтропии, хаоса, телесности, вещи и др.). Современные эстетики руководствуются принципами релятивности, полисемии, полиморфии ценностей и идеалов, а чаще вообще отказываются от них. При этом сами новейшие гуманитарные науки (особенно в поле постструктуралистско-постмодернистской текстологии) в своей практике активно опираются на эстетический опыт, их тексты часто превращаются в современные артефакты, эстетические объекты, требующие эстетико-герменевтического анализа, в некие подготовительные фрагменты виртуальной Игры в бисер (по Г. 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 (филологию, теоретическое искусствознание, отчасти культурологию, семиотику, структурализм, определенный класс

философско-около-философских дискурсов) и активно использует опыт и достижения многих других современных наук.

Это не означает, конечно, что эстетика — некая ситуативная наука, меняющая свой предмет на каждом историческом зигзаге художественно-эстетического процесса. Отнюдь нет. Любая наука, в том числе и гуманитарного цикла, возникает в культуре тогда, когда в ищущем коллективном сознании общества появляется острая необходимость в ней; когда стремящийся к новому знанию разум (в нашем случае — философский) выявляет некую относительно самостоятельную сферу реальности (в самом широком смысле слова), которая требует отдельного внимания и специальных методов исследования. Тогда появляется новая наука и предпринимаются попытки формулирования ее предмета, наработки категориального аппарата и методологии. А это отнюдь не одномоментное дело, особенно когда речь идет о духовных науках.

Проблемы красоты, гармонии, меры, искусства, вкуса, как известно, волновали умы мыслителей с древнейших времен, однако только в середине XVIII в. возникла необходимость в качественно новом подходе к этой жизненно важной для человека области бытия с позиции ее систематического изучения: появилась наука эстетика. И возникла она столь поздно потому, что предмет ее относится к тем уровням духовной жизни человека, которые почти не поддаются вербализации, словесному выражению. Формально-логическое мышление как главный инструмент новоевропейской науки и философии стояло перед трудной задачей проникнуть в ту сферу, которая в сущностных своих основаниях не доступна вербальной формализации. Необходимо было искать какие-то особые обходные пути, чтобы исследовать эту с древнейших времен привлекавшую человеческое сознание область духовно-чувственного опыта человека.

Эстетика как наука философского 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 Александр Баумgarten (1714—1762) в своей двухтомной работе «Aesthetica», опубликованной в 1750—1758 гг. 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 яс-

ных 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 создания и легитимации науки эстетики.

Сегодня, после двух с половиной столетий трудоемких поисков оптимальных дискурсивных путей и способов накопления эстетического знания, более-менее ясно, что сложилось некое поле классических эстетических текстов, совокупность которых дает достаточно определенное представление о предмете эстетики. Он хорошо ощутим для всех, профессионально вступающих в сферу активной энергетики этого поля. Однако в отличие от предметов других гуманитарных наук он до сих пор не имеет однозначно понимаемой формулировки. Наряду с объективной причиной его трудноописуемости в принципе для этого существуют и субъективные причины, связанные с современной глобальной перестройкой основных методов и способов получения, описания и понимания главных гносеологических понятий «знания» и «познания».

Если многие философы XVIII—XIX вв. определяли эстетику как науку о прекрасном или как философию искусства, то эстетики XX в. поняли, что предмет ее шире (определив эстетику уже в начале столетия — Кроче, Лосев и др. — как *науку о выражении*), а начавшиеся сложные процессы переоценки всех ценностей в культуре XX в. уже со второй половины века фактически не позволяют многим «продвинутым» эстетикам вообще давать какие-либо конкретные дефиниции. В результате этого эстетика начинает растворяться в других гуманитарных науках, эстетики утрачивают ощущение специфики своей дисциплины, ее предмета. Между тем в самом современном культурно-цивилизационном процессе и просто в обыденной жизни людей постоянно возрастает роль эстетического опыта, повышается эстетизация всех сфер жизнедеятельности человека. В этой ситуации объективно возрастает потребность в эстетике как науке, науке современной, отвечающей самому актуальному опыту человека, который при всей бешеной гонке

техногенных и модернизаторских процессов не желает утратить своей ипостаси многомерной, духовно богатой личности, призванной в бытие для реализации полноты этого бытия.

Поэтому эстетика постоянно предпринимает попытки, естественно, всегда не последние и не окончательные, осмысления своего предмета и категориального аппарата. Для этого она, как живая наука, находящаяся в процессе постоянного становления, уверенно опирается на свой исторически сложившийся метафизический фундамент и при этом активно использует самый современный эстетический опыт, т.е. современная эстетика находится в состоянии внутреннего *творческого диалога* между своей собственной традицией и своей же самой актуальной современностью. Только в процессе этого непрерывно длящегося диалога складывается адекватное понимание всей сферы главных эстетических проблем, понятий, методов и методик, исследовательских ходов и дискурсивных процедур. Именно под углом зрения такой стратегии можно сегодня наиболее продуктивно подойти и к предмету эстетики как науки.

После нескольких столетий напряженного специального изучения мыслителями самых разных ориентаций и дисциплин сферы эстетического опыта и особенно искусства (включая и анализ бурных процессов, вершившихся в нем в XX в.) как главного феномена эстетического сознания и перед лицом реальной угрозы полного размывания границ эстетики современному исследователю приходится брать на себя смелость и ответственность все-таки дать аутентичное на сегодня определение предмета эстетики. Учитывая все вышесказанное, вряд ли стоит лишний раз подчеркивать, что и оно, как и все уже существующие, не претендует на окончательность, а лишь фиксирует внимание на ядре эстетического опыта, т.е. дается с необходимой долей условности, характерной вообще для любых дефиниций такого уровня. Весь ход последующего изложения материала в какой-то мере поможет нам убедиться в определенной адекватности (насколько она возможна на вербальном уровне вообще) приводимой формулировки современному уровню понимания сущностного ядра эстетики, в какой-то мере снимет многие из вопросов, которые могут возникнуть при первом знакомстве со следующим определением.

Эстетика — это наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности (любого типа — природной, предметной, духовной), изучающая специфический опыт ее освоения: *глубинного контакта* с ней, начинающегося с *конкретно чувственного* — зрительного или слухового — восприятия определенного класса объектов, или *выражения* в произ-

ведениях искусства абсолютных духовных ценностей. В процессе (и в результате) этого опыта человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях неопишмой радости, катарсиса, духовного наслаждения восхождение, возведение своего Я к полной *гармонии* с Универсумом, с его метафизическими основаниями, свою органичную причастность к нему в единстве его духовно-материальных основ. Он достигает сущностной нераздельности с ним, реально переживает *абсолютную полноту бытия* как неопишмое блаженное состояние и *получает существенный заряд духовной энергии*, духовно обогащается.

Или короче: *эстетика* — это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект в процессе конкретно-чувственного восприятия особого класса объектов или созидания их достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия, сопровождающихся духовным наслаждением.

Или несколько по-иному: *эстетика* — наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия.

Или совсем коротко: *эстетика* — наука о гармонии человека с Универсумом.

Если внимательно всмотреться в это семейство определений, то мы увидим, что оно не только вобрало в себя практически все классические определения предмета эстетики, но и как бы *шире* одних из них (позволяет, например, осмыслить ряд современных эстетических объектов, вроде бы не подпадающих под юрисдикцию классических определений) и *уже* других (не позволяет втягивать в орбиту эстетики очевидно внеэстетические объекты и явления). В частности, оно значительно шире определения эстетики как науки о прекрасном, ибо исследования последнего столетия убедительно показали, что к сфере эстетического опыта относятся далеко не только феномены, воспринимаемые как прекрасные. По большому счету эстетика всегда знала это, изначально введя в свой категориальный аппарат в качестве главных наряду с прекрасным понятия возвышенного, сопрягаемого классической традицией скорее с безобразным, чем с прекрасным, трагического, комического, да и собственно самого безобразного (обо всем этом подробный разговор впереди). С другой стороны, появившаяся в начале XX в. и получившая распространение формулировка «*эстетика — наука о выражении*» без каких-либо ограничений позволяет включить в сферу эстетики массу внеэстетических элементов. Любой вербальный (да и невербальный) текст является своего рода выражением какого-то смысла, но далеко не все словесные (а тем более культурные — в структуралистской интерпретации) тексты имеют отно-

шение к эстетической сфере. Данное здесь определение не исключает этой формулы, но ограничивает пределы *эстетического выражения* только специфическим *анагогическим* (от греч. *anagoge* — возведение, возвышение) *выражением* или *художественным выражением*, основанным на художественной образности и художественном символизме, т.е. выражением, обязательно сопровождающимся духовной радостью, наслаждением.

Далее, кажется, понятно без особых разъяснений, что перед нами в каком-то смысле метафизическое, идеальное определение, высвечивающее сущность эстетической сферы, на которую и нацелен главный вектор эстетики-науки. Фигурирующее в нем понятие *гармонии* как глобального принципа согласования разнородных и даже противоположных, конфликтных элементов, приведения их в единое целое имеет космоантропный и даже в определенном смысле трансцендирующий характер. Эмпирическая же сфера эстетического до бесконечности многообразна, многолика, наполнена самыми разными феноменами, которые в своей глубинной интенции ориентированы на эту сущность, но реально, эмпирически выполняют функции бесчисленных ступеней и этапов *пути*, ведущего (часто издалека) к указанной идеальной гармонии. Только достаточно ограниченное число эстетических объектов (в частности, шедевров мирового искусства или фрагментов природного ландшафта, природных объектов) могут сразу в акте эстетического восприятия привести эстетически подготовленного и имеющего эстетическую установку субъекта в состояние указанной высшей гармонии, пережить абсолютную полноту бытия, достичь эстетического катарсиса. Подавляющее же большинство эстетических объектов при соприкосновении с аналогичным большинством эстетических субъектов приводят к возникновению неких промежуточных состояний (*этапов пути*) частичного контакта (гармонии) с Универсумом, обязательно сопровождающихся определенным уровнем эстетического удовольствия (эстетический объект «нравится» субъекту), радости, «легкого дыхания», т.е. приращением некоторой *духовной энергии*, некоего специфического невербализуемого «знания», которое современные эстетики, не находя адекватной терминологии, иногда называют «эстетическим знанием» или «эстетической информацией». И все это, естественно, входит в компетенцию эстетики, ее конкретных научных исследований.

Термин «эстетика» на совершенно законных основаниях употребляется в современной научной литературе, в обыденной практике и в ином, более широком метафорическом 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 и т.п., имея в виду эстетические аспекты, присущие практически любой деятельности человека.

К *основным* категориям эстетики, в совокупности более-менее полно описывающим ее предметное пространство, сегодня можно отнести *эстетическое, вкус, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, иронию, безобразное, игру, искусство*. При анализе самого феномена искусства эстетика выработала еще ряд категорий, к главным из которых несомненно принадлежат *мимесис, художественный образ, художественный символ, стиль, форма-содержание*.

Наука эстетика, как и любая наука, не учит человека чему-то напрямую (например, правильному восприятию искусства или красоты в мире — этим занимается, в частности, *эстетическое воспитание*, особыми методами развивая в человеке эстетический вкус, эстетическое чувство, обогащая его опыт и знания в художественно-эстетической сфере). Она только всесторонне исследует свой предмет и тем самым выявляет место, роль и значимость эстетического опыта в жизни человека и общества, а косвенно указывает и *путь, на котором человек может хотя бы временно вырваться из сферы глобальной социально-утилитарной зависимости, детерминированной конкретными жизненными условиями, и ощущать свою сущностную причастность к высшей космоантропной реальности, к духовным сферам бытия; переживать состояния личной свободы, гармонии и абсолютной полноты жизни*.

Любая наука начинается с определения предмета, для изучения которого она и возникает. Понятно, что с развитием науки дефиниции ее предмета могут уточняться, может даже корректироваться и сам предмет, как это отчасти и случилось с эстетикой, прошедшей со времен Баумгартена существенный путь саморефлексии. Однако предмет в его основе всегда остается сущностным ядром науки. Определен или хотя бы более-менее вразумительно описан предмет — может состояться и наука, его изучающая и из него и вокруг него фактически разворачивающаяся. Нет достаточно ясного представления о предмете — вряд ли всерьез можно говорить и об адекватной научной дисциплине. Последние столетия показали, что предмет эстетики, несмотря на трудноописуемость материй, в полях которых он формируется, тем не менее достаточно хорошо ощущается профессионалами и более-менее адекватно закрепляется вербально, хотя и в достаточно свободных и полисемантических формулах; соответственно уже несколько столетий разрабатывается аутентичная научная дисциплина эстетика. В ряду духовно-гуманитарных наук она занимает одно из высших мест, это

отнюдь не наука элементарного уровня. И подходить к ее изучению можно, только существенно обогатив свои знания в сферах основных гуманитарных дисциплин (философии, богословия, филологии, искусствоведения, лингвистики и др.), существенно развив свой эстетический вкус, войдя в мир искусства и вкусив сладких плодов личного духовно-эстетического опыта.

Раздел I
КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Под классической эстетикой, как уже было указано, имеются в виду сущностное ядро эстетики как науки, ее метафизические основы, ее философский теоретический фундамент, ее базисные принципы и категории, описывающие, обосновывающие и развивающие все то, что кратко было сформулировано выше в понятии предмета эстетики. При этом термин «классическое» означает в данном случае некий комплекс традиционно установившихся в процессе исторического развития человека эстетических ценностей, сохраняющих свою актуальность и для современного человека. Однако его не следует понимать в смысле некой раз и навсегда установленной консервативной структуры каких-то незыблемых, увековеченных в мраморе канонов или формул. В нашем случае под классической эстетикой понимаются эстетические ценности, понятия и представления, выявленные эстетикой к нашему времени и осмысленные с позиции современного человека, живущего в конкретной ситуации техногенной, активно развивающейся цивилизации.

СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ КАК НАУКИ

Любая наука имеет свою историю, которая, как правило, начинается значительно раньше, чем наука приходит к самоидентификации, осознанию себя в качестве самостоятельной научной дисциплины со своим предметом, категориальным аппаратом, методами. И у многих наук, особенно гуманитарного цикла, их история имеет отнюдь не только академический интерес. В науках, которые находятся в процессе постоянного становления, а именно к ним относится эстетика, систематическое изучение ее истории помогает глубже понимать и регулярно уточнять ее содержание, предмет, глубинный смысл ее категорий, ее место среди родственных дисциплин и в культуре в целом, т.е. способствует ее развитию. В эстетике, которая обладает особо значимым для бытия человека, но трудно дефинируемым предметом, не только ее история органически входит в ее теорию, составляя ее мощный фундамент, но и потоки исторической смысловой энергии укрепляют самую ткань современной теории, неявно поддерживают исторически вроде бы выкристаллизовавшиеся, но при этом находящиеся в постоянном становлении критерии ее истинности (равно актуальности) как науки. История эстетики активно работает на теорию, которая формируется в постоянном герменевтическом контакте и диалоге со своей историей.

Современный теоретик эстетики, хорошо ощущающий ее пульс, постоянно имеет перед своим внутренним взором практически все основные тексты (в их исторических контекстах), относящиеся к ее истории, и делает самые современные построения, выводы, заключения в творческом, уважительном диалоге с соответствующими традиционными текстами. Если он стремится дойти до глубинного смысла своей науки, а не цепляться только за буквы, ему никогда не придет в голову мысль, что Аристотель, Августин или Кант устарел и неактуален для современности. Любой истинный живой феномен культуры сохра-

няет свою актуальность в культуре всегда, независимо от того, когда он возник.

Сказанное почти в полной мере относится и к изучающему эстетику — дисциплину, имеющую своим предметом столь тонкие и трудные для понимания материи, что в нее практически невозможно войти, не осмыслив хотя бы основные этапы ее исторического становления. Сегодня не существует такой эстетической теории, книги или цикла лекций (да, кажется, и в принципе не может существовать), изучив которые можно было бы сразу ощутить себя знающим или хотя бы чувствующим эстетику, ее удивительную специфику и особый сладостный аромат.

Правильное понимание эстетики приступающими к ней осложняется, как это ни парадоксально, еще и тем, что практически каждый человек уже имеет некоторый эстетический опыт, изначально присущий человеческой природе. Даже не забираясь в гущи генетики, мы видим, что человек с рождения окружен в повседневной жизни массой вещей и явлений, обладающих той или иной эстетической аурой, достаточно регулярно соприкасается с произведениями искусства, возникшими для выражения эстетического опыта, постоянно слышит и употребляет слова «прекрасно», «изящно», «безобразно» и т.п. Поэтому практически любой, но особенно образованный человек почему-то считает, что он и сам, без какой-либо специальной науки, без профессионального обучения способен оценить то или иное произведение искусства, вынести правильное суждение о красоте. Повод к такому заключению ему дает врожденное и отчасти сформировавшееся в процессе онтогенеза чувство вкуса. Правда, оно мало у кого достигает без специального воспитания такого уровня, чтобы можно было свободно и правильно ориентироваться в сфере эстетического опыта и тем более искусства.

И если такой человек на каком-то этапе своей жизни приходит к убеждению, что ему необходимо изучить эстетику как науку, и начинает с современной теории, которой, к слову сказать, он не так уж и много сегодня отыщет, у него нередко возникает недоуменный вопрос: «Почему так? Я мыслю и понимаю это совсем по-другому». Вот для преодоления этого барьера между обыденным эстетическим сознанием и научным суждением и необходимо предпослать изложению собственно эстетической теории хотя бы краткий очерк истории эстетики, а при изучении любой эстетической проблемы не лишним будет спросить наших предшественников об их представлениях на этот счет. Сложный, но крайне интересный процесс становления предмета эсте-

тики и ее основных понятий и категорий готовит вступающего в пропилю этой науки к осознанию того, что в ней далеко не так все просто и ясно, как это может показаться дилетанту от эстетики¹.

1.1. ПРИНЦИПЫ ИСТОРИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Итак, эстетика как наука философского 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, несмотря на то, что сам термин и дисциплину эстетики, как было показано ранее, ввел в философию немецкий философ *Александр Баумгартен*. 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 некоей обобщенной визуальной форме свой духовно-практический опыт, сохранить его для последующих поколений; в музыкальных ритмах, пении, сакральных плясках — отыскать пути контакта с природой и мирами наполняющих ее таинственных существ, духов.

Первобытный протоэстетический опыт чаще всего был слит 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.

¹ Здесь дается предельно краткий историко-эстетический очерк. Более подробное современное изложение истории эстетического сознания можно найти в более полном курсе эстетики (*Бычков В.В.* Эстетика. М., Гардарики, 2002. С. 11–153) или в моей монографии «Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства» (М.: Изд. МБА, 2010. С. 39–210).

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-древнегреч. *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 свою историю 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* и др. Не все из них в древности имели тот смысл, в котором их употребляет современная эстетика, однако культурно-исторический процесс привел 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 внимания 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 античному пониманию аналогичных проблем. Из текстов древнегреческих философов (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 была связана с космологией.

В теориях искусств на первое место выдвинулось понятие *мимесиса* (подражания) во всех его модификациях — от иллюзионистского копирования форм видимой действительности (особенно в живописи — Зевксид, Апеллес, Эвфранор) до «подражания» идеям и *эйдосам* поэтического мира. Художественная практика имплицитно выработала принцип антропной пластичности в качестве основы эстетического сознания, распространяющийся на весь Универсум. Античный космос и мир идей — пластичны, что открывало возможность конкретно-чувственного выражения, т.е. сугубо эстетического опыта, который был хорошо развит в греко-римском мире.

Можно выделить два основных способа исторического бытия эстетики: *эксплицитный* и *имплицитный*. К первому относится собственно философская дисциплина эстетика, самоопределившаяся только к середине XVIII в. в качестве относительно независимой науки. Имплицитная (лат. *implicite* — неявно, в скрытом виде) эстетика уходит корнями в глубокую древность и представляет собой свободное несистематическое осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (в философии, риторике, филологии, богословии и др.). Имплицитная эстетика существовала (и существует ныне) на протяжении всей истории эстетики, но выявляется она только с позднего новоевропейского периода в процессе диалога с ней (точнее, с содержащим ее мыслительным полем) эксплицитной эстетики. Условно в ней можно выделить три основных этапа: *протонаучный* (до середины XVIII в.), *классический*, совпадающий с развитием классической философской эстетики (середина XVIII — начало XX в.), и *постклассический* (провозглашенный Ницше, но начавший свою активную реализацию только со второй половины XX в. и переросший в *нонклассику* — неклассическую эстетику).

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 этап, основу которого составила провозглашенная немецким мыслителем переоценка всех ценностей традиционной культуры, отодвинул собственно теоретическую эстетику (эксплицитную) на задний план, на уровень школьной дисциплины. Эстетическое знание в XX в. наиболее активно развивалось внутри других наук (собственно философии, филологии, лингвистики, психологии, социологии, искусствознания, семиотики и т.д.).

Выявление имплицитной эстетики сопряжено с определенными методологическими трудностями, связанными с тем, что мы вроде бы совершаем некоторое насилие над текстами древних (и не только) авторов, пытаясь отыскать в них представления о предмете той науки, которой они сами не знали и говорить о ней, естественно, не собирались. Трудность эта существует, однако она связана не столько с тем, что древность не знала на уровне *ratio* науки эстетики, ибо уже тогда существовала эстетическая реальность, впоследствии вызвавшая в бытие для своего изучения и специальную науку, сколько с самими принципами подхода к древним текстам, с мерой корректности их интерпретации. В XX в. эту проблему практически решил Г.Г. Гадамер (1900—2002) в своей книге «Истина и метод. Основы философской герменевтики» (1960), убедительно показав, что в процессе интерпретации традиционного текста современным исследователем осуществляется равноправный активный диалог между текстом и исследователем, в процессе которого оба участника диалога *в одинаковой мере* влияют друг на друга в плане достижения современного «понимания» обсуждаемой проблемы. И понятными нам становятся только те тексты, из которых удается извлечь «живой» современный смысл¹.

Если применить это непосредственно к методологии выявления имплицитной эстетики, то речь должна идти о корректном, бережном вопрошании традиционных текстов (античных, средневековых или более близких к нашему времени) на предмет содержания в них тех смыслов, которые для их авторов, как правило, были маргинальными, но современной эстетикой могут быть поняты в качестве эстетических. Мы проецируем на древний текст какое-то наше понимание эстетического, а он, по-своему реагируя на эту проекцию, как бы корректирует ее из глубин своего времени и тем самым способствует уточнению спроецированного на него понимания эстетического. Таким образом изучение истории эстетики предстает не простой академической процедурой, но активно участвует в формировании современного научного знания. В частности, изучение «средневековой эстетики», во многом отличной от антично-ренессансной, на которой базировалась и классическая эстетика Нового времени, привело в XX в. к существенному уточнению и предмета эстетики, и ее категориального

¹ Подробнее эта проблема проанализирована в статьях: Бычков О.В. Эстетический смысл традиционного текста в свете современной герменевтики // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. С. 79—93; *его же*. К проблеме «эстетики Августина»: о пределах интерпретации средневековых текстов // Августин: pro et contra. Личность и идейное наследие блаженного Августина в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2002. С. 807—821.

аппарата. Именно на этом пути и осуществлялась в последнее столетие реконструкция имплицитной эстетики в ее историческом бытии. Основные моменты этой реконструкции приводятся далее.

1.2. ИМПЛИЦИТНАЯ ЭСТЕТИКА

Протонаучный период истории эстетики

Античность и Средние века

Платон (428 или 427—348 или 347 гг. до н.э.) впервые вывел понятие *to kalon* (прекрасное как в физическом, так и в нравственном смысле) на уровень некоего абстрактного начала, указывающего вместе с тем путь к моральному и духовному совершенствованию человека, посредствующего между субъектом и «высшим благом». Для стоиков *to kalon*, будучи высшим этическим идеалом, имело и сильную эстетическую окраску, на которой делался особый акцент при доказательстве существования богов, при обосновании естественных оснований морали. *Аристотель* (384—322 до н.э.) в своем не полностью сохранившемся трактате «Об искусстве поэзии» (или сокращенно «Поэтика») (360—365 до н.э.) рассматривал сущностные аспекты поэтического искусства. Развивая античную традицию, он видел смысл искусства в *μίμησης* (подражании), 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 акте искусного подражания: «...изображения того, на что смотреть неприятно, мы, однако, рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов»¹. Здесь были заложены основы позднейшей эстетики и эстетизации *безобразного*, получившей свое мощное воплощение в некоторых направлениях искусства XX в. Главное назначение миметического искусства (трагедии, в частности) Аристотель усматривал в *κάθαρσις* («очищении от аффектов») — своеобразной психотерапевтической функции искусства.

В античных трактатах, посвященных музыке, много внимания уделялось музыкальному «этосу» — направленному воздействию тех или иных музыкальных ладов на психику слушателей; «Риторика» разрабатывала правила соответствующего словесного воздействия. Среди

¹ *Аристотель*. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 27.

этих текстов особое место занимает трактат «О возвышенном» (I в.), в котором анализируется особый возвышенный тип ораторской речи и впервые вводится понятие *возвышенного* (*to hypsos*) фактически в качестве эстетической категории. Плотин (III в.) на основе эманационной теории Универсума разработал четкую иерархическую систему уровней красоты от трансцендентной (Единого) через ноуменальную (духовную) до материальной и видел в выражении прекрасного (всех уровней) одну из главных задач искусства.

С появлением христианства начинается новый этап имплицитной эстетики. Крупнейшие отцы Церкви (Климент Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Августин, Псевдо-Дионисий Ареопагит и др.) осмысливают Универсум как прекрасное творение Бога-Художника; вершиной и целью божественного творчества объявляется человек, созданный «по образу и подобию» Божию. Согласно святоотеческой концепции Бог — трансцендентен, а Универсум представляет собой систему образов, символов, знаков (знамений), указывающих на Бога и духовную сферу бытия. Отсюда всеобъемлющий *символизм* христианского искусства и особый интерес отцов Церкви (особенно византийских) к проблемам *образа, символа, знака, изображения, иконы*.

Блаженный Августин (354—430) детально исследует теорию знака и значения, по существу закладывая основы семиотической эстетики, проблемы эмоционально-эстетического анагогического (возводящего) воздействия искусств (музыкальных и словесных) на человека. Предвосхищая Канта, он (в трактате «О свободном выборе») задается вопросом об источнике наших эстетических суждений, об априорной природе эстетического опыта. Осознание невозможности логического обоснования эстетических суждений приводит Августина к заключению об их божественном происхождении. Вслед за Плотиним он разрабатывает иерархию красоты уже в христианском измерении и связывает искусство с выражением прекрасного.

Псевдо-Дионисий Ареопагит (V или начало VI в.) пишет трактат «Символическое богословие» и акцентирует внимание на этой теме, ставшей фундаментом средневековой эстетики, в других сочинениях. Символы, среди которых видное место занимают вербальные образы (как «сходные», так и «несходные» с архетипом — «неподобные подобию») и красота во всех ее проявлениях, служат *возведению* (anagoge) человека к Богу. Важную роль в этом процессе играет также акт личного «уподобления», подражания Абсолюту («эстетика аскетизма»). Передача высшего знания сверху вниз осуществляется путем «светодаяния», световых озарений разного уровня материализации, при восприятии которых субъект испытывает *духовное наслаждение*. Свет (от

физического через духовный до божественного — «сверхсветлой тьмы») начинает играть с этого времени в имплицитной эстетике роль одной из главных модификаций прекрасного.

Византийские иконопочитатели VIII—IX вв. (Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, патриарх Никифор и др.) подробно разрабатывают теорию *иконы*, осознанной в качестве важнейшего сакрально-художественного феномена православной культуры. Икона понималась как изображение идеального видимого облика («внутреннего эйдоса» в терминологии Плотина) первообраза, наделенное его энергией. В Византии сформировались специфически православные направления имплицитной эстетики: «эстетика аскетизма», ориентированная на внутренний духовный опыт и духовно-телесное преображение человека, и «литургическая эстетика», связанная с церковным богослужением. В художественной практике, особенно связанной с церковным богослужением, на первый план выдвинулись такие принципы организации художественного произведения, как антиномизм, парадоксальность, каноничность, символизм, которые в православной эстетике были осмыслены и теоретически проработаны в качестве эстетических принципов только в первой половине XX в. *П. Флоренским* и *С. Булгаковым*. Прекрасное видимого мира (в том числе и в творениях человека) осмысливалось византийскими мыслителями как символ божественной красоты и показатель степени бытийственности соответствующих феноменов. Особое внимание уделялось свету (как физическому, так и духовному) в его эстетической функции.

Западноевропейская средневековая эстетика (особенно в период *схоластики* — XIII в.) направляла свои усилия на согласование принципов и категорий античной эстетики с христианской доктриной, активно опираясь при этом на опыт таких отцов Церкви, как Ареопагит и Августин. Францисканец *Бонавентура*, исходя из высказывания Августина о «красоте (форме) Христа» (*species Christi*), создает целую «христологическую эстетику» (в XX в. доработанную Г. Урс фон Балтазаром). Согласно Бонавентуре, «красота» (= «форма») Христа является посредником между трансцендентным Богом и человеком через воплощенного Сына, в котором сконцентрированы принципы «образа и подобия», напрямую связанные с понятием 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.

Фома Аквинский (1225—1274) фактически подвел итог западной средневековой эстетике. В своем понимании прекрасного и искусства он синтезировал взгляды неоплатоников, Августина, Ареопагита

и представителей ранней схоластики, объединив их в достаточно целостную систему на основе аристотелевской философской методологии. В отличие от византийской эстетики Фома перенес акцент с духовной красоты на чувственно воспринимаемую, природную красоту, оценив ее саму по себе, а не только как символ божественной красоты. По Фоме вещь является прекрасной лишь тогда, когда в ее внешнем виде предельно выражается ее природа, сущность, или «форма» (в аристотелевском понимании). Красоту (*pulchritudo*) он определял через совокупность ее объективных и субъективных характеристик. К первым он относил «должную пропорцию, или созвучие», «ясность» и «совершенство». Под пропорцией (*proportio, consonantia*) Фома понимал прежде всего качественные соотношения духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и формы, ее выражающей; под ясностью (*claritas*) имелись в виду как видимое сияние, блеск вещи, так и сияние внутреннее, духовное; совершенство (*perfectio*) означало отсутствие изъянов.

Субъективные аспекты прекрасного Фома усматривал в соотношении его с познавательной способностью, которая реализуется в акте созерцания, сопровождающемся духовным наслаждением. «Прекрасным называется то, само восприятие чего доставляет наслаждение», — писал он. Оно отличается от благого (доброго) тем, что является предметом наслаждения, а благое — цель и смысл человеческой жизни. Под искусством Фома вслед за античной эстетикой понимал всякую искусную деятельность и ее результат. Искусство, по его мнению, подражает природе в том смысле, что, как и природа, имеет своей целью определенный конечный результат; оно не создает принципиально новых форм, но лишь воспроизводит или преобразует уже имеющиеся «не для чего иного, как для прекрасного». Искусства слова, живописи и ваяния, которые Аквинат называл «воспроизводящими», служат для пользы и удовольствия, театр же, инструментальная музыка, отчасти поэзия — лишь для удовольствия. В отличие от раннехристианских мыслителей Фома признавал право этих искусств на существование, если они органично включаются в общую «гармонию жизни». По-своему перетолковывая мысль Аристотеля об изображении безобразного, Фома акцентировал внимание на идеализаторской функции искусства: «Образ называется прекрасным, если он представляет совершенной вещь, которая в действительности безобразна».

Ренессанс

Если для античной эстетики в целом был характерен *космоантропный* принцип, а для средневековой — *теоантропный*, то с эпохи итальянского Возрождения (XV—XVI вв.) в имплицитной эстетике

начинают преобладать тенденции чистого *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 глобального контроля Церкви. Духом открытия, обновления и творчества пронизана эта удивительная эпоха. Отказавшись от непререкаемого 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 устремленность выдающихся умов того времени в будущее. Не случайно многие проблемы в области общественной, политической, нравственной, научной и художественной мысли, поднятые мыслителями Возрождения, являются актуальными и сегодня.

Все сказанное имеет непосредственное отношение и к эстетической мысли, которая в этот период, как никогда в иные времена, была объединена с художественной практикой. 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, а 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 фор-

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

мой; 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 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 всю его слабость и греховность.

Художники и мыслители Возрождения в своем эстетическом сознании, синтезируя идеи патристики и неоплатонизма с собственной новейшей естественно-научной ориентацией на визуально воспринимаемую природу, в своей философии 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 в XVIII в. будет выражено термином «изящные искусства» (Шарль 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 природы.

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, а 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 стремились к некоему рационально-экспериментальному постижению конкретных законов и приемов изображения и 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 природы, то возьми зеркало»². 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 неоплато-

¹ Цит. по: *Гиберт К., Кун Г.* История эстетики. Кн. 1. М., 2000. С. 210.

² *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. Т. 2. М., 1935. С. 114.

низм 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 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.

Классицизм

Эстетика *классицизма* (от лат. *classicus* — образцовый; термин введен романтиками в XIX в. в процессе борьбы с классицистами) — пример рафинированной, сознательно заостренной акцентации внимания на эстетической сущности искусства, доведенной до строгой нормативизации системы художественных правил. Начала складываться в Италии XVI в., канонизируя некоторые эстетические принципы Ренессанса, 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.

Эстетика классицизма уже в определенной мере приближается к эксплицитной эстетике философов XVIII в. Ее главные теоретики хотя и занимались еще не собственно эстетикой, а теорией того или иного вида искусства, но при этом в первую очередь задумывались об

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

общих проблемах искусства, о его художественных (т.е. эстетических) аспектах, вопросах художественного вкуса и т.п. Здесь уместно отметить, что любая историческая классификация имеет в определенной мере условный характер. Она удобна в пропедевтических целях, но следует помнить, что не все явления культуры без остатка вписываются в ее структуру. Это относится и к нашему делению эстетики на имплицитную и эксплицитную. Хотя еще не существовало эстетики как науки, но некоторые трактаты теоретиков классицизма можно рассматривать уже как сугубо эстетические трактаты, т.е. относящиеся к эксплицитной эстетике. И подобные оговорки можно будет делать нередко при рассмотрении имплицитной эстетики более позднего времени.

Опираясь на «Поэтику» Аристотеля, «Науку поэзии» Горация и на их многочисленные итальянские комментарии XVI в., а также на образцы античного искусства и словесности, теоретики классицизма попытались выработать идеальную систему правил (своего рода идеальную поэтику, или эстетику), на которую должно ориентироваться высокое, т.е. идеальное, искусство. В основу ее были положены античные 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» (Ф. д'Обиньяк)¹.

Классицисты требовали от художника ясности, глубины и благородства замысла произведения, а еще точно выверенной высокохудожественной формы выражения: «Но нас, кто разума законы уважает, // Лишь построение искусное пленяет». Принцип художественной идеализации может все превратить в красоту: «Нам кисть художника являет превращенье // Предметов мерзостных в предметы восхищенья» (Буало вслед за Аристотелем)². Однако в целом классицисты были

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

² Там же. С. 432.

против изображения в искусстве предметов низких и безобразных, прописывая одну из наиболее аристократических страниц в истории эстетики.

Эстетика классицизма разработала теорию иерархии жанров искусства, разделив их на высокие и низкие и отдавая предпочтение первым; ввела 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 *Иоханн Иоахим Винкельман* (1717—1768; «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» — 1755), выдвигавший принципы идеализации и подражания античным образцам в качестве основных для истинного искусства.

Классический период, или параллельно с эксплицитной эстетикой

К классическому периоду имплицитной эстетики относится время возникновения и активного развития в философской среде эксплицитной эстетики, т.е. с середины XVIII в. и практически до начала XX в. Если эксплицитная эстетика, или собственно эстетика, как мы увидим, считалась чисто философской дисциплиной и разрабатывалась исключительно профессиональными философами, то параллельно с ней и часто без ее влияния продолжали развиваться в среде филологов, литераторов, теоретиков искусства различных видов и иных свободных мыслителей отдельные эстетические идеи и концепции внутри самых разных нефилософских текстов. При этом в них нередко высказывались идеи, вошедшие впоследствии в корпус собственно эстетической теории. В частности, параллельно с развитием эксплицитной эстетики писались близкие к эстетике или философии искусства сочинения теоретиков таких известных художественно-общественных движений или художественных направлений, как Просвещение, натурализм, реализм, романтизм, символизм. Основным эстетическим идеям некоторых из них имеет смысл уделить внимание и в нашем кратком рассмотрении.

Просвещение

В полемике с Винкельманом и классицистской эстетикой в целом закладывал основы эстетики *просветительского реализма* Готфрид Эфраим Лессинг (1729—1781; «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» — 1766; «Гамбургская драматургия» — 1767—1769), давший толчок новому направлению развития эстетической мысли. Аристократизму классицизма просветители XVIII в. противопоставляют абстрактный демократизм. 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 в понимании его теоретиков мировоззрением.

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 значительной 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 главным образом как действенные средства воспитания нового «гражданина». От искусства просветители в противовес теоретикам классицизма и барокко требуют правды, естественности, простоты.

Демократические тенденции просветительской мысли позволили поставить в эстетике вопрос о коммуникативной, как сказали бы мы теперь, функции искусства. Так, французский мыслитель Этьен Кондильяк (1714—1780) усматривал главную причину появления искусства в потребности общения людей. Ряд других эстетических проблем, возникших задолго до XVIII в., приобретают 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 выходит на одно из первых мест 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 просветитель-

ской 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.

Натурализм

В художественной практике с XVII в. начинают формироваться реалистические тенденции, приведшие в XIX в. к выдвиганию *реализма* и *натурализма* в качестве главных направлений и творческих методов. На этих путях доводится до логического завершения миметический принцип творчества — отображение действительности в ее же формах, чему активно способствовали господствующие в капиталистическом обществе прагматизм, утилитаризм, приземленный материализм, а также развитие естественно-научных исследований, особенно в сферах биологии и медицины. Реалистические и натуралистические тенденции в искусстве получают 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, П.Д. Боборыкина и др. Противопоставляя себя классицистам и романтикам, натуралисты пытались вывести литературу на уровень «точного знания» современных им естественных наук. Для этого они стремились 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. 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 интенций (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.

Известный писатель, классик мировой литературы, вписавший в ее историю свою яркую страницу, *Эмиль Золя* (1840—1902) 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 заявлял, что их функции близки. Если медики и 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. 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, как и многие его соратники по перу того времени, 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»¹. Сегодня мы пожинаем горькие плоды этого «великого дела», однако «натуралисты» XIX в. 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 и его современников, хотя и восходящее к их эстетической позиции. Этим термином обозначается теперь тенденция художника к концентрированному, мелочно документальному или даже экспрессивно фотографическому изображению человека или фрагмента жизни во всей их физиологической неприглядности, биологичности, доходящей до смакования маразма-

¹ Золя Э. Экспериментальный роман // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967. С. 708.

тических подробностей. В искусстве XX в. натуралистические тенденции нередко выражаются как бы в беспристрастном документальном изображении сцен жестокости, насилия, издевательства над человеком или его физиологических отправления, нередко в гипертрофированных формах. 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.

Реализм

Фактически только в XX в. были четко сформулированы 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, считая его наиболее совершенным и актуальным в ситуации своего времени. Иногда употреблялся термин «натурализм» в смысле точного следования «природе» изображаемого события или, как в России 40-х гг. XIX в., «натуральная школа» в литературе, под которой В. Белинский (один из ее активных защитников) понимал стремление писателей к строго правдивому, безыскусному изображению действительности.

В духе новых позитивистских, материалистических, естественно-научных, социальных, революционно-демократических тенденций наиболее остро чувствующие пульс времени писатели и художники XIX в. стремились к правдивому изображению характеров и событий окружающей их реальной жизни в «формах самой жизни», т.е. в предельно изоморфных (подобных по внешнему виду) образах в реальном социальном контексте. 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, 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 соци-

альные, экономические, политические учения того времени, а теории социальных реформ и революций активно опирались на творчество этих писателей и художников.

В частности, наиболее емкую характеристику реализма как творческого принципа дал Фридрих 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* (соцреализма). 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 типа творчества. Как уникальный и специфический творческий метод реализм проявился только в XIX в. 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 ситуации дышат многие 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

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

усматривали они мощный фактор направленного воздействия на сознание самых широких трудящихся масс. Действительно, социально-политическая или идеологическая ангажированность искусства в наибольшей мере характерна именно для реалистического искусства. Не случайно реализм в модусе «социалистического» был 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. Шанфлери (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 Писарев требовал от литературы только острой социальной направленности, называя этот метод «реализмом».

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 реалистическом искусстве. Оно ставило своей главной целью *познание* социальной действительности с помощью художественных средств, посредством выявления и изображения конкретной жизни людей в ее социальной 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, жизнесозидающего тонуса 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 *Максима 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, утопически-идеализаторская концепция соцреализма, выработанная идеологами большевизма на основе изощренной 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 1-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 квазиэстетическая, предельно идеологически ангажированная нормативная концепция, имеющая отношение больше к теории идеологической борьбы или методам 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 манипуляции 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.).

Эстетический иррационализм и символизм

В качестве оппозиционного по отношению к излишне рационализированным аспектам эстетики Возрождения, классицизма, Просвещения, реализма параллельно им развивается *иррационально-духовное* направление имплицитной эстетики, начавшееся в русле мощного художественного направления XVII—XVIII вв. — барокко.

Для эстетики самого *барокко* (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 эстетики 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.

Эстетика *романтизма* (расцвет конца XVIII — начала XIX в.) явилась своеобразной реакцией на классицизм и Просвещение. Его главные теоретики и практики (братья Шлегели, Шеллинг, Новалис, Шлейермахер и др.) творчески разработали 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 стирают грани между жизнью, философией, религией, искусством, осмысливая последнее в качестве одной из сущностных парадигм космо-социо-антропо-бытия. 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 процессе эстетического созерцания, художественного озарения, откровения, духовной интуиции наиболее полно и целостно выражаются сокровенные основы бытия. Оно является фундаментом и религии, и философии, и всех наук.

Шлейермахер утверждал, в частности, что опыт романтизма — это новый религиозный опыт, на основе которого должно осуществиться единение души с Универсумом. Новалис был убежден, что художник призван стать «священником и мистагогом новой веры», чтобы с помощью поэзии очистить от скверны души людей, природу, землю для новой, идеальной возвышенной жизни. 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, а переживание, не разум, а интуиция, не столько результат, сколько сам процесс творчества (или восприятия). Эстетика романтизма акцентировала внимание (и частично разработала теоретически) на потенциальных креативных возможностях природы, духа художника; на интуиции хаоса как беспредельной аккумуляции творческих потенциалов бытия и художника; на восходящем к Шиллеру игровом принципе жизни во всех ее проявлениях; на пронизывающем природу и истинное искусство духе *возвышенного*. 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. Для эстетики романтизма характерны культ бесконечного, возвышенная ду-

ховность, обостренный лиризм, стремление к перемешиванию реальности с фольклорной сказочностью, фантазией, чудесным. Музыка и музыкальность — парадигмы для всех искусств в эстетике романтизма. К музыке восходит и идея своеобразного синтеза искусств — *Gesamtkunstwerk*.

Развивая романтическую традицию, датский религиозный мыслитель *Серен Кьеркегор* (Киркегор) (1813—1855) выводит эстетику на экзистенциальный уровень. Для него она не абстрактная теория, а 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 на первый план выходят позитивистские и материалистические тенденции, в русле которых эстетика романтиков и их последователей представлялась антинаучной архаикой. Однако уже со второй половины XIX в. в качестве реакции на позитивизм появилась эстетика *символизма*, во многом продолжившая традиции романтизма. Концепция художественного символа как сущностного посредника между материальным миром и плеромой духовного бытия стоит в центре внимания эстетики символизма, которая осмыслила все истинное искусство как исключительно символическое.

Среди главных теоретиков и практиков символизма можно назвать имена С. Малларме, Ж. Мореаса, Ш. Мориса, Ж. Ванора, Реми де Гурмона, Вяч. Иванова, Андрея Белого и др. В качестве литературно-художественного и мировоззренческого направления в культуре послед-

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

ней четверти XIX — первой трети XX в. символизм продолжил и развил многие идеи и творческие принципы немецких романтиков, опираясь 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. Существенным 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 80—90-е гг. XIX в., хотя первые символистские работы в литературе и искусстве и теоретические суждения начали появляться уже в 60-е гг., и 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 неощутимое»¹ — такое определение немецкого поэта Новалиса послужило исходным тезисом для теоретических установок многих символистов. Так же, как и суждения Ф. Шеллинга о том, что природа и искусство символичны; Ф. Шлегеля — «всякое искусство символично»; эстетический пансимволизм французского философа Т. Жюффруа, утверждавшего, 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.

Прямыми предшественниками собственно символизма как школы, или направления, стали поэты Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо,

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

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

а одним из инициаторов движения и его теоретиком — Стефан Малларме. Бодлер (1821—1867) 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 др. — в применении к искусству войдут в теоретический лексикон символистов.

Символизм как направление начал формироваться с 1880 г. вокруг литературного салона *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», а *Ш. Морис* (1861—1919) в статье «Литература нынешнего дня» (1889) дал, пожалуй, наиболее полное изложение сути символизма. Он утверждал, что единственными истоками Искусства являются Философия, Традиция, Религия, Легенды. Искусство синтезирует их опыт и идет дальше в постижении духовного Абсолюта. Подлинное искусство не забава, а «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 перводанности, 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 «вселен-

ского эстетического синтеза». Его суть заключается в «слиянии Духа Религии и Духа Науки на празднестве Красоты, проникнутом самым человеческим из желаний: обрести цельность, вернувшись к первоизданной простоте»¹. В этом состоят 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 бесстрастной, 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»², т.е. интуитивно опирается на законы языковой синестезии.

Бельгийский поэт-символист и критик А. Мокель (1866—1945), подчеркнув, что суггестию «в восторженных выражениях восславил Шопенгауэр», усматривает ее главный смысл в том, что искусство не до конца описывает объект изображения, а 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,

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

² Там же. С. 436, 437.

когда аромат мысли, цвет музыкальной фразы, звучание цвета или запаха становятся предметами особого внимания поэзии.

Символисты, опираясь на традиционный символизм культуры (особенно средневековый), отличали *символ* от *аллегии*. В аллегории 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. Бельгийский поэт и драматург *Морис Метерлинк* (1862—1949) был убежден, а с ним солидарны многие символисты, что 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 насыщенными 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.

Символизм в России унаследовал основные принципы западноевропейского символизма, но переставил отдельные акценты и внес в него целый ряд существенных коррективов. 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 мотивов¹.

¹ Подробнее об эстетике русского символизма см.: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. М. — СПб., 1999. Т. 2. С. 394—456; *его же.* Русская теургическая эстетика. С. 489—575.

1.3. ЭКСПЛИЦИТНАЯ ЭСТЕТИКА

Эксплицитная (или собственно философская) эстетика¹ сформировалась достаточно поздно. Честь ее формального закрепления в качестве науки новоевропейского толка, как было уже указано, принадлежит *Александру Баумгартену* (1714–1762). Эстетика в его понимании 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 связанных с ними или из них вытекающих.

Английский эстетик *Эдмунд Бёрк* (1729–1797) в книге «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, а 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 Берка оказали влияние на эстетическую теорию Канта и многих других эстетиков. Наиболее значительный вклад в развитие философской эстетики внесли немецкие мыслители Кант, Шиллер, Шеллинг, Гегель.

Эстетика Канта

В философии Канта эстетика рассматривается как завершающая часть общей философской системы («Критика способности суждения», 1790 — специальное сочинение по эстетике). Рефлектирующая способность суждения в системе познавательных способностей снимает противоречия между рассудком и разумом, основываясь на чувстве удовольствия/неудовольствия. В отличие от своих предшественников-

¹ Здесь дается лишь схематический очерк истории эксплицитной эстетики, которая должна стать предметом специального изучения по источникам для студентов, специализирующихся по эстетике. Основные идеи главных теоретиков эксплицитной эстетики будут подробнее рассмотрены в главах, посвященных конкретным категориям и понятиям классической эстетики.

просветителей, манифестировавших предмет эстетики в объективной действительности, искавших объективные основания красоты, Кант вслед за Берком тесно связал сферу эстетического с субъектом, с его восприятием объекта, т.е. с субъект-объектным отношением. Главные для него категории эстетики *целесообразное, вкус, прекрасное, возвышенное* суть характеристики неутилитарного (= *эстетического* у Канта) созерцания, сопровождающегося удовольствием. «*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-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 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»².

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»³. При этом эстетическое удовольствие только тогда будет «чистым», т.е. собственно эстетическим, когда оно лишено

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

² Там же. С. 302.

³ Там же. С. 232.

какой-либо заинтересованности утилитарно-корыстного толка, например, от созерцания неба, цветка, красивого минерала и тому подобных 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 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 этой 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, несоразмерные 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 «при-

¹ Кант И. Соч. в 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 257.

рода 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 негениальным художникам. Искусство является важнейшим средством проникновения в мир сверхчувственного. Этими положениями Кант открыл путь к культуре 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 обладает и чувством нравственным, ибо имеет внутренний доступ к сфере трансцендентного. Кант 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 непримиримые противоречия. В сфере эстетического дух человека поднимается до неутилитарного, незаинтересованного, бескорыстного *созерцания*, творческой свободной *игры* своими высшими способностями, сопровождающейся и завершающейся эстетическим удовольствием.

Классическая эстетика после Канта

Существенный вклад в эстетическую теорию внес известный немецкий поэт и мыслитель *Фридрих Шиллер* (1759—1805). 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 духов-

ные силы к оптимальной *гармонии*. То, что мы воспринимаем как прекрасное, является одновременно истинным.

Под влиянием Канта и романтиков сформировалась теоретическая эстетика *Фридриха Шеллинга* (1775—1854), 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 собой и завершает философию, ибо философия, убежден Шеллинг, 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 является 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.

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

² Там же. С. 86.

В «Лекциях по эстетике» (1-е изд. вышло посмертно: 1832—1845) Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770—1831) 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»¹. 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 актуализаций духа практически отождествлялась им с прекрасным. Прекрасное же осмысливалось как «чувственное явление, чувственная видимость идеи»².

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 самой 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 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 практически до конца XX в. Университетские профес-

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

² Там же. С. 119.

сора издавали книги и учебники по эстетике, интерпретируя ее основные положения то в кантианском, то в гегельянском, то в феноменологическом, то в символистском, то в лоскутно-эклектическом духе. Итоги немецкой классической эстетики подвел Фридрих Теодор Фишер (1807—1887) в своем академическом труде «Эстетика, или Наука о прекрасном» (т. 1—6; 1846—1858; 1922—1923). Главный тезис его эстетики: красота — субъективная категория, выражающая «преображенную» в сознании воспринимающего жизнь. В природе красота не существует. С этой позицией Фишера активно полемизировал, в целом высоко оценивая его исследование, Николай Гаврилович Чернышевский (1828—1889) в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). Для русского мыслителя «красота действительности» объективна, хотя восприятие и оценка ее зависят от многих субъективных факторов (вкуса, особенностей психики и т.п.). Ведь задача искусства не в создании «видимости» красоты (как у Фишера), а в художественном осмыслении явлений жизни, их объяснении и оценке. Действительность по Чернышевскому выше любого искусства. От Фишера и его сына Роберта берет начало эстетика *вчувствования*, развитая далее Т. Липпсом, В. Воррингером и др.

Одну из последних попыток создания фундаментальной философской эстетики предпринял Алексей Федорович Лосев (1893—1988), написавший только ее первую «отвлеченно-логическую» часть «Диалектика художественной формы» (1927), в которой с неоплатонически-феноменологических позиций проработал самобытную диалектику (понимаемую как бесконечное становление смысла на основе всеобъемлющего антиномизма и «тетрактидности») и классификацию системы основных эстетических категорий, которая развивается у него из Точки, или Сущности, по принципу «выражения» (или «явленности») в смысловое поле: эйдос — миф — символ — личность — энергия сущности — имя (сущности). Каждая из этих категорий в свою очередь диалектически разворачивается в целое семейство принципов выражения, или «художественных форм» (эйдетические, мифические, персонные, символические). Само понятие «художественная форма», тождественное у Лосева предмету эстетики — *выражению*, определяется им системой антиномических дефиниций, завершающейся итоговой формулой: «...художественная форма представляет собою изолированную и от смысла, и от чувственности автаркию первообраза, пребывающего в энергийной игре с самим собою благодаря оформлению им собою и смысла, и чувственности»¹.

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 105.

Специфическое место в истории эксплицитной эстетики занимает *марксистско-ленинская* эстетика. Эта эклектическая, предельно социологизированная и идеологизированная дисциплина сформировалась в основном в 30-е — 50-е гг. в СССР, хотя основы ее были заложены еще Г. Плехановым до революции 1917 г. («Искусство и общественная жизнь», 1912—1913 и другие работы). Путем трудоемких экзегетических манипуляций со всеми текстами Маркса, Энгельса, Ленина, а также на основе тенденциозной интерпретации классической эстетики и работ русских художественных критиков и писателей XIX в. демократической ориентации советские эстетики (М. Лифшиц, ранний Д. Лукач и др.) разработали достаточно целостную систему эстетики, в которой утверждалась общественно-природная сущность красоты, социально-трудовая теория происхождения искусства и эстетического чувства, на искусство переносились идеологические принципы классовости и партийности, единственным прогрессивным методом в искусстве считался реализм, толкуемый в духе «ленинской теории отражения» (материалистический вариант миметической концепции), а высшей формой искусства — социалистический реализм, нормативно предписывавший художникам «правдивое, исторически конкретное изображение жизни в ее революционном развитии» и в формах видимой действительности. С 60-х гг. под вывеской марксистско-ленинской эстетики многие советские эстетики начинают разрабатывать аксиологические, психологические, семиотические и другие выходящие за рамки ортодоксального марксизма-ленинизма концепции и теории; получают развитие техническая эстетика, теория дизайна. Наиболее значимыми в русле марксизма исследованиями являются многотомная монография Дьёрдя Лукача «Своеобразие эстетического» (1963) и «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» Моисея Кагана (1963—1966; 1971), в которых авторы отказались от многих одиозных идей советской тоталитарной эстетики.

На этом я хотел бы ограничить изложение эксплицитной эстетики и обратиться к более подробному рассмотрению главных ее положений при разговоре об основных эстетических категориях (см. главу 3).

1.4. ПОСТКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Постклассической эстетикой я условно называю всю имплицитную и отчасти эксплицитную эстетику примерно с середины XIX в. до конца XX в., которая развивалась вне рула классической философской традиции, нефилософскую эстетику, фактически господствовавшую в XX в. Ее существенной составной частью является и *неклассическая эстетика* (нонклассика), которой у нас посвящен раздел II учебника.

С середины XIX в. в евро-американской культуре утверждается позитивизм, господство естественных наук, активно формируется материалистическое мировоззрение. Ученые различных отраслей знания пытаются теперь объяснять эстетические феномены с эмпирических позиций, опираясь на данные психофизиологии, физики, социологии, а в XX в. эту линию продолжают математики, кибернетики, специалисты в области теории информации, лингвисты и др. Из 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.

Знаковым, хотя и условным рубежом активного становления множества направлений постклассической эстетики можно считать *Фридриха Ницше* (1844—1900), подвергнувшего сомнению все классические ценности культуры и провозгласившего начало поиска принципиально новых ориентиров во всех сферах гуманитарного знания и социальной жизни. В этот период 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 присущего 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 веке эстетическая проблематика наиболее продуктивно разрабатывалась не столько в специальных исследованиях (хотя таковых тоже написано немало), сколько в контексте других наук, прежде все-

го 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 60-е гг. в постмодернистскую, богословскую эстетику (католическую и православную). Наряду с ними во второй половине столетия появлялось множество околэстетических исследований, претендовавших на статус эстетических. Как правило, они были связаны с применением естественных и технических наук и их методологий к сфере искусства, с попытками «поверить алгеброй гармонию». Это, в частности, информационная эстетика, искусствометрия, семиотическая эстетика, экспериментальная эстетика, нейробиологическая эстетика и т.п. Однако пока ничего существенного эти исследования в собственно эстетическую теорию не внесли, так как в них, как правило, исследуется только эстетический объект (обычно произведение искусства), но не сама система субъект-объектных отношений, в которой только и реализуется эстетическое. Между тем она-то и не поверяется никакой «алгеброй» даже на уровне самой «высшей математики», информатики или нейробиологии¹.

Феноменологическая эстетика (главные представители Р. Ингарден, Н. Гартман, М. Мерло-Понти, М. Дюфрен) 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 тому подобных связей и отношений. Открытие многослойной (по горизонтали и по вертикали) структуры произведения искусства (Гартман) и его «конкретизации» в сознании реципиента, осознание, что «эстетический предмет» имеет бытие только в сознании субъекта восприятия (Ингарден), «феноменология выражения» и «телесного» восприятия (Мерло-Понти), многоуровневая структу-

¹ Подробнее о некоторых из этих эстетических изысканий см. в работах: Семиотика и искусствометрия. М., 1972; Моль А., Фукс В., Каслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975; Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика. СПб., 2010; Бычков О.В. О перспективах новейших научных исследований в эстетике // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Выпуск 4. М., 2010; New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. Ed. by Locher P., Martindale C. et al. Amityville, New York, 2006; Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics, Creativity and the Arts. Ed. by Martindale C. et al. Amityville, New York, 2007.

ра эстетического восприятия (Дюфрен) — существенные наработки этой эстетики.

Психоаналитическая эстетика основывается на теориях *Зигмунда Фрейда* (1856—1939) и его многочисленных на протяжении XX столетия последователей. Согласно концепции Фрейда, главным двигателем художественно-эстетической деятельности являются бессознательные процессы психики. Характерные для бессознательного первичные инстинкты и вытесненные туда социально-культурными запретами чувственные влечения и желания человека (сексуальные, агрессивные) сублимируются у творческих личностей в искусстве. Художник обходит запреты цензуры предсознания и трансформирует бушующие в нем вождения 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, движется могучий поток современной художественной критики. Одним из значимых методологических источников понимания эротической символики искусства стала работа Фрейда «Толкование сновидений» (1900).

Фрейдизм и постфрейдизм оказали и оказывают сильнейшее влияние как на искусство XX в., так и на основные направления имплицитной эстетики. Тело, телесность, телесные влечения и интенции, гаптические (касательные) переживания находятся в центре современного эстетического опыта. Опиравшийся на психоанализ *Карл Юнг* в отличие от фрейдистов считал, что в основе художественного творчества лежит не столько индивидуальное, сколько «коллективное бессознательное»; в искусстве находят символическое выражение не вытесненные либидозные влечения художника, а древние *архетипы*, в 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*, *остранение*, *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 70—80-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, ризома (корневище), шизоанализ (вместо психоанализа), либидозность и др. Диффузия структурализма и постфрейдизма привела в эстетике к попыткам отыскания внутренних связей между 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. Теоретики (они же и практики) постмодернизма (Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ж. Бодрийар, 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.

Заметное место в XX в. занимает богословская эстетика, активизировавшаяся в качестве своеобразной реакции на усиление деструктивно-кризисных явлений в культуре. Крупнейшие религиозные 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, философы Н. Бердяев, Н. Лосский, И. Ильин и др. Ими 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 некоторые другие. В католическом мире видное место занимает эстетика *неотомизма*. Ее главные представители (Э. Жильсон, Ж. Маритен), опираясь на идеи схоластической эстетики (в основном в редакции Фомы Аквинского), модернизируют их на основе некоторых принципов эстетики романтизма, интуитивизма и других 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 русско-немецкого художника Василия Кандинского, наиболее полно изложенной в книге «О духовном в искусстве» (1911). Неотомисты в целом позитивно 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 6 книгах) исследование *Ганса Урс фон Бальтазара* (1905–1988) «Herrlichkeit. Богословская эстетика» (1961–1962). Его автор, развивая идеи Августина и Бонавентуры, основывает свою эстетику на том, что красота тварного мира является образом умонепостигаемого Творца и при эстетическом восприятии ее происходит внепонятнейшее 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 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 опыта¹. На рубеже XX–XXI вв. в США появился ряд монографий по богословской эстетике, развивающих и интерпретирующих идеи Бальтазара.

Контрольные вопросы

1. Для чего необходимо изучать историю эстетики?
2. Что такое эксплицитная и имплицитная эстетика?
3. Охарактеризуйте античный и средневековый этапы истории эстетики.
4. В чем заключается своеобразие эстетики Ренессанса?
5. Каковы характерные черты основных этапов исторического бытия имплицитной эстетики Нового времени: классицизма, Просвещения, реализма, натурализма, барокко, романтизма, символизма?
6. Что такое суггестия в понимании символистов?

¹ Подробнее об эстетической герменевтике Г. У. фон Бальтазара см.: *Бычков О.В.* Эстетический смысл традиционного текста в свете современной герменевтики // *Эстетика на переломе культурных традиций*. М., 2002. С. 79–93; *Bychkov O.* Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts with Hans Urs von Balthasar. Washington, 2010.

7. Каковы основные положения эстетики Канта?
8. В чем состоит основное отличие эстетики Гегеля от кантовской?
9. Каковы основные пути развития эстетики в XIX—XX вв.?

Дополнительная литература

1. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007.
2. *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aethetica. Т. 1—2. М. — СПб., 1999; М., 2007.
3. *Гильберт К., Кун Г.* История эстетики. Кн. 1—2. М., 2000.
4. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.
5. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. М., 1962—1968.
6. История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки. Т. 1—5. М., 1985—1990.
7. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
8. Эстетика и теория искусства XX века. М., 2005.
9. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. М., 2007.
10. Aesthetik und Kunstphilosophie: Von der Antik bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. Ed. *Nida-Ruemelin J., Betzler M.* Stuttgart, 1998.

ГЛАВА 2

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ

Проделанный в главе 1 краткий анализ исторического становления эстетического сознания и эстетической мысли достаточно ясно выявляет ряд главных принципов, на которых основывается эстетический опыт и которые вошли в классическую эстетику в качестве основных ее категорий. Далеко не до конца еще понятые и проанализированные основные принципы эстетического опыта и сознания составляют и главный круг проблем современной эстетики, ее главной части — эстетики классической. Каждая из эстетических категорий, обозначая тот или иной аспект или принцип эстетики, вводит нас в определенный сегмент этой науки и шире — в смысловое поле эстетического опыта человека. В дальнейшем я остановлюсь 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.

Эстетическое — наиболее общая категория эстетики; 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 Aesthetische* — 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.).

2.1. СОДЕРЖАНИЕ И СМЫСЛ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

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), с *гедонизмом*, что в прагматически и утилитаристски ориентированном обществе 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 в качестве само собой разумеющегося научного термина активно употреблялась А.Ф. Лосевым, 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 узком смысле. Гадамер, в частности, иногда отождествлял его с понятием «эстетическое сознание». Маркузе видел в эстетическом один из основополагающих способов жизни «свободного общества» будущего. Дюфрен связывал эстетическое как «a priori» (значимое понятие в его эстетике) 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»¹. В 60-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 общей, более широкой, чем прекрасное, категории. Наиболее емкое определение эстетического дал тогда А.Ф. Лосев, употреблявший ее в качестве эстетической еще в 20-е гг.: «Эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как сгусток общественно-исторических отношений»².

¹ См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1963.

² 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.

Одной из причин широкого распространения категории эстетического в науке XX в. стала почти полная девальвация категории *прекрасного*, часто отождествлявшейся в классической эстетике с ее предметом или обозначававшей один из сущностных его аспектов, но так и не получившей в силу неуловимости для рассудка обозначаемого ею феномена удовлетворительного вербального выражения. Господство в художественно-эстетической культуре прошлого столетия *авангардно-модернистских и постмодернистских* тенденций (о них подробнее в разделе II) поставило под вопрос актуальность самой категории прекрасного в эстетике. В среде исследователей достаточно широко утвердилась мысль, сформулированная одним из эстетиков второй половины XX в.: «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 эстетическому явлений» в современном искусстве выступают 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 философской дисциплины, 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 на следующий.

Категорией *эстетического* обозначаются особый духовно-материальный опыт человека (*эстетический опыт* — см. далее), направленный на освоение внешней по отношению к нему реальности, и все поле связанных с ним субъект-объектных отношений. Суть его сводится к специфической системе *неутилитарных* отношений субъекта и объекта, инициированных, как правило, конкретно-чувственным восприятием объекта субъектом или сотворения им художественного произведения, в результате чего субъект получает *духовное наслаждение* (эстетическое удовольствие, достигает *катарсиса*, блаженного

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

состояния и т.п.), которое не является целью эстетического опыта, но всегда сопровождает его, ибо свидетельствует о том, что реально состоялся *конкретный* акт этого опыта: эстетического восприятия или творчества.

Сам акт эстетического опыта имеет или чисто духовный характер — неутилитарное *созерцание* объекта, имеющего свое бытие, как правило, вне субъекта созерцания, но в некоторых созерцательно-медитативных практиках (обычно связанных с религиозным опытом) — и внутри субъекта; или — духовно-материальный. В этом случае речь идет о многообразных практиках неутилитарного специфического *выражения* — в первую очередь о всей сфере *искусства*, одной из главных причин исторического возникновения которой и явилась необходимость материальной актуализации (реализации, фиксации, закрепления, визуализации, процессуальной презентации и т.п.) эстетического опыта; а также и о неутилитарных компонентах или, точнее, о неутилитарной ауре, присущей любой творческой деятельности человека во всех сферах жизни.

В случае художественно-эстетического (анагогического — возвышающего человека над обыденной эмпирией) *выражения* духовное созерцание или предшествует, или, чаще всего в художественной практике, протекает синхронно с творческим процессом созидания эстетического объекта, или произведения искусства, являясь его инициатором и двигателем. Состояние, которое *переживается* субъектом как духовное, или эстетическое, *наслаждение*, не есть сущность или самоцель эстетического отношения, эстетического опыта, а является лишь *свидетельством реальности глубинного контакта* субъекта с той неопишуемой реальностью, которая стоит *за* объектом эстетического отношения; свидетельствует о достижении субъектом одной из высших ступеней духовного состояния, когда дух субъекта с помощью эстетического духовно-материального опыта достаточно полно отрешается от утилитарной сферы и воспаряет (возводится) в *пространства чистой духовности*, достигает (в акте мгновенного *озарения, катарсиса*) состояния *сущностного слияния* с Универсумом и его Первопричиной, т.е. недоступной в обыденной действительности *полноты бытия*. Именно стремление к *абсолютной полноте бытия* как к идеалу свободной и максимально насыщенной во всех отношениях человеческой жизни, приобретение оптимально доступного человеку кванта *особой духовной энергии*, наличествующей исключительно в эстетическом опыте, и составляет его главную цель, а *сама данная таким образом абсолютная полнота бытия может быть осмыслена в качестве метафизической основы эстетики, идеала, на который ориентирован эстетический опыт*.

Высшее, предельное, в полном смысле слова чистое эстетическое наслаждение возникает только в случае состояния, события всеобъемлющего *контакта* эстетического субъекта с Универсумом, с его трансцендентными основами через посредство эстетического объекта. Этот глубинный, сущностный, вербально неопишуемый контакт реализуется 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 духовным основам Универсума; как осуществление в процессе эстетической деятельности (восприятия или творчества) *реального* (не иллюзорно-

го!) единения (слияния без утраты личностного самосознания) с ним. В результате возникшей *органичной гармонии* (полной вписанности) человека (как *личности*!) с Универсумом он и испытывает высшее духовное наслаждение, активно переживая свою реальную причастность к полноте бытия. Этот тип отношений субъекта и объекта, обозначаемый категорией *эстетического*, и составляет предмет *эстетики*, является одной из сущностных универсалий человеческого бытия и культуры.

Из приведенного определения эстетического уже следует вывод, на котором я хочу акцентировать внимание, что *художественное* (*художественность*) — это то же самое *эстетическое*, только в ситуации, когда в качестве эстетического объекта фигурирует произведение искусства, когда речь идет об эстетическом аспекте искусства, т.е. без каких-либо натяжек можно сказать, что *художественность* — это *эстетическое качество* искусства.

Понятно, что здесь дан *идеальный концепт эстетического*, его метафизическая сущность. Конкретно же в эмпирическом плане реализуется бесконечное число ступеней эстетического опыта, или уровней приобщения к полноте бытия (точнее, уровней *неполного приобщения к полноте*), которые зависят и от эстетического объекта (как природного, так и произведения искусства), и от эстетического субъекта, и от конкретной ситуации эстетического акта. Единственным реально ощутимым показателем полноты эстетического акта, качества обретенной духовной энергии является возникшее эстетическое наслаждение. Однако характер, окраска, сила, глубина, количество и другие его параметры не поддаются ни измерению, ни описанию. Здесь сфера сугубо личного субъективного опыта. Человек, обладающий достаточно высоким эстетическим вкусом, ощущает, что уровень достигаемой полноты бытия, комплекс переживаний и духовного наслаждения, степень духовной подпитки от восприятия художественного шедевра, например Венеры Милосской, «Мадонны Литты» Леонардо или «Композиции VI» Кандинского, значительно выше, богаче, глубже, сильнее и т.п. (слова здесь, увы, неточны и бессильны), чем при восприятии какого-нибудь среднего произведения, например любой жанровой картины Перова (по-своему талантливый художник), поздних «ню» Ренуара или поп-артовских объектов Раушенберга. Однако описать более-менее адекватно свой опыт он не в состоянии. В какой-то мере это подвластно только талантливым искусствоведам, художественным критикам, литературоведам, да и то лишь в определенной, отнюдь не очень полной мере.

Еще раз подчеркну, и об этом подробнее речь впереди, далеко и, как правило, не каждый эстетический акт достигает своей конечной фазы —

переживания полного контакта с Универсумом (и особенно — с его Первопричиной), высшей гармонии с ним, абсолютной полноты бытия. Да и большая часть эстетических объектов не рассчитана на это, а субъектов — не имеет для этого достаточной подготовки. Чаще всего, особенно в суетной действительности обыденной жизни, когда человек не имеет достаточного досуга для духовных практик (а эстетический опыт — одна из самых высоких, хотя и наиболее доступных форм духовной практики) и соответствующего навыка к ним, эстетический акт реализуется только частично. Субъект ограничивается, как правило, контактом с самим эстетическим объектом (природным пейзажем, произведением искусства), соответственно переживает лишь начальную фазу эстетического наслаждения, соприкасается исключительно с периферийными областями полноты бытия, как бы некими подступами к ней, ощущает лишь слабый вкус (или аромат) этой полноты и чуть-чуть приоткрывающейся личной свободы. Большинство реципиентов, особенно современных, ограничиваются только этой фазой, принимая ее за окончательный результат.

Отсюда происходит и обывательское пренебрежение к эстетическому опыту, его повсеместная недооценка, точнее — непонимание его сущности, когда он воспринимается в качестве приятной приправы к тяжелой, но якобы главной для человека утилитарно полезной жизни и практической деятельности. Эстетический опыт для обывателя (часто высокообразованного) — это букет цветов в столовой, натюр-морт на стене рабочего кабинета, мягкое кресло перед телевизором, уютная спальня, часовая пробежка по Лувру при семидневном туре по всей Европе. Не более. Приятно, но не существенно. Употребляется на отдыхе, вперемежку с пляжем, кружкой пива или бокалом вина. Жить можно и без этого, но с этим приятнее и престижнее. Это одно из самых распространенных, устойчивых и, увы, грубых заблуждений основной массы человечества.

К счастью, и в этом я вижу знак великого Промысла, практически во все времена обозримой истории человечества появлялась небольшая, но «могучая кучка» подвижников эстетического опыта, творцов эстетических ценностей — художников, которые жизни свои клали на алтарь эстетического опыта, обретая в этом нередко великое личное счастье большого Контакта при внешне трудной, иногда мучительной обыденной жизни. Именно благодаря им человечество обладает самым ценным, что оно смогло создать на протяжении своего существования, — сущностным ядром Культуры¹ — культурой художественно-эстетиче-

¹ Концепция Культуры и *пост*-культуры, излагавшаяся во многих моих работах, будет и здесь подробно прописана в разделе II.

ской, или уже — сокровищницей мирового искусства, включающей архитектуру, музыку, изобразительные, словесные и декоративно-прикладные искусства.

Эстетическое, таким образом, утверждает реальность бытия и функционирования одной из наиболее доступных людям, широко распространенных в Культуре и универсальных систем приобщения человека к Духовному путем *оптимальной* (т.е. творческой) реализации себя в мире материальном. Более того, эстетическое свидетельствует 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 и самого бытия; в религиозных культурах — на восхождение к Богу посредством эстетического объекта. *Прекрасное* свидетельствует о целостном восприятии субъектом онтологической презентности бытия в его оптимальной конкретно-чувственной выраженности, об адекватности смысла и формы, его выражающей, о совершенстве эстетического объекта; а *безобразное* указывает на ту контрпродуктивную сферу бесформенного, которая соответствует распаду формы, угасанию бытия и жизни, нисхождению духовного потенциала в ничто; но нередко (особенно в XX в.) приобретает и некий особый символический смысл какой-то антибытийственной реальности, хаотического потенцирования виртуальных семантических возможностей.

Эстетическое поэтому не является ни онтологической, ни гносеологической, ни психологической, ни какой-либо иной категорией, кроме как собственно эстетической, т.е. главной категорией науки эстетики, не сводимой ни к одной из указанных дисциплин, но использующей их опыт и наработки в своих целях. Еще раз подчеркну, что положенное вроде бы в основание приведенного определения понятие *духовного наслаждения*, т.е. чисто психологическая характеристика, не является сущностной основой эстетического, но только его атрибутом: главным показателем, сигналом, знаком того, что *эстетический акт*, *эстетический контакт*, *эстетическое событие* имели место, состоялись.

Закономерно возникают вопросы. А так ли уж необходим человеку в его и без того нелегкой и перегруженной жизни этот с трудом понимаемый и почти неопишуемый гармонизирующий «контакт», это

неуловимое никакими другими способами ощущение «полноты бытия»? И действительно ли именно он реализуется в эстетическом акте, а испытываемое при этом удовольствие, к которому с такой подозрительностью (и небезосновательно) относятся философы и богословы, свидетельствует именно об этом контакте? Это трудные вопросы. Может быть, самые трудные в эстетике. И дать на них прямые, точно аргументированные, экспериментально подтвержденные и убеждающие всех ответы вряд ли возможно в принципе. Создается впечатление, что фактически именно этим и занимались все мыслители, так или иначе с древнейших времен рассуждавшие о прекрасном, красоте, искусстве, а в поздние времена и собственно об эстетике и эстетическом. Именно на их суждения я и опираюсь в своих исследованиях, полагаю их в качестве фундамента возводимого здания. Кропотливое изучение истории эстетики и духовной культуры в целом, непосредственный личный эстетический опыт и прежде всего богатый и целенаправленный опыт восприятия искусства, а также интуиция исследователя (а в эстетике она играет существеннейшую роль) убеждают меня в адекватности приведенного определения. Понятно, что молодому читателю, только входящему в мир эстетики, этого может оказаться недостаточным. Поэтому в дальнейшем разворачивании темы я буду иметь в виду эти «трудные вопросы» и пытаться при каждом удобном случае привести какие-то косвенные (на прямые, как показывает история эстетики, не приходится рассчитывать) аргументы в пользу заявленной выше концепции, хотя она уже в какой-то мере логически вытекает из всего хода эстетических исследований последних столетий, что можно ощутить даже из краткого исторического экскурса главы 1:

Здесь необходимо еще подчеркнуть, что проблема *эстетического* относится к одной из глобальных проблем человеческого бытия, которой до появления эксплицитной эстетики подспудно занимались такие уважаемые дисциплины, как философия, богословие, филология. И действительно, изучение обозримой истории культуры показывает, что *эстетическое* относится к одной из сущностных *универсалий* бытия и культуры. В феномене, так обозначаемом сегодня, сконцентрирован некий специфически человеческий опыт, без и вне которого человек практически не мог бы существовать в своем нынешнем виде homo sapiens. И это отнюдь не профессиональная гипербола.

Как это ни парадоксально, но человек, этот «венец творения», согласно христианской доктрине, или высший продукт эволюции по другим гипотезам, являющийся сам творцом глобальной цивилиза-

ции и культуры, — так вот, только он во всем Универсуме находится, на что уже указывалось, в постоянном конфликте и диссонансе с ним в целом или с его составляющими: Богом, природой, социумом, культурой, со своими ближними, с самим собой. И конфликтность эта с историческим ростом «разумности» человека, от чего он находится последние столетия в упоении, не уменьшается, а возрастает вплоть до того, что сегодня человек поставил себя на грань самоуничтожения.

«Венец творения» оказался предельно конфликтен со всем творением и с самим Творцом. Результат грехопадения, — утверждает религия; ошибка эволюции, ее тупиковая ветвь, — полагают некоторые ученые. Как бы то ни было, все крупнейшие (и не только) умы едины в этом не поддающемся объяснению парадоксальном факте, а все основные институты и формации Культуры (в первую очередь религия и искусство) направляют свои усилия на преодоление этого рокового для человека конфликта. Однако сегодня и Культура со всеми ее традиционными институтами и интенциями находится в стадии, мягко и модно говоря, деконструкции, а точнее — последовательного разрушения, но об этом позже.

Человек с тех пор, как стал осознавать себя чем-то другим, чем окружающий его мир, оказался в ситуации вражды с этим миром и, конфликтуя с ним в борьбе за свое существование, начал одновременно сооружать здание Культуры, направленное на преодоление этой вражды, установление взаимопонимания и согласия с миром, с Универсумом. Именно на это были, по существу, ориентированы религиозные культы и обряды, великие религии, нравственные законы и моральные учения, наконец, вся сфера художественно-эстетической деятельности. Религии искали пути гармонизации человека с объективно существующим духовным началом Универсума — *Великим Другим* (духами, богами, Богом). Этика (в широком смысле слова) с древности занималась проблемами гармонии человека с остальным сообществом людей и отчасти с самим собой. Философские учения, издавна на дискурсивном уровне искавшие Истину и Знание о бытии, тоже не забывали о проблеме места человека в Универсуме и смысле его жизни. Но это была только *theoria* — интеллектуальное созерцание, узрение и констатация факта бытия. Практически лишь религия и эстетический опыт (в модусе прежде всего искусства) были внутренне ориентированы на универсальную и всеобъемлющую гармонизацию. Не случайно поэтому именно понятие и феномен *гармонии* с древнейших времен и во многих культурах занимали видное место

в духовных и мыслительных практиках, а позже гармония была осмыслена в качестве важнейшего эстетического первопринципа¹.

Да, собственно говоря, и религия, и этика, и философия на своих высших уровнях не могли обходиться без эстетического опыта и эстетической терминологии². И причина, по всей видимости, заключалась в том, что тот опыт, который мы сегодня осмысливаем как эстетический и который с древнейших времен связывали с понятиями красоты и прекрасного, имел своим двигателем глубинную энергетику бытия, с Античности описываемую понятием Эроса, или Любви. В этой точке и религия, и этика, и философия сходятся и объединяются под покровом эстетики. Эрос во всех его ипостасях (космический, духовный, чувственный) объявляется Первопричиной и Перводвигателем бытия. «Бог есть любовь» (1 Ин 4, 8). Все в Универсуме движется любовью, и только человек отпал от нее по неизвестным причинам, поэтому именно Любовь становится идеалом человеческого бытия. Любовь к Богу, к ближнему, к природе. Провозглашая целью человеческой жизни счастье, жизнь блаженную (*vita beata*), полное слияние (гармонию) с Богом в Царстве Божиим и т.п., философские и религиозные учения сходятся в том, что любовь не возникает сама по себе или как результат волевого акта субъекта. Только Бог есть абсолютная, вечная, безначальная Любовь. Во всех же субъектах Универсума любовь возбуждается, и возбудителем ее является *красота, прекрасное*. Еще Платон хорошо показал это в «Пире», а последующая философско-религиозная традиция, а также искусство и литература развили эту концепцию в бесчисленных вариациях.

Вожделение красоты, прекрасного инициирует *путь* любви, путь к счастью, к блаженной жизни, к Царствию Божию, к полноте бытия, и одно из главных и наиболее доступных и эффективных для человека направлений этого пути издревле связано с эстетическим опытом, в частности с чувственно воспринимаемой красотой и искусством. Показателем того, что акт любви реально осуществился, является *наслаждение*. Для плотской любви — чувственное, чисто физиологическое или психофизиологическое наслаждение, сопровождающее физический контакт любящих, в пределе — сексуальный акт; для более высоких уровней любви (равно духовного эроса) — духовное наслаждение, «неописуемая сладость», как его обычно именуют мистики. Одной из

¹ См., в частности: *Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973.

² Для христианской культуры я аргументированно показал это в моем исследовании «2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*» (СПб. — М., 1999; 2007).

главных разновидностей духовного наслаждения является эстетическое наслаждение, на высших уровнях эстетического созерцания сходное с «бесстрастным наслаждением» мистического опыта, мистического эроса.

Глубинную связь эстетического опыта с религиозно-мистическим чувствовали многие богословы, религиозные мыслители, теоретики духовных практик и пытались выразить это в своих текстах. Наиболее полно, емко и вполне осознанно это удалось, пожалуй, только в последние столетия, на закате христианской культуры. В частности, известный русский мыслитель и писатель *Константин Леонтьев* (1831–1891) 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 не мораль и даже не религия, а именно эстетика является «мерилом наилучшим для истории и жизни», эстетический же критерий (эстетическое для него традиционно тождественно с красотой) есть наиболее универсальная характеристика бытия.

Пережив сильный духовно-религиозный перелом, он к концу жизни пришел, однако, 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». Сохранив до конца жизни веру в эстетическое начало жизни и искусства, как сущностное начало, Леонтьев никак не мог примирить ее со своей философией «христианского пессимизма», которую он выводил из Нового Завета, прочитанного «сквозь стекла» святоотеческой аскетики. В этом главная трагедия его позднего мироощущения и миропонимания, которую он и сам хорошо сознавал, но не видел из нее выхода. Жизнь не имеет бытия без эстетического начала, а христианство в его понимании борется с эстетикой жизни, т.е. ведет к уничтожению самой жизни. В одном из поздних писем к В.В. Розанову он писал: «Итак, и христианская проповедь, и прогресс европейский совокупными усилиями стремятся убить эстетику жизни на земле, то есть самую жизнь... Что же делать? Христианству мы должны помогать даже в ущерб любимой нами эстетики...»¹, т.е. в ущерб земной жизни, уповая только на жизнь будущего века.

Эстетическое имеет свои основы в метафизических космоантропных глубинах бытия, которые не поддаются дискурсивному осмысле-

¹ Цит. по: Русский вестник. 1903. № 6. С. 419.

нию и вербальному описанию, и играет существенную роль в жизни человека и в культуре в качестве действенного фактора приобщения человека к Универсуму в его сущностных основаниях. Косвенно, но ярко об этом свидетельствуют и многочисленные функции и место эстетического опыта в культуре, да и всей жизни человеческой, если всмотреться в нее внимательнее.

2.2. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ В ЖИЗНИ И КУЛЬТУРЕ

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 опыта или красоты, прекрасного, как выражалась новоевропейская эстетика, и что было осознано всего несколько столетий назад под видом *изящных искусств* (подробнее см. в главе 4), имеет долгую историю, восходящую практически к истокам самой культуры, но искусство далеко не всегда было выделено из утилитарно-бытовой или культово-религиозной деятельности в качестве самостоятельного и самоценного феномена.

В древности искусства (в новоевропейском понимании этого слова, ибо в Античности и в Средние века под искусствами понимали практически все науки и многие ремесла — любую *искусную* деятельность человека) возникли вроде бы не только для выражения прекрасного или удовлетворения эстетической потребности человека. В первую очередь они были ориентированы на сакрально-культовые действия и утилитарно-практическую деятельность; на их реализацию, но при этом акцент неосознанно делался именно на их эстетической (художественной) сущности. Уже в глубокой древности ощущали, а со времен греческой классики и понимали, что красота, прекрасное, ритмика, образность, подражание и т.п. — т.е. все специфические особенности *художественного* языка искусства доставляют людям удовольствие, возводят их на некий более высокий уровень бытия и тем самым облегчают ту или иную повседневную деятельность, привлекают людей к культовым действиям, обрядам, развивают в них стремление к 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 — те-

атр), косметические искусства всегда 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 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 с древности хорошо чувствовали мыслители многих стран и народов, а западноевропейская классическая эстетика осознала это, как мы видели, с XVIII в.

В искусстве эстетическое сознание, эстетический опыт выражаются в наиболее концентрированном виде, хотя при создании произведений искусства *художественность* далеко не всегда являлась главной осознаваемой целью его творцов или заказчиков. Тем не менее именно благодаря ей (и за нее) ценилось произведение искусства; лишь высокий уровень художественности выводил произведение на уровень классики. Только высокохудожественные произведения объективно были в состоянии выполнить предназначенные им самой Культурой функции, только они высоко оценивались (как правило, на основе интуитивных критериев) современниками, и именно 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., поэзия Данте или Цветаевой, музыка Баха или джаз и, наконец, 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 условии, конечно, что все они — истинные произведения искусства, т.е. являются *художественными* произведениями или *эстетическими феноменами*, обладают высоким эстетическим качеством, доступным данному виду или жанру искусства. В этом случае они предстают *выразителями* некоего невербализуемого смысла, объектами *неутилитарного созерцания*, а может быть, и *медитации* и до-

ставляют созерцающему их *духовное удовольствие или наслаждение*. Именно тогда они все являются *эстетическими* объектами, выполняют на том или ином уровне свою основную функцию *духовного гармонизирующего контакта* и могут быть только в этой (эстетической) плоскости поставлены в один ряд. Ясно, что *уровни эстетического, эстетической ценности, степени осуществления контакта и возведения человека в духовные сферы* во всех этих и подобных случаях с произведениями искусства будут существенно различными, но в основном только количественно, а не качественно (хотя понятно, что количество в определенные моменты перерастает в качество, и тем не менее смысл исходного тезиса сохраняется), 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 одних случаях, как, например, при восприятии подавляющего большинства произведений декоративно-прикладного искусства, получаемое эстетическое удовольствие будет свидетельством лишь слабого намека на полноту бытия, слабым отблеском каких-то иных далей, иных миров, по которым тоскует душа человеческая. В других, — как при чтении произведений классической беллетристики, посещении драматического театра или картинных галерей с работами добротного художественного уровня, — мы вовлекаемся в изображаемые события, погружаемся в них, сопереживаем тем или иным персонажам, увлекаемся эмоциональными настроениями конкретных героев или тональностью, атмосферой отдельных произведений, в нас возникают какие-то интересные мыслительные процессы, размышления над теми или иными проблемами, затронутыми в произведении, и т.п. При этом нередко случается, что мы еще как бы сквозь эти произведения и за ними ощущаем нечто, более существенное и непреходящее, что возносит нас над конкретными перипетиями изображенного и переживаниями по их поводу и доставляет эстетическое наслаждение. Мы воспаряем над тем, что стало причиной эстетического акта, ощущаем необычайный подъем, какую-то легкость и вневременность своего личного бытия, чувствуем себя обогащенными новыми знаниями, которые вроде бы напрямую и не содержатся в самом произведении. Это наиболее частый случай добротного эстетического восприятия.

И наконец, более редкие и предельные состояния эстетического опыта, венчающие его. Они, как правило, реализуются в процессе вос-

приятия художественных шедевров (поэзии, музыки, архитектуры, живописи) при оптимальном настрое одаренного реципиента на эстетическое восприятие и в благоприятной ситуации восприятия (достаточное время восприятия, отсутствие помех и т.п.). В этих счастливых случаях эстетический субъект полностью отключается от окружающей его обыденной действительности, забывает обо всех жизненных заботах, проблемах, треволениях и даже о самом воспринимаемом произведении, как бы втягивается в него и проходит сквозь него в какое-то иное измерение, где уже не видит, не слышит, не воспринимает, не желает, не чувствует, не мыслит ничего конкретного. Он достигает того состояния, которое античные греки обозначали как *катарсис* (очищение); погружается в некое предельно высокое блаженное, радостное, экстатическое, сладостное состояние парения вне пространства и времени, ощущение необычайной легкости и бесконечной свободы, когда ничто не ограничивает его ничем; он с восторгом объемлет весь мир, ощущает его весь в себе и сам растворен в любой его части, не утрачивая сознания своей уникальной личностной природы и безграничной свободы. Короче, реципиент пребывает в состоянии *все-всегда-и-во-всем-бытия*, которое и может быть охарактеризовано в эстетике как высшее эстетическое наслаждение, или приобщение к полноте бытия, или абсолютная гармония с Универсумом.

Таким образом, мы подошли к пониманию того, что в эстетическом опыте существует бесконечное множество *уровней эстетического*, которые зависят от многих обстоятельств: эстетической ценности (эстетических качеств) самого воспринимаемого объекта (художественности произведения искусства, в частности), от уровня эстетической восприимчивости и подготовки субъекта, от ситуации восприятия. Это большая и сложная проблема, которой не место заниматься здесь подробно, да и не все ее аспекты поддаются конкретизации. По существу можно только сказать, что, как это видно из самого определения эстетического, строгих критериев «измерения» уровней эстетического не существует и принципиально существовать не может, поскольку эстетическое является характеристикой *взаимоотношения субъекта и объекта, субъекта и Универсума* (через объект), а так как субъективный компонент и ситуация контакта субъекта и объекта принципиально вариативны, то, естественно, не может существовать объективного критерия для уровня эстетического. Однако *порядок* (в математическом смысле этого слова) эстетического уровня (или художественности) 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 субъективированы и нередко имеют узкую направленность, а то и тенденциозность в пределах их профессионального дара).

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, одухотворяет ее. В первую очередь можно указать на *игровой* принцип как наиболее общий для всех сфер культуры. То, что настоящая *игра* имеет тесную связь с эстетическим, кажется очевидным и показано многими мыслителями прошлого (подробнее см. параграф 3.6), ибо игра прежде всего неутилитарна, доставляет и ее участникам, и ее зрителям отнюдь не чувственное удовольствие. Можно предположить, что игра и возникла-то объективно из необходимости удовлетворения эстетической потребности человека, хотя и осмысливалась долгое время по-разному.

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 и ювелирного искусств, непрограммной инструментальной музыки, абстрактной живописи) и, 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, тот «кайф», который испытывает игрок или зритель от тех или иных игровых ситуаций, ходов, нетривиальных находок и т.п. При этом диапазон эстетического в разных игровых видах различен (как и в искусстве, где, кстати, игровой элемент тоже несет существенную, а в некоторых видах и основную нагрузку) — от самого минимального и примитивного, например, в спортивных состязаниях и играх до утонченно-рафинированного, например, в шахма-

тах, 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 (1877—1962).

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* (анагогическая функция как существеннейшая в эстетическом опыте) человека на высшие духовные уровни, возбуждает в нем духовное наслаждение, ощущение радости жизни, полноты бытия и органичной сопричастности ему. *Эстетическое выражение* присуще прежде всего и в наивысшем смысле искусству, ибо оно, в частности, ради этого 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 энергетикой феномены.

Сказанное о выражении можно отнести и к другому, не менее важному элементу эстетического акта — *неутилитарному созерцанию* (подробнее об эстетическом созерцании далее). Это более-менее очевидно, когда речь идет о созерцании произведения искусства или объекта природы. Однако существуют еще и более сложные и труднодоступные формы чисто духовного созерцания, которые особенно сильно были развиты в различных религиозных и мистических системах. Как быть с ними, 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 наукой вопрос. Сегодня, однако, уже с достаточной мерой определенности можно сказать, что элемент эстетического играет во всех 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*

¹ Лат. — жизнь созерцательная.

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 (трансцензус) 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 виде¹. Единственное отличие этих практик от традиционно принимаемого за эстетический опыта 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 представляется мне не сущностным, а лишь локальным.

В этом нас укрепляет и мнение о. Павла Флоренского, который вообще считал аскетику в прямом смысле слова *православной эстетикой*, а духовных старцев, посвятивших 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“»². 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 тому подобные субстанции, т.е. фактически преобразование в более высокий онтологический и 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 эсте-

¹ Изучение православной культуры привело меня в свое время к введению понятия «*Aesthetica interior*» («внутренняя эстетика») применительно к монашеским практикам созерцательной жизни (см.: *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 92—120; 269—280; *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика. XI—XVII века. М., 1992. С. 185—197 и др.).

² *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 99. Подробнее см.: *Бычков В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 218—220.

тического прочувствовали и пытались реализовать русская религиозная эстетика XIX—XX вв. и ряд направлений русского искусства начала XX в. Здесь она получила название *теургии*¹.

Преобразовательно-созидательный аспект эстетического был осмыслен в прошлом столетии и нерелигиозной эстетикой, и художественной практикой. В частности, конструктивисты первой трети XX в., 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 начинают активно работать всевозможные массмедиа.

Таким образом, описательное определение эстетического, приведенное ранее, может быть дополнено еще одним значимым параметром — *преображенчески-теургическим*. Приобретая в акте традиционного эстетического восприятия или творчества опыт контакта с космическими духовными сферами, проникнув своим духом в их суть и структуру, эстетический субъект далеко не всегда ограничивается только духовным наслаждением от контакта с Универсумом. Нередко им овладевает стремление к действенной реализации приобретенного духовного опыта и кванта новой энергии в обыденной жизни — тогда он стремится встать на путь *преображения* (начиная с совершенствования своего сознания, своей жизни) и даже *теургии*. Понятно, что речь не идет о том, что в процессе эстетического созерцания реципиент получает какие-то конкретные знания или рецепты для непосредственных действий в жизни. Здесь нечто более высокое и сложное, о чем мы еще будем иметь возможность поразмышлять при разговоре об эстетическом восприятии, ибо каждый эстетический акт вносит что-то в переформировывание внутреннего мира реципиента в направлении его возвышения над эмпирией, что и инициирует наиболее энергичных творцов к глобальной преобразовательной деятельности. Примеры наличия эстетического начала во всех сферах жизни и культуры можно увеличивать до бесконечности, и каждый при желании легко сделает это сам, руководствуясь изложенным здесь пониманием *эстетического*.

¹ Подробнее см.: *Бычков В.* Русская теургическая эстетика. С. 75 и далее; с. 489 и далее; с. 703 и далее.

В процессе описания семантического поля категории эстетического использовались многие понятия с атрибутом «эстетический» типа *эстетический объект, эстетический опыт, эстетическое сознание, эстетическая культура* и т.п. На главных из них имеет смысл остановиться здесь и более конкретно как на существенных компонентах эстетического отношения.

2.3. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Объект и субъект в философии — это пара соотносительных категорий, каждая из которых имеет смысл только в отношении к другой. При этом под объектом понимается все то, на что направлена активность субъекта, а под субъектом соответственно носитель и источник этой активности. В философии речь идет в первую очередь о духовной активности познавательного характера. Близкий смысл имеют эти категории и применительно к эстетической сфере, за исключением, пожалуй, только акцентации гносеологического аспекта. В процессе эстетического акта если и приобретается «знание», то такого специфического характера, что имеет смысл не употреблять для его обозначения традиционный философский термин, чтобы не вводить в заблуждение неискущенного в эстетической проблематике читателя. Об этом эстетическом «знании» мы поговорим далее (*Эстетическое восприятие, Эстетический предмет*). Здесь речь идет только об объекте.

Теоретически в качестве эстетического объекта может выступать любой чувственно воспринимаемый объект: любой фрагмент природы от звездного неба, пламенеющего заката, ландшафта под крылом самолета до строения клетки какого-либо организма под микроскопом; любая вещь предметного мира, любой артефакт, многие феномены культуры, особенно имеющие символический или мифологический характер, и, конечно, бесчисленные произведения искусства, возникшие в процессе творческой деятельности как продукты эстетического сознания прежде всего. Кроме того, эстетическим объектом могут стать и определенные состояния и продукты внутреннего мира человека, его сознания (типа образов воображения, фантазии, воспоминания и т.п.), если на них направлен вектор его эстетического восприятия.

Два главных и взаимосвязанных условия, при которых объект может считаться эстетическим: 1) установка субъекта именно на эстетическое восприятие данного объекта (т.е. начало активности эстетического субъекта) и 2) наличие в объекте некоторых специфически эстетических характеристик, *эстетических качеств*, эстетических параметров формы, которые способствуют возникновению при восприятии объекта эстетического отношения, «*эстетического предмета*»

(подробнее о нем далее). Первое вполне понятно. Если человек смотрит на картину и размышляет о том, сколько она может стоить и кому ее можно выгоднее продать, или при виде прекрасного пейзажа подсчитывает прибыль от устройства здесь какого-то туристического объекта, то ни о каком эстетическом объекте в прямом смысле слова речи идти не может. Мы имеем перед собой объекты каких-то иных отношений, хотя потенциально они могли бы стать и эстетическими объектами. То же самое можно сказать и о ситуации, когда какой-нибудь провинциальный паломник бросается в Третьяковке на колени перед «Троицей» Рублева. Икона предстает здесь объектом религиозного поклонения и почитания, но не эстетическим объектом. Для существования эстетического объекта необходимо наличие *эстетического субъекта с установкой именно на эстетическое восприятие*. Шедевры живописи в закрытом Лувре или звучание записи симфонии Моцарта в пустой комнате еще не являются эстетическими объектами.

С объективными эстетическими качествами объекта дело значительно сложнее. Само понятие «эстетического» вроде бы исключает возможность говорить о таковых. Между тем всякий наделенный эстетическим вкусом человек, не говоря о профессионалах в этой сфере, хорошо ощущает, что в данном природном пейзаже или в данной картине больше неких качеств, которые можно было бы назвать эстетически ценными, эстетическими (или художественными — применительно к картине), чем в другом ландшафте или в другой картине. В эстетическом объекте есть нечто, что напрашивается быть названным *эстетическим качеством* хотя бы условно. И мы остановимся на этом понятии, имея в виду, что определение «эстетическое» используется здесь несколько условно, а само понятие означает совокупность неких характеристик объекта, которые вызывают практически однозначную *эстетическую* реакцию у большинства реципиентов по крайней мере данной культуры (например, европейско-средиземноморской, которую я в дальнейшем для краткости буду называть *нашей* или просто *европейской*, имея в виду, что здесь идет речь только о ней), наделенных достаточно высоким эстетическим вкусом.

К этим качествам объекта прежде всего могут быть отнесены те его характеристики, которые обычно связывают с категорией *красоты* (о ней см. главу 3), типа симметрии, гармонии, пропорциональности, определенных цветовых отношений и т.п., некоторых пластических или ритмомелодических характеристик, соотношений пространственных объемов, принципов образного или символического выражения и т.п. Все это значительно легче ощущается в объекте, почти сразу «схватывается» эстетически воспитанным глазом или ухом, чем поддается сло-

весному описанию. Здесь вербализаторские возможности существенно ограничены, однако я надеюсь, и по этим намекам понятно, о чем идет речь. Эстетические объекты существенно отличаются друг от друга по эстетическому качеству, что особенно наглядно в искусстве, где мы знаем высокохудожественные шедевры мирового уровня и средние или слабые произведения, которые тоже не лишены определенно-го эстетического качества и поэтому нередко соседствуют в художественных музеях с шедеврами или исполняются в одном концерте (например, органные шедевры Баха и средние по качеству, хотя и художественно добротные произведения Букстехуде).

Вполне естественно, чем выше эстетические качества объекта, тем выше эффективность эстетического акта со всеми его последствиями. Однако необходимо отметить, что иногда, а у людей с повышенной эстетической чувствительностью это случается и нередко, в качестве полноценного эстетического объекта могут выступать предметы, обладающие в целом низким эстетическим качеством или вообще лишенные его. Например, какой-нибудь ствол засохшего дерева, трещины на асфальте, старый покосившийся деревянный забор или пятна от дождей и протечек на обшарпанной оштукатуренной стене и тому подобные предметы могут привлечь внимание эстетического субъекта и автоматически вызвать в нем процесс эстетического восприятия. В этой ситуации они выступают полноценными эстетическими объектами. Что возвело их в эту категорию, что послужило импульсом для эстетического акта? Вероятно, не столько сами объективные характеристики объектов, сколько вызванные ими ассоциативные или синестезические процессы в психике конкретного эстетического субъекта с обостренным эстетическим вкусом. Именно они дали начальный толчок формированию полноценного эстетического предмета. Этим свойством эстетического объекта активно пользовалось (часто внесознательно) искусство XX в., особенно модернистского и постмодернистского направлений. Внося нередко заведомо неэстетические объекты (или объекты с низким эстетическим качеством) в пространство художественной экспозиции, авторы подобных арт-проектов рассчитывали (и небезосновательно) именно на подобный ассоциативно-синестезический эффект, инициированный самим фактом демонстрации объекта в арт-пространстве.

Так что эстетическое качество существенное, но в отдельных случаях не обязательное условие бытия эстетического объекта. Главными и первичными для этого остаются наличие эстетического субъекта, настроенного на эстетическое восприятие, и благоприятные условия для такого восприятия.

2.4. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ

Под эстетическим субъектом понимается инициатор и носитель любой эстетической активности, будь то восприятие или творчество, т.е. первопричина эстетического отношения. Для краткости я нередко называю его здесь *реципиентом*, имея в виду не только деятельность восприятия, но и творческую, ибо любой творец выступает в процессе творчества и первым воспринимающим, и именно *эстетическим* субъектом своего становящегося произведения. Эстетическому субъекту под силу превратить фактически любой предмет, включая и некоторые состояния своего внутреннего мира, в эстетический объект, и только он может быть творцом совершенно новых, не имевших бытия полноценных эстетических объектов, обладающих объективными эстетическими качествами, прежде всего произведений искусства. Он выступает активной, волевой стороной в эстетическом отношении.

Сущностной характеристикой эстетического субъекта является наличие у него особого дара — эстетического *вкуса* (см. параграф 3.1). Наличие вкуса или способности ко вкусу генетически присуще практически всем психофизиологически здоровым людям. Однако у большинства из них он находится в зачаточном состоянии, но имеет способность быть развитым, хотя бы до определенного уровня. К сожалению, этому же большинству принадлежит устойчивая уверенность, что они обладают вкусом в достаточной мере, чтобы иметь право безапелляционно судить о красоте и об искусстве; будучи иногда уличенными в своем невежестве, защищаются магической обиходной формулой: «О вкусах не спорят». Это величайшее заблуждение массового сознания нанесло и постоянно наносит большой ущерб и искусству, и эстетическому опыту в целом. О «вкусах» действительно не спорят, когда речь идет о личных субъективных пристрастиях, привычках, предрасположенности организма, психики конкретного человека к тем или иным элементарным формам и способам контакта с миром, со сферой потребления в основном (иногда даже — духовного или эстетического). При этом дело касается, как правило, уровня обыденного сознания. Вам не нравится крепленое вино, но нравится сухое; не нравится Гоген, но нравится Ренуар и т.п. Здесь с вами никто и не собирается спорить о ваших личных «вкусах» в повседневной жизни. Однако эти «вкусы» не имеют прямого отношения ко *вкусу эстетическому* в собственном смысле.

Вам лично может не нравиться живопись Леонардо или Кандинского, но если вы обладаете высоким эстетическим вкусом, вы не сможете сказать, что у кого-либо из них слабая в художественном отно-

шении живопись, и вам даже в голову не придет кощунственная мысль противопоставить им какого-нибудь Шилова или Глазунова, произведения которых лишены эстетических качеств, художественности, но потрафляют низкому вкусу масс отнюдь не своей художественностью. Ваш вкус не позволит вам это сделать, ибо он в обоих случаях дает однозначную оценку: перед вами высокохудожественная живопись, несмотря на совершенно разные внешние формы выражения Леонардо и Кандинского и на ваши личные иные пристрастия («вкусы») в живописи. И он же однозначно покажет, что в случае с другой парой упомянутых художников перед вами нехудожественные вещи, кич, не имеющий никакого отношения к эстетическому опыту. Таким образом, речь идет о каком-то объективном, но практически не поддающемся описанию уровне вкуса эстетического субъекта, которым, собственно, и определяется все в эстетической сфере, во всяком случае, характер и глубина эстетического переживания, эстетического акта, эстетического события — совершенно точно и однозначно.

В любом обществе и почти в каждый период времени появляется некоторое количество талантливых и очень малое число гениальных людей, от рождения обладающих высоким или утонченно высоким эстетическим вкусом. Речь идет о крупных и выдающихся художниках во всех видах искусства, о редких ценителях искусства, прирожденных эстетях. Большинство же людей рождается только с зачатками эстетического вкуса, которые можно развить до достаточно высокого уровня, или они могут так и остаться в зачаточном состоянии. На развитие эстетического вкуса нацелено сегодня специальное направление в системах образования развитых стран мира — *эстетическое воспитание*, которое рекомендуют начинать с младенческого или даже пренатального возраста. Понятно, что не все из подвергшихся такому воспитанию станут истинными ценителями искусства или эстетическими субъектами высшего ранга, посвятившими себя целиком эстетическому опыту. Это и не требуется в нормальном гражданском обществе. Однако они будут обладать достаточным эстетическим вкусом и эстетическими навыками, чтобы регулярно в течение всей жизни, встречаясь с потенциальными эстетическими объектами, иметь возможность включаться в эстетическую коммуникацию и подпитывать себя духовно и эмоционально путем эстетических контактов с Универсумом, руководствоваться эстетическим чутьем в своей, как правило, не эстетической деятельности, т.е. превратить ее в творческую деятельность, которая сопровождается чувством радостного удовлетворения. Короче, человек, воспитанный эстетически, — это человек, имеющий потребность и умеющий сделать свою обычную жизнь су-

щественно богаче, эмоционально насыщеннее, полнее, а в пределе и более духовной, т.е. *преобразить* ее.

Эстетически развитый человек, или потенциальный полноценный эстетический субъект, живет значительно более полной во всех отношениях и творчески активной жизнью, чем человек эстетически не развитый. Он постоянно ощущает свою укорененность и уместность в Универсуме, получает мощную духовную подпитку от него и поэтому лишен тех комплексов неполноценности, одиночества, безысходности, бессмысленности жизни, которые так хорошо описали философы и писатели-экзистенциалисты, изучая жизнь бездуховного, безрелигиозного и не ведающего об эстетической сфере «одномерного человека» (по Г. Маркузе) техногенной цивилизации.

Понятно, что эстетический субъект имеет реальную возможность стать более полноценной, коммуникабельной, духовно и социально значимой личностью, чем его антипод. Регулярный опыт гармонических отношений с Универсумом, с природой, с самим собой закономерно приводит его и к подобным, т.е. творческим и гармонизирующим, отношениям с обществом, с себе подобными, т.е. в идеале способствует повышению нравственно-этической культуры. А все эти затертые легенды противников эстетического воспитания о нацистских и других преступниках, собирающих коллекции классической живописи или наслаждающихся музыкой Моцарта и Бетховена, здесь неуместны и неактуальны. Они совсем из другой сферы социальной действительности, и здесь я не буду на них останавливаться. Просто утверждаю: никакого отношения к тезису (или опровержению его) о том, что *истинная эстетическая культура человека способствует его нравственному совершенствованию и духовному обогащению*, они не имеют.

Тем не менее этот тезис имеет все-таки и *реальный антитезис*, которым определяется нравственный антиномизм эстетического субъекта. Приобретя опыт приобщения к истинному бытию Универсума, ощущая высочайшую ценность гармонических отношений, характеризующих полноту жизни, эстетически восприимчивый человек с особой и даже болезненной остротой начинает ощущать диссонансы, дисгармонию, абсурдность отношений людей в обыденной жизни, «неразумность», безнравственность, неестественность их обыденного поведения, а часто и вредоносность их деятельности по отношению и к себе, и к своим ближним, и к обществу в целом, и к природе и т.п., острее чувствует социальную несправедливость, всяческие беззакония и недостатки государственного устройства в целом. Понятно, что установить гармонические отношения с такими людьми (а их, увы, большинство в любом обществе) и при таком (реальном, современном) со-

циальном устройстве эстетическому субъекту часто представляется невозможным. В нем возникает неприязнь (вместо любви, господствующей в сфере эстетического) к людям (нередко к человечеству в целом), которые не понимают и не желают понять, что рядом с ними, часто в их руках находится доступный почти всем опыт совсем иных, гармонических, творческих отношений, который в каких-то аспектах при общем желании мог бы быть использован и в обыденной социальной жизни для ее существенного преобразования (даже преобразования). Эстетический субъект, будучи не понят, а то и отвергнут серой массой торгашей, дельцов, чиновников и политиканов, как правило, управляющей обществом, государством, замыкается в себе. Приобретенный им опыт полноты жизни остается только его личным достоянием, помогающим ему жить, но не имеющим ценности и значимости для общества. Эта реальная антиномия эстетического субъекта не снимается в сфере эстетического сознания. Здесь необходима помощь религиозного опыта, который в техногенном обществе практически сошел на нет, а других институтов эффективного нравственного совершенствования человека в современной цивилизации, увы, не существует. Это и ставит ее на грань самоуничтожения.

Далеко не все потенциальные эстетические субъекты достигают того уровня эстетической культуры, при котором их эстетический акт доходит до полного завершения, т.е. до сущностного контакта с Универсумом и тем более с его Первопричиной, до ощущения полноты бытия. У многих реципиентов в силу тех или иных причин он ограничивается достаточно низкими или срединными промежуточными уровнями, о чем мы еще будем иметь возможность поговорить. Здесь важно другое, что именно эти субъекты составляют основную массу потребителей искусства и именно на их неполном промежуточном опыте и при их участии складывается достаточно превратное представление об эстетическом опыте в целом и его значимости (как правило, невысокой в понимании таких субъектов) для человека и социума. Свидетельства истинных и достаточно редких эстетических субъектов до сих пор, к сожалению, остаются «гласом вопиющего в пустыне».

И последнее. Эстетический субъект и профессионал-эстетик отнюдь не одно и то же. Эстетическим субъектом теоретически может быть любой человек, обладающий достаточно высоким эстетическим вкусом и интенцией к эстетической деятельности (восприятию или творчеству). Профессионал-эстетик — это мыслитель, исследующий эстетическую сферу, т.е. представитель науки эстетики. Совершенно очевидно, что он прежде всего должен быть эстетическим субъектом, т.е. иметь личный и достаточно богатый опыт реальной эстетической

деятельности, обладать высоким эстетическим вкусом, но этого не достаточно. Кроме того, ему необходимы неплохой аналитический дар и высокий уровень знаний практически из всех сфер гуманитарной культуры в их историческом и теоретическом ракурсах (философии, религии, мифологии, искусствознания, филологии, лингвистики). Только такой исследователь может претендовать на какое-то вразумительное и адекватное слово в этой с трудом поддающейся аналитике и вербализации сфере.

2.5. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРЕДМЕТ

Эстетический процесс активного взаимодействия субъекта с объектом ведет к формированию того, что известный польский философ и эстетик феноменологической ориентации *Роман Ингарден* (1893—1970) назвал «эстетическим предметом». Так он обозначил сугубо интенциональный предмет, т.е. идеальный продукт деятельности сознания (в философском смысле), возникший в нем в процессе восприятия эстетическим субъектом эстетического объекта, или, как пишет Ингарден, предмет, формирующийся в результате эстетического переживания¹. Фактически это тот идеальный образ эстетического объекта, возникший в духовном мире субъекта на его основе, но не идентичный ему и реально участвующий в эстетическом акте (например, акте эстетического восприятия — о нем далее). Понятно, что «эстетический предмет» не следует смешивать с «предметом эстетики», о котором шла речь раньше, хотя он и входит, естественно, в качестве одного из компонентов в предметное поле нашей науки.

В случае с искусством именно эстетический предмет Ингарден называет «произведением искусства» (живописи, литературы, архитектуры) в собственном смысле слова, а не тот материальный объект (живописное полотно или архитектурное сооружение), на основе которого он возник. По Ингардену сам материальный продукт художественного творчества — только «бытийная основа» произведения искусства, которое в своем глубинном смысле является чисто интенциональным эстетическим предметом, т.е. идеальным образованием («предметом эстетического чувствования»), вспыхнувшим в сознании реципиента в момент эстетического восприятия артефакта. Так понимаемое «произведение искусства» не во всем идентично реальному артефакту, его породившему². Оставаясь при своем и традиционном для классической (в том числе и отечественной) эстетики понимании произ-

¹ См.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 123 и далее.

² Там же. С. 122, 136, 137, 147, 214—216 и др.

ведения искусства как прежде всего материального объекта, имеющего бытие вне субъекта, я тем не менее считаю целесообразным и продуктивным для современной эстетики использование понятия «произведение искусства» в ингарденовском смысле при разговоре об эстетической коммуникации в целом. Оно помогает уяснить некоторые сложные моменты в самих актах художественного восприятия и творчества. Очевидно, что такое неклассическое использование традиционного понятия должно всегда специально оговариваться.

Итак, эстетический предмет — это тот идеальный, как правило, образный, или эйдетический (визуальный или слуховой), продукт, который формируется в процессе эстетического переживания во внутреннем мире субъекта и как бы накладывается на реальный эстетический объект («бытийную основу» по Ингардену). Он в каких-то деталях, что хорошо и на разных видах искусства показал Ингарден, отличается от материального объекта (самого артефакта), инициировавшего его появление, в сторону незначительной эстетической идеализации. В нем как бы стираются некоторые внеэстетические детали и мелочи объекта и, напротив, идеализируются качества, тяготеющие к эстетическим. В результате в сознании реципиента возникает эстетический предмет, являющийся в основном точным образом (эйдосом в платоновском смысле) воспринимаемого объекта, но несколько доработанным в направлении коррекции эстетических качеств на основе субъективных эстетических представлений реципиента, его личного эстетического вкуса. Это эстетический объект, опосредованный сознанием эстетического субъекта. Он более целостен и органичен, чем вызвавший его объект, и выявляет эстетические качества объекта в более чистом виде, чем они наличествуют в его «бытийной основе». Именно в этом смысле византийские теоретики иконопочитания подчеркивали, например, что в иконе истинный образ Христа, его вневременной визуальный облик (лик) проявляется более ясно, чем он был виден в лице исторического Иисуса, подверженном всем преходящим изменениям обычного человеческого лица. Понятно, что в эстетическом предмете степень идеализации эстетического объекта значительно меньшая, чем при выявлении лика в иконописи, и тем не менее она здесь присутствует в процессе эстетического восприятия.

Практически параллельно с Ингарденом (возможно, при взаимном влиянии друг на друга) в те же 30—40-е гг. и в близком феноменологическом смысле на понятия «эстетического предмета» строит свою «Эстетику» как завершение онтологии немецкий философ *Николай фон Гартман* (1882—1950). В его понимании эстетический предмет —

это в общем случае некая *объективно* существующая целостность, состоящая из двух теснейшим образом взаимосвязанных «слоев»: 1) чувственно воспринимаемой реальности (например, весеннего пейзажа в природе или живописной картины) и 2) проступающего за ней «ирреального другого», которое тоже «существует предметно», но «является» (это именно *явление* по Гартману) только на основе данной чувственно воспринимаемой реальности и исключительно в *акте* ее эстетического созерцания конкретным эстетическим субъектом, существует лишь для него, *открывается* только ему в личном «откровении»¹. Понять и объяснить смысл этого «другого», реализующегося исключительно в сознании эстетического субъекта и обязательно (у Гартмана на этом постоянно делается акцент) доставляющего ему наслаждение, удовольствие, радость, немецкий философ затрудняется. Он предполагает, что этим «другим» могут быть некие глобальные закономерности Универсума, не выявляющиеся другим способом, например «великий ритм всего живого в природе, который полностью господствует как в нас, так и вне нас»². Однако в принципе это «другое», составляющее основу эстетического предмета, не поддается описанию, но функционирует только в конкретном акте эстетического созерцания.

Именно с эстетическим предметом Ингарден и Гартман связывают понятие *эстетической ценности*, полагая, что она является объективной качественной характеристикой эстетического объекта и не зависит от «вкусов» конкретных эстетических субъектов. Если ценность в философском смысле — это нечто, *сущностно значимое* для человека, то эстетическая ценность — это нечто, *эстетически значимое* в указанном ранее смысле *эстетического*. Традиционно эстетически ценное обозначалось в культуре как *прекрасное*, и именно комплекс качеств объекта, вызывающих ощущение прекрасного, Ингарден прежде всего и имеет в виду, говоря об объективности эстетической ценности, актуализующейся в интенциональном эстетическом предмете. «Эстетическая ценность является особенным эстетическим качественным моментом или комплексом ценностных качеств, осевших на эстетическом предмете»³. Гартман также использует для обозначения эстетической ценности категорию прекрасного, вкладывая в нее более широкий смысл, близкий к тому, что современная эстетика обозначает категорией эстетического. Понятно, что эстетическая ценность эсте-

¹ Подробнее см.: Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 55–59, 86, 115–193.

² Там же. С. 57.

³ Ингарден Р. Указ. соч. С. 397.

тического предмета не поддается вербализации, а только проявляется в конкретных актах восприятия, или, согласно Ингардену, осуществляется конкретизация эстетического предмета (равно «произведения искусства»). И вот эти-то частные «конкретизации» уже существенно зависят от эстетического субъекта и ситуации восприятия, а соответственно и степени освоения им эстетической ценности, потенциально содержащейся в эстетическом предмете. Реципиент в зависимости от уровня своей эстетической культуры может конкретизировать все эстетические качества, присущие эстетическому предмету, а может только какую-то их часть.

Введение понятия «эстетического предмета» дает возможность более глубоко вникнуть в суть таких значимых категорий философии искусства, как *художественный образ*, *художественный символ*, *форма-содержание* (подробнее о них в главе 4). По существу они все относятся к многоуровневой и многомерной сфере эстетического предмета и полностью реализуются в акте эстетического созерцания. В этом разговоре мы вслед за Ингарденом и Гартманом вынуждены были постоянно обращаться к эстетическому акту, а точнее к его главной (наряду с творчеством) составляющей — *эстетическому восприятию*, существенным компонентом которого фактически и является эстетический предмет.

2.6. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ

Проблема эстетического восприятия со второй половины XIX в. стала одной из центральных в эстетике. В ее решении не без основания усматривали ключ к решению других эстетических проблем, в том числе и относящихся к предмету эстетики. В духе естественно-научного энтузиазма того времени особенно активно она разрабатывалась представителями психологического (Липпс, Фехнер, Фолькельт, Воррингер, фрейдисты, Выготский, Арнхейм и др.) и опирающегося на него феноменологического (Ингарден, Гартман, Мерло-Понти и др.) направлений в эстетике. Позже, с конца 60-х гг. XX в., много внимания эстетическому восприятию уделила *рецептивная эстетика*, главными представителями которой были немецкие литературоведы *Ганс Роберт Яусс* (1921–1997; главный труд — «Эстетический опыт и литературная герменевтика», 1977) и *Вольфганг Изер* (1926–2007; главный труд — «Акт чтения: Теория эстетического воздействия», 1976). Они вслед за феноменологами перенесли главный акцент в эстетическом отношении, в понимании художественной сущности произведения на реципиента, т.е. на особенности самого акта художественного восприятия (в основном на материале литературы) и сделали вывод о прин-

ципиальной многозначности художественного произведения, как в принципе и по существу зависящего от субъекта восприятия.

О процессе эстетического восприятия высказано много значимых, интересных и часто противоречивых суждений (в частности, концепции *вчувствования*, *эмпатии*, *сублимации* и др.), что вполне понятно. Процесс этот не только в сущностных своих основаниях, но даже и на психологическом уровне практически не поддается более-менее основательному анализу, ибо связан с тончайшими материями духовно-психической жизни человека, которые выходят за пределы современного научного знания и не поддаются адекватной вербализации. Здесь возможны только осторожные предположения, основанные на объединении знаний психологии, философии, эстетики с попытками осмысления личного эстетического опыта, интуитивных прозрений самого исследователя и регулярными заглядываниями в области мистики и богословия, где ищущая мысль сталкивается с аналогичными проблемами.

Не вдаваясь в подробности, в самом общем плане можно указать на *четыре* достаточно явные фазы (или ступени) процесса эстетического восприятия. При этом я сразу хочу подчеркнуть, что они не зависят от того, что является эстетическим объектом — природный предмет, духовное образование или произведение искусства.

1. Начальная фаза, предваряющая собственно процесс восприятия, может быть условно обозначена как *эстетическая установка*. Она характеризует сознательно-внесознательную настроенность субъекта на эстетическое восприятие. Как правило, это особый волевой акт человека, специально пришедшего в художественный музей, в театр, в консерваторию, посещающего памятник архитектуры, выехавшего на природу насладиться красотой естественного ландшафта или приступающего к чтению поэзии, художественной литературы и т.п. Реципиент предварительно знает, что данные объекты обладают эстетическими качествами, и он желает конкретизировать их для себя, т.е. стать обладателем их эстетической ценности, или, как размышляет нормальный эстетический субъект, «насладиться красотой объекта», пережить некие приятные состояния, инициируемые им, и т.п. У человека с достаточно высоким уровнем эстетической культуры, эстетической чувствительности эстетическая установка нередко возникает и спонтанно без специальной настроенности при неожиданной встрече с эстетически значимым объектом, как правило, природным или произведением искусства. Тогда она практически совпадает со второй фазой восприятия, или с началом процесса непосредственного эстетического восприятия.

2. Эта фаза может быть обозначена как *первичная эмоция*, и характеризуется она комплексом еще не вполне определенных эмоционально-психических процессов общей позитивной тональности. Начинается первичное переживание (некая эмоциональная вспышка) того, что мы *конкретно чувственно* вступили в контакт с чем-то, неутилитарно и сущностно значимым для нас, возбуждающим радостное *ожидание* дальнейшего развития контакта в духовном направлении.

3. На следующей, *центральной* фазе возникает *эстетический предмет* в процессе его активного освоения. Мы читаем литературное произведение, слушаем музыкальное, смотрим театральный спектакль или кинофильм, всматриваемся в живописную картину, осматриваем архитектурный памятник или природный пейзаж и т.п. Эта фаза для каждого типа эстетического объекта имеет свои особенности¹ (для произведений искусства мы рассмотрим их подробнее при разговоре о *художественном образе и символе*), но сущность ее остается одной и той же. Идет активный процесс контакта субъекта и объекта, начальная стадия активного эстетического восприятия субъектом объекта, в результате которого субъект практически полностью отрешается от всего побочного, не имеющего отношения к данному процессу эстетического восприятия. Он как бы выключается на какое-то время (которое физически может измеряться секундами, минутами или часами, но субъект уже этого не замечает; физическое время утрачивает для него свою актуальность) из обыденной жизни. Не теряя ощущения ее наличия и своей принадлежности к ней, а также своего участия в эстетическом акте, он реально *переживает* совершенно иную жизнь.

Каждый конкретный акт эстетического восприятия — это целая и целостная, особая и неповторимая жизнь для субъекта восприятия, протекающая в своем пространственно-временном континууме, не коррелирующем и не соизмеримом с физическим континуумом, в котором он реально находится. Физически акт восприятия может протекать и несколько секунд (хотя обычно для него требуется значительно большее время), но если это полноценный эстетический акт со всеми его фазами, то субъект восприятия переживает его как полноценную, насыщенную, чисто духовную жизнь, протекающую в каком-то своем измерении, которое не зависит от физического времени, пространства и других факторов. В какой-то мере, и об этом не раз писали эстетики и психологи, эта фаза может быть уподоблена сновидению, когда за

¹ Многие из них в феноменологическом ключе подробно рассмотрены (для литературы, архитектуры, живописи, музыки) в указанных выше работах Ингардена и Гартмана.

мгновение до пробуждения спящий может пережить длительный отрезок какой-то другой жизни, наполненный многими событиями, ощущая в то же время каким-то периферийным сознанием, что все это вернется с ним во сне.

Эта фаза может быть обозначена как *эйдетически-психическая* или *духовно-эйдетическая*. Здесь субъект *видит* и *слышит* эстетический предмет, в его душе интенсивно возникают и динамически развиваются всевозможные образные процессы, непосредственно инициированные конкретным объектом восприятия и возбудившие его ответную душевно-духовную деятельность, обусловленную уровнем его эстетической культуры, ассоциативно-синестезическим опытом, состоянием его души на момент восприятия, ситуацией восприятия, другими субъективными моментами. Идет динамическая конкретизация эстетического предмета, когда реципиент реально переживает состояния, ситуации, перипетии, образные картины, непосредственно связанные с данным объектом, им порожденные; переживает красоту или возвышенность пейзажа, следит за развитием музыкальной темы, сопереживает героям литературной или театральной драмы и т.п. Обо всех этих вещах писали и пишут многие эстетики и искусствоведы, опираясь, как правило, на свой личный эстетический опыт.

Это наиболее доступная для достаточно широкого круга реципиентов фаза эстетического восприятия. Многие на ней и останавливаются, ибо уже здесь испытывают достаточно высокое *эстетическое удовольствие*, длящееся на протяжении практически всего акта восприятия, и полагают, укрепляемые в этом некоторыми эстетиками, искусствоведами и критиками, что собственно к ней и сводится весь эстетический акт и процесс восприятия произведения искусства. Однако это не так. Всякий человек с достаточно высоко развитым и более того натренированным (здесь необходим или желателен именно особый тренинг восприятия) эстетическим чувством знает, что за этой фазой следует еще более высокая, которую можно назвать *эстетическим созерцанием*, употребляя термин «созерцание» в том углубленном смысле, который вкладывают в него обычно мистики, говоря о *vita contemplativa*.

Здесь мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что именно эта, третья фаза является *центральной*, основной и совершенно полноценной в эстетическом опыте. Только качественные в художественном отношении произведения приводят реципиента с развитым или высоко развитым эстетическим вкусом к этой фазе. Фактически на нее в основном ориентировалось все высокое искусство, и ради нее люди стремятся в музеи, концертные залы, театры и т.п. Эта фаза имеет много своих подуровней, на одних из которых получают эстетические ра-

дости люди средней эстетической восприимчивости, средней эстетической подготовки, на других эстетствуют реципиенты с самым изысканным вкусом. Именно последние при контакте с шедеврами могут достичь следующей, четвертой фазы эстетического восприятия, но это случается и с ними нечасто. Обычно же и они вполне удовлетворяются главной, третьей фазой.

Существенным содержательным компонентом третьей фазы эстетического восприятия является *рецептивная герменевтика* — осмысление произведения искусства в момент его восприятия. Нужно различать два вида герменевтики искусства — *профессиональную герменевтику*, которой занимаются искусствоведы, литературоведы, художественные критики, и *рецептивную*, которая присуща практически любому процессу эстетического восприятия — именно его третьей фазе. Это интеллектуальная составляющая третьей фазы.

Духовно-эйдетический этап эстетического восприятия с самого начала сопровождается своеобразным интенсивным герменевтическим процессом в сознании реципиента — осмыслением, интеллектуальной *интерпретацией* воспринимаемого произведения. Реципиент вольно или даже невольно стремится понять, осмыслить, истолковать, *что* же он такое видит, воспринимает, *что* означает увиденное в произведении искусства, *что* оно изображает и выражает, *что* вызывает в нем бурю чувств, эмоций и этих самых размышлений. Эти *что, как, зачем, для чего* бесконечной чередой и часто независимо от его воли возникают в сознании реципиента, и он нередко совершенно спонтанно отвечает себе на эти вопросы (точнее, ответы формируются сами где-то в глубинах психики, возбужденной процессом эстетического восприятия, и возникают в сознании), т.е. занимается, сам того часто не подозревая, именно герменевтикой воспринимаемого произведения.

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

Одна краткая иллюстрация к сказанному.

Фильм «Иллюзионист» (1984) известного голландского режиссера Йоса Стеллинга — сильной в художественном плане, творческой личности, хорошо чувствующей какую-то глубинную метафизику (или архетипику) голландцев, восходящую к Брейгелю, Босху и другим крупным художникам «золотого века» нидерландской живописи. Характерной чертой его стилистики является акцентанция чисто худо-

жественными средствами кино странности, абсурдности, аномальности человеческого бытия, жизни, поведения как главных доминант. Его герои, как правило, не от мира сего: одинокие, замкнутые в себе натуры, юродивые и отшельники XX в. При этом Стеллинг — истинный поэт кинематографа. Он работает в основном чисто кинематографическими средствами: цветом, светом, кадром, ракурсом, пластикой движения камеры, кинематографической музыкальностью и пластичностью.

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

Фильм построен так, что практически каждый его момент (кстати, все кадры прекрасно выстроены композиционно, все вершится в каких-то фантастогорических декорациях: жилище семейки на фоне чудесных пейзажей, в сопровождении светлой, прекрасной музыки — музыкальная партитура просто великолепна и существенно по контрасту усиливает абсурд происходящего) автоматически включает наш герменевтический механизм, требует толкования, объяснения, расшифровки. В нем сразу всплывает много каких-то почти рационально прочитываемых символов. Один из таких символов этой насыщенной абсурдными моментами и в целом абсурдной ленты — мир трудно осмысляемых иллюзий, в котором живут все герои. Об этом свидетельствуют не только странная архитектура их дома-объекта, и его интерьеры с обилием каких-то диковинных вещей, и их действия (абсурд-

ные перформансы), и какой-то несусветный самодельный велослет, и другие абсурдные поделки, похожие на арт-объекты современного актуального искусства, но и прекрасные пейзажи, удивительной красоты небо, тонкая музыкальная палитра, особая, ракурсно четко выверенная сосредоточенность камеры на фигурах героев, их идиотических лицах-масках, на их очках, нелепом, шутовском одеянии, их действиях, на отдельных предметах и т.п. Еще более глубокий символ — идиотизм человеческого бытия вообще (идиотичны и все остальные, якобы нормальные второстепенные персонажи фильма), его абсурд; мир — это скрытая психушка или театр наивных монстриков и жестоких (в нашем понимании, ибо сами они этого не понимают, естественно!) клоунов. Абсурд как норма жизни. Реальное убийство, совершенное в театрализованной среде, — игра, иллюзионистский фокус и т.д. и т.п.

Это общие, так сказать, глобальные моменты толкования, а в процессе просмотра мгновенно возникают, переплетаются с другими и с невербализуемыми эмоционально-душевыми актами восприятия многие локальные смыслы и символические мерцания сознания, которые складываются в общую эмоционально-эйдетическую симфонию восприятия этого интересного в художественном отношении фильма. Понятно, что подобные фильмы, как и вообще все настоящие произведения развивающихся во времени искусств, необходимо смотреть по много раз. Это приходится проделывать и с великими произведениями живописи и пластики, а уж кино, театральные спектакли, оперы, симфонии и т.п. для полноценного эстетического восприятия просто необходимо смотреть и слушать неоднократно. Очевидно, что в этом случае и рецептивная герменевтика будет всегда как-то меняться и, несомненно, углубляться, составляя существенный и очень значимый для реципиента компонент третьей фазы эстетического восприятия.

4. Следующая, четвертая, самая высокая фаза является и самой труднодоступной. Ее редко достигают даже тонкие ценители искусства, обострившие свой вкус эстеты высочайшего уровня восприимчивости. Она является *идеалом* эстетического опыта, хотя и вполне достижима при определенных условиях. И реципиент, однажды достигший ее, навсегда поражается открывшимися ему духовными перспективами, постоянно стремится к ней, но нечасто, увы, поднимается до нее.

На этой, уже чисто *духовной* фазе реципиент отрешается от конкретно-эйдетической образности третьей фазы, от конкретных эмоционально-психических переживаний, от конкретного эстетического предмета, — от любой интенциональной конкретики и воспаряет в то высшее состояние неопишуемого *наслаждения*, которое со времен

Аристотеля называют эстетическим *катарсисом* (см. ниже) и которое фактически не поддается словесному описанию. Именно здесь субъект восприятия и вступает в сущностный контакт с Универсумом или даже с его Первопричиной, достигает безграничной полноты бытия, ощущает себя причастным к вечности. Переживая, видимо, нечто подобное в конкретных погружениях в эстетический опыт, Ингарден пытался описать это состояние в рамках своей феноменологической методологии как «открытие», «выявление» такого «качественного ансамбля», о существовании которого мы даже не предполагали, не могли себе его представить¹. Эстетическое созерцание в какой-то мере можно, видимо, сравнить и с актом медитации некоторых духовных практик, однако в нашем случае субъект восприятия никогда не утрачивает ощущения своего реального Я, с которым происходят некие позитивные метаморфозы, инициированные эстетическим объектом, содержащимися в нем эстетическими качествами.

Что-то очень близкое к двум последним фазам эстетического восприятия удалось выразить в изысканных художественных образах Герману Гессе в символическом рассказе об эстетическом восприятии «Ирис». Вероятно, именно переживания духовно-эстетической фазы легли в основу описания процесса всматривания мальчика Ансельма в цветок ириса: «И Ансельм так любил его, что, подолгу глядя внутрь, видел в тонких желтых тычинках то золотую ограду королевских садов, то аллею в два ряда прекрасных деревьев из сна, никогда не колышимых ветром, между которыми бежала светлая, пронизанная живыми, стеклянно-нежными жилками дорога — таинственный путь в недра. Огромен был раскрывшийся свод, тропа терялась среди золотых деревьев в бесконечной глубине немислимой бездны, над нею царственно изгибался лиловый купол и осенял волшебной легкой тенью застывшее в тихом ожидании чудо»².

А нечто, приближающееся к эстетическому созерцанию, описывает уже взрослому Ансельму его странная подруга Ирис: «Со мною так бывает всякий раз ... когда я нюхаю цветок. Каждый раз моему сердцу кажется, что с ароматом связано воспоминание о чем-то прекрасном и драгоценном, некогда принадлежавшем мне, а потом утраченном. И с музыкой то же самое, а иногда со стихами: вдруг на мгновение что-то проблеснет, как будто ты внезапно увидел перед собой в глубине долины утраченную родину, и тотчас же исчезает прочь и забывается.

¹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. С. 152, 153.

² Гессе Г. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. СПб., 1994. С. 113.

Милый Ансельм, по-моему, это и есть цель и смысл нашего пребывания на земле: мыслить и искать и вслушиваться в дальние исчезающие звуки, так как за ними лежит наша истинная родина»¹.

И все эти предельно эстетизированные образы ориентированы у Гессе на утверждение глобального символизма земного бытия человека, к которому с иной стороны на самой заре христианства пришли уже первые отцы христианской Церкви. «Всякое явление на земле есть символ, и всякий символ есть открытые врата, через которые душа, если она к этому готова, может проникнуть в недра мира, где ты и я, день и ночь становятся едины. Всякому человеку попадают то там, то тут на жизненном пути открытые врата, каждому когда-нибудь приходит мысль, что видимое есть символ и что за символом обитают дух и вечная жизнь»². Возникнув в религиозной сфере на заре христианской культуры, это понимание на ее закате конкретизируется в чисто эстетической сфере. Между тем и религиозный мыслитель П. Флоренский писал почти то же самое и в то же время почти теми же словами³. Много, если не все, сходится в нашей культуре и очень часто замыкается на эстетической сфере, подчеркивая ее уникальное место в жизни человека.

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

¹ Гессе Г. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. СПб., 1994. С. 120.

² Там же. С. 116.

³ Подробнее о понимании символа Флоренским см. в главе 4.

сительно длительна (хотя временные характеристики здесь уже могут употребляться только метафорически), а на последней ступени достигает пикового значения в эстетическом наслаждении. Поэтому и термины для этого состояния имеет смысл употреблять разные, исходя из их глубинного, интуитивно ощущаемого смысла: для второй и третьей ступеней корректнее говорить об эстетическом *удовольствии*, а для стадии завершения — эстетического созерцания — об эстетическом *наслаждении* как не только количественно, но и качественно иной ступени состояния восприятия.

Еще раз подчеркну, эстетическое удовольствие и его высшая фаза эстетическое наслаждение, обязательно сопровождающие эстетическое восприятие¹, не являются главной целью этого восприятия и эстетического акта в целом, хотя нередко выступают существенным стимулом для начала этого процесса. Память о них обычно служит импульсом для новой эстетической установки, влекущей человека в художественный музей, в консерваторию или просто на прогулку по живописным местам. Главную цель эстетического акта составляет его конечный этап — *эстетическое созерцание*, о котором многие реципиенты даже и не знают, но внесознательно стремятся к нему, ощущая его сильный магнетизм на протяжении всего процесса эстетического восприятия, даже если он ограничивается только духовно-эстетической фазой. По-иному цель эстетического акта (восприятия) можно обозначить и как *актуализацию эстетической ценности*, жизненно необходимой человеку для полной реализации себя в мире в качестве свободной и полноценной личности.

Для достижения четвертой фазы эстетического восприятия необходимо наличие по крайней мере трех факторов эстетического опыта.

1. Наличие *высокохудожественного произведения*, практически художественного *шедевра*. При этом очевидно, что объективных критериев определения шедевра вроде бы и нет, но они тем не менее есть, хотя и слабо поддаются вербализации. Шедевр *онтологически* значим. Нельзя по пунктам перечислить все его характеристики, но его можно

¹ Напомню, что от Канта до Н. Гартмана в эстетике общим местом стало понимание эстетического удовольствия, наслаждения, особой радости в качестве главного свидетельства реальности эстетического акта, наличия эстетической ценности. Гартман, к примеру, следуя Канту, не устает утверждать, что наслаждение является важнейшим компонентом эстетического восприятия, свидетельствующим о том, что «чувственное созерцание внутренне озаряется сверхчувственным созерцанием» (*Гартман Н. Эстетика*. С. 38); что «наслаждение есть единственный фактор, обнаруживающий ценность в эстетическом строении акта, то есть через него и только через него именно в форме наслаждения дается нам красота как таковая» (С. 121; ср.: С. 105 и далее).

сразу узреть и узнать человеку с развитым эстетическим вкусом. Этому, конечно, помогает и длительная, как правило, историческая жизнь шедевра, в процессе которой он как бы сам утверждает себя в своем онтологическом статусе, точнее — *являет* себя в контакте с несколькими поколениями духовно и эстетически развитых реципиентов; постепенно *проявляет* выраженную в нем только его художественными средствами некую объективную *ценность*, индивидуальный и неповторимый эйдос бытия. Тем самым он осуществляет *реальное* приращение бытия, что сумела понять только эстетика и философия искусства XX в.

Эстетики и философы по-разному пытались назвать эту интуитивно ощущаемую особенность шедевра. Русский мыслитель XX в. *Иван Александрович Ильин* (1882—1954) в главном своем эстетическом труде «Основы художества: О совершенном в искусстве» (1937) обозначал ее как «художественный предмет», понимая под ним некую индивидуальную субъективную духовность, оптимально выражающую художественными средствами объективную духовную сущность предмета, природы, человека, Бога¹. Интуитивно к этому часто в мучительных поисках стремились многие художники, поэты, музыканты, о чем свидетельствуют их дневники, письма, другие тексты. Алексей Лосев пытался выразить истинную суть художественной формы (идеальной, т.е. шедевальной) через антиномику *образа* и *первообраза*, имея в виду такое *выражение* первообраза в образе, которое подразумевает, что этот первообраз сам является производной данного образа, существует (открывается) только в нем и на его основе. Кандинский писал о самовыражении в произведении искусства через художника объективно бытийствующего Духовного и т.д. и т.п.

История эстетической мысли показывает, как трудно вербализовать сущность аутентичного процесса художественного выражения, при котором только и возникает художественный шедевр — такой *объективный квант* особого бытия, который является актуальным для высокообразованных эстетических субъектов многих поколений и даже различных этносов, т.е. может привести их к четвертой фазе эстетического восприятия, открыть им нечто сущностное в бытии Универсума, органично включающего в себя и их самих. Шедевр являет собой такой специфический, эйдетический и энергетический квант бытия, который выражает один из бесчисленных аспектов его сущности, т.е. содержит потенциальную возможность для адекватного (об этом ниже) эстетического субъекта через конкретно чувственное восприятие это-

¹ Подробнее см.: *Ильин И.А.* Собр. соч. в 10 т. Т. 6. Кн. 1. С. 148 и далее.

го шедевра достичь полноты бытия, медитативно-созерцательного состояния самого высокого уровня.

И сегодня нам известен относительно небольшой круг общепризнанных шедевров мирового искусства, включая первую треть или даже половину XX в. При этом членораздельно сказать, почему тот или иной шедевр является таковым, практически невозможно, хотя люди, обладающие высоким художественным вкусом, могут почти безошибочно перечислить эти шедевры. Однако и здесь совпадающих до нескольких названий рядов не получится. Будет активно вмешиваться субъективный фактор. Тем не менее на уровне некой общепризнанной в художественно-эстетическом сообществе профессионалов и ценителей искусства интуитивной конвенции такой ряд, во всяком случае для классического искусства, включая начало XX в., мы имеем.

2. Наличие высокоразвитого эстетического субъекта, т.е. субъекта, способного в процессе эстетического восприятия достичь четвертой фазы.

3. Наличие установки на эстетическое восприятие и возможности ее реализации, т.е. благоприятной ситуации восприятия, когда эстетический субъект настроен только на это восприятие, его не отвлекают какие-то повседневные заботы, посторонние идеи, соматические или душевные боли, хруст поедаемых хлопьев в кинотеатре или театре, болтовня посетителей или мудрствования экскурсоводов в музее и т.п.

Теоретически этого достаточно для достижения четвертой фазы эстетического восприятия, но практически все значительно сложнее. Особенно с первым и третьим факторами. Второй вроде бы более или менее объективен. Что есть, то есть. А вот общепризнанный, объективно явленный шедевр далеко не всякого реципиента, отвечающего второму и третьему факторам, может привести в состояние четвертой фазы эстетического восприятия — к эстетическому созерцанию. Он должен быть *шедевром* и для него лично, его шедевром.

Для пояснения этой мысли лучше всего обратиться к примерам из личного опыта. Так, я хорошо *знаю*, что Дюрер — художник шедеврального уровня. Однако ни с одним из его произведений (за исключением некоторых автопортретов, да и то только до третьей фазы) у меня не происходит полноценного эстетического восприятия. Я не дохожу даже до третьей фазы, хотя и *знаю*, что имею дело с шедеврами. То же самое с «Сикстинской мадонной» Рафаэля из Дрезденской галереи. Прекрасная работа, но я застаиваю при ее восприятии где-то на третьей фазе. Никакого катарсиса, эстетического созерцания никогда при ее самом благонаправленном, длительном и нередком восприятии (только в 1975 г. я прожил в Дрездене три недели и почти каждый день

бывал в галерее, да и в последующие годы регулярно посещал это уникальное хранилище шедевров мирового искусства) я не испытывал. А ведь это общепризнанный шедевр! Просто это не мое произведение, не «мой шедевр».

Для полноценного эстетического восприятия шедевр должен быть еще *моим*, коррелировать с какими-то не постигаемыми мной на рациональном уровне внутренними компонентами моего духовно-душевного мира. И у каждого из высокоразвитых в эстетическом отношении субъектов в ряду мировых шедевров есть свои личные шедевры. Только при их созерцании в редкие счастливые мгновения жизни он может достичь высот эстетического восприятия. Однако существенно и другое. Иногда и явные нешедевры, но просто добротные произведения высокого художественного уровня могут приводить того или иного реципиента при наличии второго и третьего факторов, естественно, к четвертой фазе эстетического восприятия. В эстетическом восприятии очень многое зависит от субъекта восприятия и конкретной ситуации восприятия. Иногда и посредственные в художественном отношении вещи в какой-то ситуации восприятия могут оказать на эстетически высокоразвитого человека сильное воздействие, даже привести его к четвертой фазе эстетического восприятия, к художественному катарсису.

2.7. КАТАРСИС

Значимой эстетической категорией, имеющей непосредственное отношение к сущности эстетического, эстетического опыта, к его предельной реализации — *эстетическому созерцанию*, является *катарсис* (древнегреч. *katharsis* — очищение). Так в эстетике обозначается высший, или оптимальный, духовно-эмоциональный или чисто духовный результат эстетического отношения, эстетического восприятия в целом, эстетического воздействия искусства на человека, которым завершается эстетическое созерцание. Термин в его эстетическом смысле 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 интериорной эстетике аскетизма византийских монахов, где так обозначалась одна из высших ступеней мистического восхождения человека к Богу¹.

Непосредственно к искусству понятие катарсиса, как известно, 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 аффектов»². 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. Корнель считал, что трагедия, показывая, как страсти приводят людей к несчастьям, заставляет разум человека стремиться к их сдерживанию. 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. 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.

¹ Подробнее см.: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1. С. 508 и далее.

² *Аристотель.* Об искусстве поэзии. С. 56.

В отечественной эстетике понимание катарсиса как завершающей стадии психического процесса, лежащего в основе эстетического восприятия искусства, обосновал психолог *Лев Семенович Выготский* (1896—1934) в книге «Психология искусства» (1925). По его мнению, воздействуя на психику человека, произведение искусства 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»¹.

Особое внимание катарсису, как «всеобщей эстетической категории», вскрывающей сущность эстетического, уделил Д. Лукач («Своеобразие эстетического», глава 10). В контексте своей эстетики, базирующейся на «теории отражения», он выдвигает на первый план социально-нравственное значение катарсиса. Эстетическое (которое для Лукача неразрывно связано 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»².

Внутреннее потрясение, просветление, состояние удивительной легкости и духовное наслаждение, которые характеризуют феномен 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 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, причастности к полноте бытия, духовного обогащения.

¹ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1965. С. 281.

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

Принципиальный отказ *пост*-культуры (см. о ней в главе 5) 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, социально-политической жизнью «одномерного человека». Для него сохраняется только физиологический или психофизиологический аспекты катарсиса.

2.8. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

По необходимости мне уже пришлось часто употреблять понятие *эстетического опыта*, и время сказать о нем несколько подробнее. Эта категория используется в двух тесно связанных между собой смыслах. Она означает: а) особые «навыки», «умение» воспринимать эстетические ценности и специфическое невербализуемое «*знание*», приобретенные эстетическим субъектом в процессе его предшествующего художественно-эстетического развития (как онто- и филогенетического, так и духовного и социокультурного), и б) конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или (и) творчества), вершащийся *hic et nunc* (в конкретный момент восприятия или творчества) и в принципе невозможный без и вне первого (а) компонента опыта — субъективного генетически данного и накопленного «знания» и «умения». В наиболее общем плане так обозначается некая двуединая процессуальная целостность, включающая в себя оба указанных интенциональных состояния.

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

Феноменологический аспект эстетического опыта исследовал французский эстетик *Микель Дюфрен* (1910—1995) в своем двухтом-

ном 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 полноценным 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.

2.9. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Чисто духовную составляющую эстетического опыта можно обозначить как *эстетическое сознание*, имея в виду совокупность рефлексивной вербальной информации, относящейся к сфере эстетики и эстетической 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.

Элементарный эстетический опыт был с древности присущ человеку и находил сначала только конкретно-чувственное 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. Именно они активно функционируют в процессе эстетического восприятия и творчества, особенно в фазах *духовно-эйдетической* и *эстетического созерцания*, получают на этих эта-

пах приращение эстетического «знания», новой духовной энергетики и приводят эстетический субъект в состояние духовного наслаждения, к катарсису, но не поддаются достаточно точной вербализации и формализации.

2.10. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

Под *эстетической культурой* понимается вся 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. В узком смысле эстетическая культура может означать и уровень эстетического воспитания, образования, вкуса конкретной личности. Наиболее полное воплощение эстетическая культура получает в *художественной культуре* (совокупности всех искусств и навыков к художественной деятельности) 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*.

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, а 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.

2.11. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ

Логическим заключением из всего сказанного о сфере эстетического и ее важнейшей роли, функциях и значимости для человека и человечества в целом должен стать вывод о значимости и необходимости *эстетического воспитания* человека. Сегодня проблема эстетического воспитания, разработка его методов и методик стала одной из главных проблем и задач в системе воспитания и образования всех развитых государств мира и многих международных организаций. В них существуют специальные институты и организации, которые профессио-

нально занимаются этим вопросом как в теоретической плоскости, так и на практическом уровне. Здесь следует отметить только главное: *эстетическое воспитание* — это целенаправленное развитие эстетического вкуса и творческих (особенно в художественно-эстетической сфере) способностей и склонностей каждого конкретного человека, начиная с самого раннего возраста. Зачатки эстетического вкуса и интенции к творческой неутилитарной прежде всего деятельности — врожденный дар практически каждому человеку. Однако у большинства людей они находятся действительно в зачаточном состоянии и требуют активного развития и соответствующей ориентации.

Этим и призвана заниматься система эстетического воспитания, которая фактически должна пронизывать всю систему воспитания и образования человека от самого раннего возраста до зрелого. Идеально человек должен всю жизнь находиться как бы в ауре системы эстетического воспитания. В детстве воспитанием его вкуса на эстетически качественных образцах игрушек, книжек, игр, кино и телепередач, высокохудожественных произведений искусства должны заниматься родители и воспитатели детских учреждений (начиная с яслей и детского сада). В юности при правильном детском воспитании человек сам начинает тянуться (испытывает потребность) к настоящим эстетическим (художественным) ценностям, к их восприятию и даже созданию. Здесь целенаправленное воспитание со стороны педагогов начинает дополняться самовоспитанием. И если на ранних этапах жизни воспитателям удалось развить вкус и творческие интенции ребенка до достаточно высокого уровня, эстетический опыт становится его естественной потребностью и у него возникает стабильное желание к постоянному эстетическому самосовершенствованию. На этом этапе эстетическое воспитание перерастает в эстетическое самовоспитание, которое продолжается у эстетически развитого человека практически на протяжении всей его жизни, ибо не имеет верхнего предела.

Понятно, что и множество социальных институтов, так или иначе связанных с эстетической сферой, — музеи, выставки, библиотеки, театры, кинопрокат, организация среды обитания, дизайн, градостроительная деятельность и т.д. и т.п., — на протяжении всей жизни человека влияют (иногда очень активно) на его эстетическое воспитание, развитие (или, наоборот, притупление, искажение) его эстетического вкуса, которым в конечном счете и определяются эстетический опыт человека, его способности и возможности приобщаться к эстетическим ценностям.

Контрольные вопросы

1. Каково основное содержание категории эстетического?
2. Что такое художественность произведения искусства?
3. В чем состоит метафизический смысл эстетического?
4. Каково значение эстетического наслаждения в эстетическом акте?
5. Почему и в каком смысле искусство является главным носителем эстетического в культуре?
6. Каковы главные условия бытия эстетического объекта?
7. Что такое эстетическое качество объекта?
8. Кто может быть назван эстетическим субъектом?
9. В чем заключается нравственно-этический антиномизм эстетического субъекта?
10. Что такое «эстетический предмет»? Кто ввел это понятие в эстетику?
11. Каковы основные фазы эстетического восприятия?
12. Что такое рецептивная герменевтика?
13. Каковы основные условия для достижения высшей фазы эстетического восприятия?
14. Что такое катарсис?
15. Каковы главные аспекты эстетического опыта?
16. Что такое эстетическое сознание?
17. Что обозначается понятием «эстетическая культура»?
18. В чем смысл и значение эстетического воспитания?

Дополнительная литература

1. *Гартман Н.* Эстетика. М., 1958.
2. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.
3. *Кроче Б.* Эстетика. М., 2000.

КЛАССИЧЕСКИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

Эстетическое, на что уже неоднократно указывалось, является главной категорией эстетики, ее мегакатегорией, фактически описывающей ее предмет, ее сущность, ее основное содержание. Введена она была в науку только в начале XX столетия. Между тем классическая эстетика на протяжении последних нескольких столетий выработала целый ряд категорий, которые в комплексе помогают осмыслить многие конкретные стороны эстетического отношения, эстетического опыта, выявить его уникальность и специфические аспекты. При этом некоторые из этих категорий имеют историю значительно более протяженную, чем сама наука эстетика, показывая нам, как исторически складывались те или иные эстетические представления. Перейдем к изучению этих категорий.

3.1. ВКУС

Из рассмотренного выше понимания эстетического с необходимостью следует, 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 древнейших 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 специ-

альные 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 трактатов о вкусе, в которых ставятся важнейшие проблемы эстетики, а в большинстве работ по эстетике вопросы вкуса занимают видное место.

Так, известный теоретик искусства *Шарль Батё* (1713—1780) в трактате «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) усматривает этот «*единый*» принцип в специфическом *художественном* «подражании природе», или «прекрасной природе». Им руководствуется *гений* при создании произведения искусства, и он лежит в основе вкуса, оценивающего произведение. «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 истиной, заключенной в предметах, то вкус направлен на *красоту* тех же предметов, т.е. интересуется не ими самими по себе, «но в их отношении к нам». Вкус помогает создавать шедевры искусства и правильно оценивать их, 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»². 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» 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 воспринимающего³.

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

² Там же. С. 386.

³ Там же. С. 389.

Определенный итог многочисленным дискуссиям своего времени о вкусе подвел в середине XVIII в. французский философ *Вольтер* (1694—1778), находившийся под обаянием классицистской эстетики, в статье «Вкус» (1757), которая была написана им для «Энциклопедии» и затем вошла в его знаменитый «Портативный философский словарь» (1764). «Вкус, — писал он, — то есть 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...»¹ Вкус *мгновенно* определяет красоту, «видит и понимает» ее и наслаждается ею. По аналогии с пищевым вкусом Вольтер 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. <...> 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»². 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-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»³.

Истинным («тонким и безошибочным») вкусом по Вольтеру обладает очень ограниченное число знатоков и ценителей искусства, со-

¹ *Вольтер*. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1974. С. 267—268.

² Там же. С. 268.

³ Там же. С. 270.

знательно 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»¹. 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 Вольтер, стоявший на узкой европоцентристской позиции, характерной для того времени. «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»².

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

Много внимания вопросам вкуса уделяли и английские философы XVIII в.: Шефтсбери, Юм, Хатчесон, Бёрк и др. Так, *Давид Юм* (1711—1776) написал специальный очерк «О норме вкуса», 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

¹ Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1974. С. 279.

² Там же.

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 ощущения» прекрасного или безобразного. Только изысканный, высокоразвитый 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»².

Эдмунд Бёрк (1729—1797) начинает свой эстетический трактат с развернутого исследования 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 людей»³. Вкус хотя и имеет врожденную основу, однако сильно различен у разных людей в силу отличия у них *чувствительности* и *рассудительности*, состав-

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

² Там же. С. 153.

³ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 59.

ляющих 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 вспомнить *Иоганна Иоахима Винкельмана* (1717–1768), автора «Истории искусства древности», который считал, что вкус («способность чувствовать прекрасное») дарован всем разумным существам небом, «но в весьма различной степени»¹. 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.

Развернутому анализу понятие вкуса подвергнуто в интересной одноименной статье четырехтомной «Всеобщей теории изящных наук и искусств» *Иоганна Георга Зульцера* (1720–1779). 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»². 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». Зульцер напрямую связывает вкус с *удовольствием*, испытываемым нами при восприятии красоты, которая радует 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». Зульцер 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»³.

Немецкий теоретик искусства полагает необходимым рассматривать вкус с двух точек зрения: *активной* — как инструмент, с помощью которого творит художник, и *пассивной* — как способность, дающую возможность любителю наслаждаться произведением искусства. Осо-

¹ Винкельман И.-И. Избранные произведения. М., Л., 1935. С. 218.

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

³ Там же.

бое внимание Зульцер уделяет первому аспекту. «Художник, обладающий вкусом, старается придать каждому предмету, над которым он работает, приятную или живо затрагивающую воображение форму». 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 виде¹. Согласно концепции Зульцера, именно вкус художника является тем, что придает произведению эстетическую ценность, делает его в полном смысле *произведением искусства*. 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. По Зульцеру вкус 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, *Иоганн Готфрид Гердер* (1744—1803) 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 вку-

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 492.

са 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 *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*². При этом вкус только тогда может считаться «чистым вкусом», когда определяющее его *удовольствие* не связано ни с каким утилитарным интересом. Отсюда одна из главных дефиниций Канта: «*Вкус* есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, *свободно от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется *прекрасным*»³. Постоянно подчеркивая субъективность в качестве основы суждения вкуса, Кант стремится показать, что в этой субъективности содержится и специфическая *общезначимость*, которую он обозначает как «*субъективную общезначимость*», или *эстетическую общезначимость*, 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 общезначимость 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*»⁴. 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

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

² *Кант И.* Соч. в 6 т. Т. 5. С. 203.

³ Там же. С. 212.

⁴ Там же. С. 212.

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*, управляющий действием суждения вкуса. И окончательный вывод Канта о фактической непостигаемости для разума сущности вкуса гласит: «Совершенно невозможно дать определенный объективный принцип вкуса, которым суждения вкуса могли бы руководствоваться и на основании которого они 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», 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

¹ Кант И. Соч. в 6 т. Т. 5. С. 361.

рассудка. Отсюда «суждение вкуса есть и эстетическое, и рассудочное суждение, но мыслимое только в объединении обоих»¹.

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. потенциально присущи всему человечеству) по своей укорененности в сознании. 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. Да, собственно, и в последующий период.

После Канта проблема вкуса (как и близкие к ней 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 рассматривает вкус как чисто физиологическое действие нервной системы на соответствующие раздражители. В XX в. проблемой вкуса отчасти занимаются представители социологической эстетики, изучающие, в частности, вопросы формирования вкусов масс, потребителей, элитарных групп и т.п. Однако ничего существенного о его природе или механизме действия им добавить не удастся. Дело ограничивается вопросами формирования вкуса. 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 всего хода 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 реализовать *гармонию* человека с Универсумом, то нет оснований полагать, что его значимость исчез-

¹ Кант И. Соч. в 6 т. Т. 5. С. 484, 485.

нет, 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 в последних главах 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 (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 элитарности (что, кстати, в истории культуры наблюдалось неоднократно). Магистральное же направление не только в массовой культуре (для которой это естественно), но и в сфере того, что до середины XX в. относилось к искусству (к «изящным искусствам»), — во вроде бы элитарных, как считают их апологеты, «продвинутых» и «актуальных» арт-практиках занимает принципиальная, сознательно культивируемая «безвкусица», точнее, некая конвенциональность, отказавшаяся от вкуса, его воспитания и соответственно практически лишившаяся его.

Итак, резюмируя опыт классической эстетической мысли, можно сказать, что категорией вкуса обозначается особая врожденная, присущая в большей или меньшей мере любому человеку способность быть эстетическим субъектом, т.е. способность к эстетическому восприятию или (и) творчеству, эстетическому акту, эстетическому опыту. Особо эстетически одаренные личности обладают высокоразвитым вкусом от рождения. Они, как правило, выбирают путь творцов искусства. Большинство же людей рождаются только с зачатками вкуса, которые могут быть развиты до достаточно высокого уровня в процессе эстетического (художественного) воспитания.

Вкус — это способность к участию в *эстетическом отношении* с миром. Если он слабо развит у субъекта или извращен (с древности известны люди с извращенным вкусом, которых греки именовали «сапрофилами» — любителями дурного), то данный субъект живет существенно обедненной жизнью. Ему недоступны те удивительные высоты гармонического единения с Универсумом, высочайшего духовного парения и наслаждения, которых достигает человек с высокоразвитым эстетическим вкусом, будь то в процессе художественного творчества

или эстетического восприятия, эстетического созерцания. Он вынужден довольствоваться какими-то суррогатами истинных ценностей, влачить убогую, духовно и эмоционально неполноценную жизнь.

Понятно, что вкус, как и любое явление из эстетической сферы, на что неоднократно указывалось в предыдущей главе, антиномичен в своей основе, ибо относится к полю субъект-объектных отношений. Поэтому эстетические суждения людей с высокоразвитым вкусом об одном и том же эстетическом объекте (особенно новом произведении искусства) будут более-менее идентичны только в случае, если они принадлежат к одному достаточно узкому социально-культурно-этническому кругу конкретного периода времени. В других случаях они могут существенно отличаться, ибо субъективные характеристики каждого конкретного субъекта восприятия могут преобладать в его суждении над эстетическими предпосылками (эстетическими качествами), заложенными в объекте. Так, можно предположить, что русскому зрителю начала XX в. с развитым эстетическим вкусом живопись Сурикова или Левитана представлялась в эстетическом плане более ценной, чем живопись Делакруа или Коро, а для его современника-француза ситуация была, пожалуй, обратной. На сегодня все выглядит уже по-иному. Время почти сгладило субъективный фактор столетней давности, и все четыре названных художника практически в одинаковой мере эстетически радуют и француза, и русского, и любого евроамериканца с развитым эстетическим вкусом.

3.2. ПРЕКРАСНОЕ

Главной модификацией *эстетического* в классической эстетике является категория *прекрасного*, с помощью которой на протяжении многих столетий фактически описывался предмет этой науки. Она наиболее полно характеризует традиционные эстетические ценности, выражает одну из основных и распространенных в культуре форм не-утилитарных субъект-объектных отношений, возводящих субъект к гармонии с Универсумом, вызывающих в нем эстетическое наслаждение и комплекс вербально-смысловых образований в семантических полях совершенства, упорядоченности, оптимального духовно-материального бытия, гармонии идеальной и материальной сфер, идеала и идеализации и т.п. Эта категория активно разрабатывалась на протяжении практически всей истории эстетики, как в ее имплицитной, так и в эксплицитной формах. Сама наука *эстетика* сформировалась на базе изучения понятия прекрасного (красоты), поэтому имеет смысл внимательнее присмотреться к историческим метаморфозам смыслового поля этой полисемантической категории.

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. В античной Греции прекрасное (*kalon*) также имело широкий оценочный характер. Гомер называет прекрасным и физическую (с эротическим оттенком) красоту людей, и совершенство предметов, и полезные вещи, и нравственную красоту соответствующих 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; софисты связывают красоту с удовольствием 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».

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 калокагатия как соразмерность души и тела. Одно из его определений гласит: «Калокагатия есть способность изби-

рать наилучшее»¹. Согласно *Аристотелю*, быть калокагатийным означает быть и прекрасным во всех отношениях, и добродетельным. Калокагатия, согласно древним грекам, — это достояние человека 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 благим, но последнее он ставит выше. В «Пире» он 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 подлинно прекрасного, рождает истинную добродетель². В его диалоге «Федр» 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. При этом они использовали и ее эстетический, как очевидный всем, аспект (в основном *to reron*) для доказательства истинности моральных установок, которые часто трудно или невозможно объяснить на концептуальном уровне (к подобным идеям в свое время придет и *Кант*). 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 друг другу и целому, доброцветности и физическом совершенстве*.

¹ Платон. Диалоги. М., 1986. С. 430.

² Подробнее см.: Платон. Соч. в 3 томах. 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.

Итоги античной эстетики подвел уже в III в. *Плотин* в двух специальных трактатах: «О прекрасном» и «О мысленной красоте». Согласно его пониманию красота пронизывает весь Универсум и является показателем оптимальной бытийности всех его составляющих. Чем выше уровень бытия объекта, 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 первоисточкам прекрасного.

Плотиновская концепция красоты оказала сильное влияние на *патристику* — эстетику отцов Церкви (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 Авгу-

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

тина¹, как и у всех отцов Церкви, красота — объективное свойство духовно-материального Универсума. Она, как и у Плотина, является показателем бытийности вещи. Красота бывает статической и динамической. 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 Плотинном он выстраивает христианскую иерархию красоты. Ее источником является Бог, а высшим носителем — Логос-Христос. От него происходят 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

¹ Подробнее об эстетике блаженного Августина см.: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. Т. 1. С. 131–262.

главных модификаций красоты. В системе глобального символического богословия псевдо-Ареопагита 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».

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 Скотта Эриугены, Гуго Сен-Викторского, Гийома Овернского, Альберта Великого, Роберта Гроссетеста, Бонавентуры, Фомы Аквинского, Ульриха Страсбургского сложилась многоаспектная средневековая концепция прекрасного¹. С одной стороны, красота понималась объективно как 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 Скотт Эриугена и другие последователи Ареопагита).

Опиравшиеся на Августина авторы уделяли 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 (1401—1464), активно опиравшийся на «Ареопагитики». Понятие прекрасного он связывал с тремя главными моментами: сиянием формы и цвета и пропорцио-

¹ Подробнее о ней см.: Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003.

нальностью элементов соответствующего объекта, способностью объекта пробуждать к себе влечение и любовь и умением «собирать все воедино».

Гуманисты итальянского Ренессанса 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 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 закрепит 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» 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 явления» (*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 Уильям Хогарт (1697—1764) 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).

С появлением в XVIII в. *эксплицитной эстетики* (эстетики как науки) прекрасное (красота) рассматривается в качестве предмета и главной категории этой науки, эстетика чаще всего трактуется 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*). Бёрк 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 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» прекрасное предстает категорией, характеризующей неутилитарные субъект-объектные отношения. Кант связывает 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*

¹ Бёрк Э. Указ. соч. С. 138.

от всякого интереса», Кант называет предмет такого удовольствия прекрасным¹.

2) «Прекрасно то, что всем нравится без [посредства] понятия», ибо главным в суждении вкуса является не понятие, а внутреннее чувство «гармонии в игре душевных сил», обладающее всеобщим характером².

3) «Красота — это форма *целесообразности* предмета, поскольку она воспринимается в нем *без представления о цели*»³. Это антиномическое утверждение — о целесообразности без цели — осознавалось последующими мыслителями от Шиллера до Адорно и Деррида как сущностное для эстетики и вызывало при этом постоянные дискуссии. Очевидно, что Кант имел в виду некую высшую, неутилитарную «целесообразность», которая в контексте вышеизложенного смысла эстетического может быть понята именно как возведение субъекта к гармонии с высшим духовным миром. Цель есть, но она столь высока и практически неопределима на уровне утилитарного бытия, что описывается только антиномически — как «бесцельная целесообразность». Целесообразность совсем иного уровня, чем прагматическая целесообразность деяний обыденной человеческой жизни.

4) «Прекрасно то, что познается без [посредства] понятия как предмет *необходимого* удовольствия»⁴. Прекрасное по Канту — 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 *artum*, 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. Вещи, 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

¹ Кант И. Соч. в 6 т. Т. 5. С. 212.

² Там же. С. 221, 222.

³ Там же. С. 240.

⁴ Там же. С. 245.

красоте свидетельствует о высоком нравственном чувстве созерцающего. Кроме того, прекрасное в природе «имеет более высокий смысл», чем в искусстве, ибо обладает своего рода анагогической функцией, ориентирует душу воспринимающего на трансцендентальную сферу. В красоте природы человек обретает выражение интеллигибельного, которое он не может постичь 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 эстетического 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. такая 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 чаще всего на более или менее талантливой интерпретации, толковании или упрощении идей Канта о прекрасном. 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

¹ Кант И. Соч. в 6 т. Т. 5. С. 321.

² Там же. С. 322.

³ Там же.

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»¹. 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»².

Гегель в «Лекциях по эстетике» рассматривал понятия красоты и прекрасного в контексте их отношения к искусству, так как считал эстетику философией искусства. Прекрасное для него — «чувственное явление, чувственная видимость идеи»³, понимаемая как посредник «между непосредственной чувственностью и идеализованной мыслью». Прекрасное «в себе самом бесконечно и свободно»⁴, 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»⁵. Последняя является опосредованной красотой, так как онтологически и креативно не причастна духу. «Красота в природе прекрасна лишь для другого, то есть *для нас*, для воспринимающего красоту *сознания*»⁶. Прекрасное природы лишь «рефлекс красоты, принадлежащей духу», т.е. субстанциально «несовершенный, неполный тип красоты»⁷. И хотя Гегель, как систематик, уделил определенное внимание и прекрасному в природе, красоте ее абстрактных форм и закономерностей (правильности, симметрии, гармонии и т.п.) (глава 2 первой части его «Лекций»), он не считал возможным вклю-

¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М. — Л., 1935. С. 265 — 266.

² Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 225.

³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 119.

⁴ Там же. С. 120.

⁵ Там же. С. 8.

⁶ Там же. С. 133.

⁷ Там же. С. 9.

чать 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»¹. Вслед за Гёте и современными ему теоретиками искусства Гегель считал, что критерием суждения о прекрасном в искусстве «является понятие характерного»²; им впервые систематически применен принцип историчности к пониманию бытия прекрасного в искусстве (= идеала).

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)».

Фридрих 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 идеализируемой им антично-аристократической культуре, которую уничтожила нищая и «большая» иудейско-христианская чернь. С другой осмысливает красоту как иллюзию, введ-

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1 С. 165.

² Там же. С. 26.

ряемую в культуру на основе *аполлоновского* рационализованного начала в качестве главного упорядочивающего и преобразующего 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* Анри 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 основных художественно-эстетических течений XX в., принципиально и последовательно отрицавших феномен, понятие и категорию прекрасного, знаменовали начало неклассической эстетики.

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, *Артур Шопенгауэр* (1788—1860) в системе своей волецентристской философии основывает понимание прекрасного на соединении платоновских и кантианских 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 важную 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.

Николай 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 на-

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1992. С. 226.

² Там же.

Однако и объективно существующая реальность (в каком бы смысле мы ее ни понимали), и сознание (любого уровня) самим фактом своего бытия и контакта между собой протестуют против такой постановки (точнее, снятия) одного из существенных 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 разработает дискурсивные парадигмы, мыслительные практики, более адекватные для ее решения, чем весь современный философский инструментарий, 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 механизм рационально-дискурсивного описания просто не работает, оказывается в принципе недостаточным. 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 и соответствующего вербального выражения. 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 можно с достаточной долей вероятности разграничить понятия *прекрасного* и *красоты*. Если прекрасное — одна из существенных модификаций эстетического, т.е. характеристика субъект-объектных отношений, то *красота*, как показывает опыт историко-эстетического исследования, — категория, входящая в смысловое поле прекрасного в качестве характеристики *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 древних времен мыслители и художники пытались вычленивать и как-то описать, сформулировать «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, лады, 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, и все перечисленные и многие другие подобные принципы полагались в основу создания произведений искусства. С развитием НТП, особенно в XX в., пытались даже поверять «законы красоты» математикой и другими «точными» науками, вычислять их математические алгоритмы, создавать на их основе компьютерные программы и пытаться усиливать только этих программ создавать прекрасные объекты. Сегодня понятна бесперспективность поисков неких конкретных эмпирических характеристик и тем более «канонов» красоты, так же как очевидно и наличие в определенном классе эстетических объектов таких характеристик. Однако их совокупность, как и большинство из них в отдельности, практически не поддается вербализации и математическому счислению, да и подобные процедуры вряд ли что могут дать взыскующему разуму или чувству.

Красота эстетического объекта есть принципиально невербализуемое адекватное выражение или отображение глубинных сущностных (духовных, эйдетических, архетипических, онтологических, математических и т.п.) закономерностей Универсума, бытия, жизни, некой духовной или материальной реальности, явленное реципиенту в соответствующих визуальной, аудио- или процессуальной организации, структуре, конструкции, форме эстетического объекта, способное вызвать в эстетическом субъекте ощущение, переживание прекрасного, реализовать событие прекрасного.

Красота отличается от *красивости* своей глубинной, ориентированной на выражение онтологических основ бытия сущностью; красивость же опирается только на систему относительно поверхностных формальных характеристик объекта, детерминированных скоропреходящими веяниями моды. Здесь фактически не может идти речь о каком-либо *сущностном выражении*. Сегодня красивость — это гламур во всех его упаковках и модификациях.

На восприятие красоты влияют исторические, социальные, национальные, культурные, религиозные, антропные и другие параметры субъекта восприятия, однако некое *сущностное ядро* ее сохраняется константным в принципе 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.). В эмпирической реальности это константное ядро красоты относительно адекватно воспринимается более ограниченным социо-этнокультурным кругом реципиентов, например только людьми средиземноморской культуры или только народами Дальнего Востока и т.п. 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, как правило, *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 соответствующей подготовки), субъективной *установки на эстетическое восприятие* объекта и благоприятных условий для такого восприятия. Последние два момента, однако, не всегда необходимы при наличии прекрасного объекта и высокоразвитого эстетического вкуса у субъекта. При их контакте (визуальном или аудио, как правило) искра эстетического восприятия часто 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 поджидают еще несколько тигров. Вдруг рука его инстинктивно хватается за тонкую ветвь кустарника. Он на мгновение зависает 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 древние китайцы хорошо чувствовали смысл красоты и вообще эстетического, как приводящих человека во *вневременную гармонию* с Универсумом, выключаящих его из обыденной преходящей действительности бывания и возводящих на уровень истинного бытия.

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, всеобъемлющим *узрением* той целокупности, что стоит за эстетическим объектом и выражением которой он является; отсутствием конкретной дискурсивной деятельности при воспарении духа в эту особую смысловую невербализуемую реальность, где он погружается в состояние покойного блаженства, сопровождающегося ощущением предельной полноты жизненной самореализации, соответствия частностей общему, реального мира идеальному, феноменальному ноуменальному; субъект достигает состояния выхода из себя (трансцензуса) в метафизическую сферу, личного вневременного и внепространственного оптимального бытия в Универсуме. И все это сопровождается неопишуемым духовным (эстетическим) наслаждением.

Прекрасное, таким образом, характеризует именно некое уникальное *сбытие* в пространстве отношения эстетического субъекта и Универсума в целом через посредство эстетического (в данном случае обладающего красотой) объекта, момент их активного вневременного контакта, их неслиянного слияния, при котором субъект пребывает в состоянии предельного для него целостного бытия-знания без утраты своего личностного самосознания. Понятно, что, как и в общем случае эстетического восприятия, речь здесь идет об идеальном, предельно возможном на этом пути состоянии. Реально событие прекрасного имеет множество промежуточных состояний, средние и низшие из которых доступны множеству даже слабо подготовленных в эстетическом плане реципиентов. И на них человек достигает ощущения и переживания прикосновения к чему-то, выходящему за рамки обыденности, намекающему на что-то более высокое и т.п. При этом уровень (высота) события прекрасного зависит в равной мере как от качества эстетического объекта (его красоты), так и от эстетической подготовленности субъекта.

Признанный шедевр мирового искусства или прекрасный высокогорный пейзаж может ничего не сказать (т.е. не привести к событию прекрасного) не подготовленному или не настроенному на их эстетическое восприятие зрителю. И наоборот, какой-нибудь невзрачный полевой цветок или скромный пейзаж Коро может привести соответствующим образом подготовленного и настроенного на эстетическое восприятие реципиента к высшим уровням события прекрасного. В этом одна из удивительных особенностей феномена прекрасного, как фактически и любого эстетического явления. В акте эстетического опыта субъект и объект практически равноправны, равноценны и равноактивны. Объект интенсивно (тем, что он несет красоту) *выражает* нечто, а субъект должен быть подготовлен к аутентичному восприятию этого выражения и полностью открыт для него.

3.3. ВОЗВЫШЕННОЕ

Феномены, явления, события, состояния, возвышающие человека над его обыденной жизнью, указывающие ему на какие-то иные, более высокие горизонты, чем те, с которыми он встречается обычно, и направляющие его к ним, с древности волновали и интересовали человека. В религии они вошли в поле того, что называется сакральным, в художественной культуре и эстетике получили именование *возвышенного*. Так была названа одна из относительно редких (особенно в современном мире) модификаций эстетического. Она входит в число 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, но существенно значимой величиной.

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-Ареопагит) объекта духовного созерцания, вызывающего у верующего переживание *возвышенного* (ужаса и восторга, трепета и неопишимо-радости, «экстаза безмыслия» и тому подобных 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 *анагогическую* (возводительную), т.е. духовно-возвышающую функцию, а прекрасное было осмыслено как символ божественной Красоты и путь к Богу. Искусство и эстетическая сфера в Византии и средневековых православных странах фактически функционировали в *модусе возвышенного*². Восходящая к «Ареопагитикам» анагогическая функция искусства была близка и многим мыслителям западного Средневековья. Так, аббат Сен-Дени (Уггерий (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.

В *эксплицитной* эстетике систематическое осмысление возвышенного начинается с неоднократно упоминавшегося трактата 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

¹ Подробнее см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры... Т. 1. С. 508—545.

² Этой проблеме посвящено специальное исследование греческого эстетика середины XX в. П.А. Михелиса: *Michelis P.A. An Aesthetic Approach to Byzantine Art*. London, 1955.

утверждает, что прекрасное и возвышенное имеют противоположные природы. Если прекрасное основывается на чувстве удовольствия, то возвышенное — 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 несовместимо с идеей возвышенного», особенно если оно вызывает сильный страх). Все, что возбуждает ужас в человеке, по Бёрку, может быть источником возвышенного. Интересно, что именно эти идеи Бёрка, мало привлекавшие его современников, оказались близкими отдельным представителям неклассической эстетики XX в., которые пытались переосмыслить категорию возвышенного применительно к некоторым «продвинутым» авангардно-модернистским практикам в современном им искусстве.

Взгляды английского мыслителя повлияли на интерес к категории возвышенного немецких философов. *Моисей Мендельсон* (1729—1786) в трактате «О возвышенном и наивном в изящных искусствах» в контексте своей теории восприятия определяет возвышенное как нечто, вызывающее в зрителе восторг, восхищение, «сладкий трепет» и тем самым приводящее его к постижению внезапно открывшегося *совершенства*. В искусстве он различал два вида возвышенного: 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 поня

гия 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 некоей 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 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 воображению⁴. 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»⁵. Возвышенное возникает при конфронтации опыта природы с опытом свободы; это не эмпирически-индивидуальное, а субъективно-всеобщее чувство.

Кант различал два вида возвышенного: *математически возвышенное* и *динамически возвышенное*. Первый вид определяется величиной

¹ Кант И. Соч. в 6 т. Т. 5. С. 250.

¹ Там же. С. 277.

² Там же. С. 257.

⁴ Там же. С. 251.

⁵ Там же. С. 252.

объекта, увлекающей наше воображение в бесконечность. Второй — угрожающими силами природы (бушующий океан, гроза с 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»¹.

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»². 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 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

¹ Кант И. Соч. в 6 т. Т. 5. С. 270.

² Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 138.

«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 не постигаемого 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 неместимым 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.

По Гегелю возвышенное онтологично — это некое укорененное в единой абсолютной субстанции, или в Боге, «содержание» (идеальная реальность), подлежащее *выражению* (или самовыражению), воплощению и снимающее в процессе этого выражения 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 воздает честь лишь одному Богу»³. Этот род возвышенного он усматривал преимущественно в древнееврейской 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

¹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 167.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 2. С. 73.

³ Там же.

принципы эстетик *романтизма* и *символизма*. Романтики и символисты предприняли небезуспешные попытки создавать 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 *иконь*. В целом же именно представители немецкой классической философии дали практически исчерпывающее понимание возвышенного.

В материалистической или демократически ориентированной эстетике XIX—XX вв. во многом утрачивается изначальный эстетический смысл возвышенного. Одни эстетики просто исключают его из своего категориального арсенала, другие трактуют крайне односторонне. 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. Марксистско-ленинская эстетика связывала его с понятиями *патетического* и *героического*, проявляющегося в социально или идеологически ангажированной личности — 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. В русле своей феноменологической эстетики *Н. Гартман* понимает возвышенное как некое явление в природе и в искусстве (в наиболее чистом виде в музыке и архитектуре), отвечающее потребности человеческой души в великом, выдающемся: «...возвышенное есть проявление нечувственно порожденного подавляюще великого или выдающегося на фоне чувственного переднего плана предмета, поскольку это проявляющееся великое соответствует (отвечает) душевной потребности в величии и легко преодолевает противостоящее мелкое-человеческое противодействие»¹.

Греческий эстетик *Панайотис А. Михелис* (1903—1969) 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» возвы-

¹ Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 548.

шенного, 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.

Жан Франсуа Лиотар (1924—1998) 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 «невывариваемости», абсолютного молчания. В сфере искусства, согласно Лиотару, 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 «сублимированное» («облагороженное») 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.

Тем не менее сегодня можно с достаточной долей уверенности заключить, что категория возвышенного по преимуществу принадлежит классической эстетике, сформировавшейся и активно функционировавшей в Культуре, ориентированной на свой духовный Центр — Великого Другого (подробнее об этом см. раздел II); и даже более конкретно — классической эстетике, тесно связанной с религией. Эстетическое в модусе возвышенного возникает и наиболее полно реализуется только в художественно-эстетических кругах, субъекты которых верят в реальность бытия Великого Другого (Бога) и возможность его самовыражения или выражения его энергий в чувственно воспринимаемой предметности (природе, произведениях искусства). Эстетическая установка, базирующаяся на этой вере, приводит к возникновению события возвышенного при контакте с соответствующим эстетическим объектом (например, с иконой или с комплексом храмовых искусств

в процессе православного богослужения). Именно тогда субъект восприятия может достичь состояния высшей гармонии с Универсумом в модусе возвышенного, т.е. непосредственно переживая уникальное, неопишемое состояние пугающего, ужасающего, но сладостного контакта с его трансцендентной Первопричиной. Для XX в. эстетический опыт такого рода уже был достаточно редким явлением.

3.4. БЕЗОБРАЗНОЕ

Категория *безобразного* возникла в эстетике как оппозиционная категория *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.

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 различ-

ных искусствах. В контексте своей теории *мимесиса* (см. главу 4) он признавал, что изображение безобразных предметов (трупов, отвратительных животных) допустимо в живописи, ибо доставляет удовольствие 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.

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 умять, 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 неопикуемой 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, 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, стогах, рыданиях, — обо всем этом с умилением 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 крайним натурализмом Ф.М. Достоевского. Здесь безобразное выступает не антитезой прекрасному, а 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.

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 видели в безобразном зако-

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 328.

номерную 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 гегелевской теории 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», а 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 искус-

стве XIX в. и своеобразная эстетизация безобразного в символизме и у художников, тяготевших к нему. Сам Ницше отрицательно 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 *Фрейдом* и его последователями сферы бессознательного в качестве основной в жизни человека и разработка *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 *Адорно* в своей «Эстетической теории».

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 природой и человеком.

¹ Подробнее о его эстетической позиции см. в главе 5.

«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. Более того — в этом смысл негативной диалектичности безобразного, — и в абсолютном господстве «закона формы» (т.е. в идеальном произведении искусства) Адорно также усматривает ухмылку безобразного в модусе «ужасного»: «И чем чище, незамутненнее форма, чем выше степень автономности произведений искусства, тем они ужаснее»¹, ибо оказываются предельно далекими от жизни, от реального земного человека, пугают его своей идеальностью форм. Это касается как классического, так и авангардного искусства.

Безобразное в качестве феномена художественно-эстетического сознания, обильно питаемого нищенскими, бергсоновскими, фрейдистскими идеями в атмосфере бешеной гонки научно-технических достижений, заняло важное место в культуре и искусстве XX в. как в снятом (в более-менее эстетизированном — аристотелевско-кантовская традиция) виде (в экспрессионизме, сюрреализме, театре абсурда, трактате Сальвадора Дали «Искусство пука» и тому подобных опусах), ориентированном все-таки на эстетическое удовольствие, так и в непосредственной (или экспрессивно подчеркнутой) натуральности, направленной на возбуждение негативных эмоций: протеста, отвращения, безгливости, 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 в правила современной интеллектуальной игры принятие *de facto* безобразного в одном ряду и на равных

¹ Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 76.

основаниях со всеми остальными эстетическими (и иными) феноменами бытия-сознания. Подробнее некоторые модификации безобразного в категориальном аппарате эстетики XX в. — *нонклассике* — мы рассмотрим в главе 7.

3.5. ИГРА

Среди древнейших форм эстетической деятельности, т.е. неутилитарной, совершаемой ради нее самой и доставляющей, как правило, ее участникам и зрителям эстетическое удовольствие, радость, одно из главных мест занимает *игра*. Принципиально непродуктивный и внерациональный характер игры издревле сделал ее основой сакральных и культовых действий и искусства, наделил таинственными, магическими смыслами, связал ее с мифом и мистерией. В Древнем мире 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 спорадически в метафорической или образной форме.

Гераклит уподобляет зон «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 эстети-

ческого суждения вкуса и в конечном счете ведет к постижению вне-рациональных сущностей. К «изящным искусствам» Кант относит три вида искусств: словесные, изобразительные и «искусство игры ощущений»; в основе их всех 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, 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 Фридрих Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека», подчеркнув, что он опирается на идеи Канта. Согласно Шиллеру, из «рабства зверского состояния» человек выходит с помощью эстетического опыта, когда у него развиваются способность наслаждаться искусством («видимостью») и «склонность к украшениям и играм»². Три главных «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»³, 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»⁴. Осознание эстетической сущности человека

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 342, 34.

² Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 281.

³ Там же. С. 243.

⁴ Там же. С. 245.

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»¹. И это государство уже подспудно сооружается с помощью эстетического побуждения посреди «страшного царства сил» и священного царства законов. В «радостном царстве» игры человек полностью свободен от какого-либо принуждения, как физического, так и морального.

Фридрих Шлейермахер (1768—1834) 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. *Фридрих Шлегель*, развивая метафору Гераклита, осмысливает игру в качестве онтологического принципа бытия Универсума (концепция Welt-Spiel), а в искусствах видит лишь «отдаленные подобию бесконечной игры мира, вечно самого себя созидającego произведения искусства»². Идеи Шлегеля оказались близкими романтикам, которые нечасто употребляли сам термин «игра», но по существу все искусство осмысливали в модусе игры, обозначаемой как «игра повторения» (Wiederholungsspiel). Произведение искусства понималось ими в качестве некоей 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 *Фридрих 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

¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 291.

² Schlegel F. Gespräch über die Poesie // Kritische Ausgabe. Bd 2. Paderborn, 1959. S. 324.

желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным»¹. Этот идеал оказался соблазнительным и пророческим для многих гуманитариев XX в. от Хейзинги до Деррида, постмодернистов и деконструктивистов.

Особый акцент на игре как на существенном эстетическом факторе сделал в своей «Диалектике художественной формы» А.Ф. Лосев, отметив, что эстетики, введя в свою науку понятие игры, все-таки не до конца понимали «всю диалектическую необходимость 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, 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 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»².

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) Йохан Хейзинга (1872—1945). Свою цель он определил как доказательство правомерности «обзора всей человеческой культуры *sub specie ludi*³. 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 характер⁴. Хейзинга подчеркивает, что большинство исследователей игры опускают или недооценивают, что она преимущественно располагается «на территории эстетического», и главное в ней, ее сущностная основа, —

¹ Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 708.

² Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 106.

³ *Sub specie ludi* — в аспекте игры, под знаком игры.

⁴ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 7.

«эстетическое содержание»¹, 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“, нежели „обыденная“ жизнь»*².

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 произошедший кризис культуры (подробнее о нем см. в разделе II), размышляя о возможных направлениях выхода из него, Гессе в художественной форме создал один из вероятных путей дальнейшего развития культуры, точнее, ее высшей сферы, элитарного интеллектуально-эстетического ядра.

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 число 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 игр» — *элитарную духовную культуру человечества*. Профессионально ее изу-

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 11, 21 и др.

² Там же. С. 41.

нают, 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 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 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 самодо-

¹ Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. М., 1984. С. 80.

вольство, 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 светоносец, 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...»¹

Таким образом, Игра — это *Культура, осознавшая свою глубинную эстетическую сущность* и сознательно культивирующая эстетический опыт бытия в мире. И это отнюдь не поверхностный опыт, а 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 Иозеф 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 ве-

¹ Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. М., 1984. С. 298, 299.

дут 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 раскачиванием 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»¹. Сам Кпехт, 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., то увидим, что крупнейшие философы, филологи, художники, музыканты (такие личности хотя бы, как Хайдеггер, Фуко, Барт, Деррида, Делёз, Пикассо, Дали, Бойс, Кунеллис, Штокхаузен, Кейдж, Пендеревски, 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 принципиально новые возможности и формы организации Игры, о которых Гессе еще и не подозревал в 30-е гг. прошлого века.

В частности, компьютеры и глобальная сеть Интернет, которые дают возможность уже сегодня при желании смоделировать нечто подобное Игре. О виртуальных возможностях Игры догадывался 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 эли-

¹ Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. М., 1984. С. 154, 155.

ты, причетникам и служащим, вплоть до руководителя и магистра, тоже внушает благоговейный трепет»¹. Теперь подобное проникновение в *виртуальные реальности* существенно облегчает компьютерная техника (в Интернете, охватывающем миллионы людей одновременно), что может значительно сократить сроки формирования Игры до вполне обозримых, если цивилизация действительно двинется в этом направлении.

Другой вопрос, что техногенная цивилизация, находящаяся ныне на стадии компьютерно-сетевой революции, фактически уходит сама и уводит человека от Культуры, от одушевлявшего ее Духа, от веры в высокую духовность. А Игра основывалась именно на этом. Поэтому то, что сегодня творится в Интернете, по сути своей очень далеко отстоит от Игры в бисер Гессе, если не противоположно ей в принципе, не отрицает ее как продукт предельно элитарного сознания.

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 *Михаил Бахтин* (1895—1975), 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. *Гадамер* в основном герменевтическом труде «Истина и метод» (1960). Он впрямую 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 серьезность игры», ее «медиаль-

¹ Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. М., 1984. С. 259.

ный 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, а 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 преобразуется в искусство, «преобразуется в структуру». Искусство потенциально заложено в игре, составляет его 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 характеристики эстетического — *мимесис, катарсис, трагическое, красота* — 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» *Людвига Витгенштейна*, которые десятилетие спустя начинают оказывать существенное воздействие на философию и эстетику.

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.

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 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 (к этому пониманию в начале XX в. пришел еще Б. Кроче¹), 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 сознание реципиента «принимает» правила игры, оно адаптируется к виртуальному миру и способно 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. Например, Р. Кайо 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, вводят принцип игры в поле своей «тексто-логии», изучая игру с референтными мирами текста, игру с событиями, разработанными в тексте, виртуальные игры с читателем и т.п. *Жак Деррида* (1930—2004) со своей стороны развивает, в частности, романтическую концепцию игры как «бесконечно играемой» игры повторения (*répétition*),

¹ См.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000.

которая полностью замкнута в себе. От «репетитивности» он переходит к игре различий (*différence*) и «игре различАний» (*différAnce*), которую понимает как бесконечное откладывание и ускользание и полагает в основу своего метода *деконструкции*¹. 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 (дискуссии о С. Малларме и Ф. Соллерсе). Особое внимание Деррида уделяет ассоциативной игре интертекстуальных и вербальных полей, отдельных слов, музыкально-фонетической игре слогов, гласных, согласных и т.п.

Сегодня, в начале XXI в., Игра в бисер Гессе не представляется уже исключительно игрой воображения романиста, абсолютной утопией. Гуманитарные науки постмодернистской, постнеклассической ориентации, активно смыкающиеся с художественной практикой, утрачивающей свои традиционные родовые и видовые границы, все более и более всерьез настраиваются на игровой характер в духе «игры в бисер», подготавливают почву для возникновения одной из ее модификаций. Активное использование в самых разных сферах математической «теории игр», практика деловых игр, игровое моделирование ситуаций, перенос игры на неигровые виды деятельности, игротерапия, игротренинг и т.п., а также глобальная компьютеризация культуры с выходом в виртуальные реальности, где компьютерные игры занимают видное место, также работают в этом направлении. Игра как эстетический феномен обретает в современной культуре и цивилизации в целом статус одного из наиболее значимых компонентов.

3.6. ТРАГИЧЕСКОЕ

Классическая европейская эстетика утвердила в ряду своих основных категорий два понятия, ведущих происхождение от главных жанров древнегреческого драматического искусства — трагедии и комедии. Новоевропейское эстетическое сознание осмыслило трагическое и комическое в качестве понятий, выявляющих существенные и значимые формы эстетического опыта, выходящего нередко далеко за пределы только драматического искусства.

Приступая к изучению категории трагического, сразу необходимо отметить, что в связи с ней в эстетике и околоэстетической литера-

¹ Подробнее о нем см. главу 7.

туре имеет место досадная и отнюдь не безобидная 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 событие эстетического опыта, никто не получает эстетического удовольствия, не происходит эстетического катарсиса, не достигается никакой гармонии. Трагедии Хиросимы и Нагасаки или Чернобыля, трагические последствия войн и т.п. никак не коррелируют со сферой эстетического, хотя, соответствующим образом выраженные в искусстве, эти трагические события могут привести к эстетическому опыту, который наиболее точно будет определен категорией трагического. В частности, трагедия жителей варварски уничтоженной испанской деревни 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 не ведет к гармонии с Универсумом, доставляет своему субъекту не эстетическое удовольствие, а реальные мучительные страдания. Изображенный же в искусстве, например в произведениях 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, психологии, истории, но не эстетики. Сущность этого трагизма русский философ Николай 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 никакого отношения к предмету эстетики.

¹ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 189, 190.

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 как эстетической категории заключается в *изображении* неожиданно возникших страданий и гибели героя, свершившихся не по причине несчастного случая, но как неизбежное следствие его (вначале, как правило, неосознаваемых) собственных проступков или вины, обычно predetermined судьбой, роком, «безысходной эмпирией» (у экзистенциалистов) — некоей независимой от человека внешней могучей силой. Герой трагедии 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, речь о катарсисе в эстетическом смысле возникла у Аристотеля именно в связи с античной трагедией в трактате «О поэтическом искусстве», большая часть которого была посвящена именно 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 этом подражание подобным же *действием*, а не описанием его. Такое 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

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 56.

необходимости»¹. 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»². При этом зритель сознает, что трагедия происходит на сцене 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»³. 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

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 73.

² Там же. С. 79.

³ Там же. С. 83.

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 трагедия 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 на основе античной трагедии и идей Аристотеля развернули свою нормативную систему создания идеальных драматических произведений.

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.

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 проясняется 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

¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Собр. соч. Т. 6. М., 1957. С. 58.

² Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 400.

обстоятельств, по воле всемогущей 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»¹. В трагедии, таким образом, нет места случайности. Преступление против нравственности, трагическая вина героя предопределены судьбой, но и действия героя, делающего свободный выбор наказания, также не случайны, потому что «происходят из абсолютной свободы, а абсолютная свобода сама есть абсолютная необходимость»². В момент разрешения трагической ситуации, «в момент своего высшего страдания он (трагический герой. — В.Б.) переходит к высшему освобождению и к высшей бесстрастности»³. Зритель же достигает состояния *катарсиса*, о котором писал Аристотель.

Гегель усматривал 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»⁴. Эстетический смысл трагедии Гегель вслед за Аристотелем усматривает в катарсисе, трактуя его по-своему, полагая, что трагедия «возбуждает и очищает *страх* и *состра-*

¹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 403.

² Там же. С. 406.

³ Там же. С. 404.

⁴ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 575—576.

дание». При этом он подчеркивает, что речь идет не об обыденных страхе и сострадании, характерных для реальных жизненных ситуаций, а 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 се против себя самого»¹.

Таким образом, и классическая немецкая эстетика практически не вносит ничего принципиально нового в понимание трагического, сформировавшееся у Аристотеля, но только толкует и комментирует его в духе своего времени, в парадигме своего философского дискурса. Подобным образом обстоит дело и в Новейшее время. Ницше в своей главной эстетической работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1871) усматривает смысл трагедии в антиномическом единстве дионисийского и аполлоновского начал, в основе которого лежит «метафизическое утешение» от утверждения «вечной жизни ядра бытия при непрестанном уничтожении явлений»². Другой предтеча неклассической эстетики — Зигмунд 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. Значение 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»³. Большая часть мальчиков, согласно исследованиям Фрейда (а в подтверждение он приводит и аналогичное утверждение Иокасты из трагедии Софокла), переживает во сне подобные сце-

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 577.

² Ницше Ф. Соч. в двух томах. Т. 1. М., 1990. С. 84.

³ Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 18.

ны 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 новейшую науку об искусстве и эстетику.

В понимании же трагического (в ракурсе эдипова комплекса Фрейд трактует и нерешительность Гамлета в отмщении за отца) позиция теоретика психоанализа знаменательна для всего XX в. Эстетический смысл трагического практически утрачивается окончательно. При этом сама проблема *трагизма* уже в философском плане начинает занимать одно из существенных мест и в философии, и в искусстве XX столетия. В частности, начиная с книги *Мигеля де Унамуну* (1864—1936) «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 ориентировавшихся 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 человеческого существования, или о его отображении в искусстве без создания трагической коллизии и без выведения реципиента на эстетический катарсис и эстетическое наслаждение, т.е. без актуализации события эстетического опыта. В XX в. трагическое по большей части выходит за рамки этого 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.

3.7. КОМИЧЕСКОЕ

Эта категория классической эстетики хотя и ставится традиционно в пару к категории трагического, в принципе не является ни ее антитепой, 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 трагичес-

кое 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 явлению, описываемому этой категорией. В наиболее концентрированном виде феномены комического тоже проявляются в искусстве (как 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), а 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. 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 веселье, 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 античного философа в этом направлении. «Комедия, — писал он, — ...есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку

ку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы недалеко 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. Именно его Аристотель склонен считать праотцом и комедии. При этом Стагирит подчеркивает, что у Гомера мы имеем дело уже не с насмешкой, но с драматическим выражением «смешного». К Гомеру Аристотель возводит и специальный «насмешливый метр» — ямб, в котором, полагал он, и пишутся в основном комические произведения².

Один из последователей Аристотеля (I в. до н. э.), возможно знавший не дошедшие до нас его тексты, определяет комедию по аналогии с аристотелевским определением 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»³. 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, шуточного 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

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 53.

² Там же. С. 50.

³ Цит. по: Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 76.

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 обозначил 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 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 в. 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 за борт весь свой товар, чтобы спастись. Позже 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

¹ Кант И. Критика способности суждения. С. 352—354.

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 комического 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, а 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 сами 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».

¹ Гегель В.Ф.Г. Эстетика. Т. 3. С. 579.

Очевидно, что речь идет о целях и воплощениях, лишенных истинной субстанциальности, о целях, только кажущихся на каком-то конкретном этапе существенными, необоснованно претендующими на существование. И Гегель подчеркивает это, утверждая, что смехом в комедии разрушается не истинная субстанциальность, не истинные ценности, а 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 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.

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.

¹ Гегель В.Ф.Г. Эстетика. Т. 3. С. 581, 582.

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 идею¹. Теоретики романтизма проявляли особый интерес к таким формам комического, как юмор и ирония. Зольгер считал все эстетические категории модификациями прекрасного. Суть комического он усматривал в конфликте между идеей и ее ничтожной реализацией в действительности; точнее, в разрешении этого конфликта в пользу идеи, которое доставляет нам радость и наслаждение. 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.д.). Реализуется этот процесс обычно путем создания или спонтанного возникновения некоей искусственной оппозиции 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) удовольствия.

¹ Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 273, 274.

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-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 формы в музыке, но они, как правило, тесно связаны с соответствующими комическими словесными текстами.

Многочисленны виды конкретной реализации комического в жизни и искусстве. От простой шутки и анекдота через остроумные спичи, 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 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 культуры, 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, но 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 реципиента вообще. Суть гротескного (от франц. grotesque — причудливый) образа, особенно характерного для искусства XIX—XX вв., 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 главе 7.

3.8. ИРОНИЯ

Ирония (от греч. *eironeia* — притворство) в большей мере, чем гротеск, вписывается в смысловое поле комического, хотя тоже полностью не совпадает с ним, а в XX в. столь существенно расширила своё действие за пределы комического, что вышла на уровень самостоятельной и значимой категории. В эстетику ирония пришла из античной риторики, где занимала место среди главных фигур красноречия, и реализовывалась 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 не знающим какую-то истину, Сократ рядом глубоко продуманных логических вопросов подводит собеседника, действительно не знающего этой истины, как бы к самостоятельному ее отысканию. Своим благожелательно-лукавым самоуничижением древнегреческий мудрец 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 пому подобными 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 Джонатана 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 Шлегель. — Парадоксально все хорошее и великое одновременно»¹. Родиной иронии он считал философию, а суть ее усматривал в «логической красоте». Именно на этой, а не на риторской иронии, убежден он, базируется настоящая поэзия, в которой, согласно романтической концепции, выражалась суть искусства вообще. Эстетический смысл истинной иронии, «божественным дыханием» которой проникнуты лучшие произведения искусства, сводится к «трансцендентальной буффонаде» — некоей бесконечно вознесшейся над обыденным миром точке 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 называет «сократовской», относя ее к врожденным талантам. Ее эстетический эффект 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 было понято, прочувствовано и в какой-то мере практически реализовано в культуре и искусстве, как мне представляется, 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, так как

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. М., 1983. С. 283.

² Там же.

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»¹. 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.

Гегель и ранний Кьеркегор, посвятивший иронии диссертационную работу, в целом критически относились к романтическому пониманию иронии. При этом 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», представлявшейся 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»². «Ирония — не отдельное, случайное настроение художника, а сокровеннейший живой зародыш всего искусства»³. «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,

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. М., 1983. С. 286, 287.

² Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 381.

³ Там же. С. 422.

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»¹. 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 — ничтожное, 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»². 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»³.

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 «Тристам Шенди» один из главных представителей «формальной школы» в литературоведении В. Шкловский. В таком сущностном понятии поэтики М. Бахтина, как «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 ос-

¹ Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 421.

² Там же. С. 422.

³ Там же. С. 424.

мыслению иронии или в ироническом ключе строят свои теоретические изыскания. Суть нового понимания иронии выразил один из крупнейших писателей прошлого века *Томас Манн* (1875—1955) 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»¹, 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 адекватную 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“...»².

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 речь в разделе II) 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, Деррида 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. главу 7) является при ближайшем рассмотрении не чем иным, как сознательным применением иро-

¹ Манн Т. Соч. в 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 277.

² Там же. Т. 9. С. 603, 604.

нии 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 Поль де Ман. Отталкиваясь от шлегелевского понимания иронии, он рассматривает деконструктивистский дискурс как основывающийся на ироническом аллегоризме. Барт и Деррида постоянно и сознательно опираются в своих текстах на иронические фигуры.

В связи с этим можно напомнить, что известный драматург XX в. *Бертольт Брехт* (1898—1956), предвосхищая деконструктивные ходы философии конца столетия, в ироническом ключе подходил 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 не 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. Понятно, как мог бы реагировать Брехт на не менее «убийственно серьезные» тексты Фуко или Деррида.

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* наполнены духом иронии. 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,

¹ *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 4. М., 1965. С. 61, 62.

И. Кабакова, Комара и Меламида, М. Шемякина и др. 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.

В течение всего прошлого столетия искусство, художественные и мыслительные практики с самым серьезным видом¹ разворачивались в ироническом модусе, создавая некое глобальное 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 кардинального переходного периода в культуре, который начался в XX в. и завершение которого пока не предвидится. Поэтому есть все основания полагать, что ирония отнюдь не достигла еще апогея своего господства в культуре в целом и в сфере эстетического опыта в частности.

Контрольные вопросы

1. Когда понятие вкуса вошло в категориальный аппарат эстетики?
2. Какие основные вопросы ставились в дискуссиях о вкусе в европейской эстетике XVIII в.?
3. В чем главный эстетический смысл категории вкуса?
4. В каком смысле «о вкусах не спорят» и когда о них спорят?
5. Почему красота и прекрасное с древности привлекали внимание людей как в практическом, так и в теоретическом плане?
6. Каковы основные этапы понимания прекрасного в Античности?
7. Как понимали прекрасное отцы Церкви и средневековые схоласты?
8. В чем усматривал Кант смысл прекрасного?

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» (Указ. соч. 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.

9. В чем состоит событие прекрасного?
10. Чем прекрасное отличается от красоты?
11. Чем гегелевское понимание возвышенного отличается от кантовского?
12. В чем состоит эстетический смысл категории возвышенного?
13. Актуален ли феномен возвышенного сегодня?
14. Каков эстетический смысл категории безобразного в классической эстетике?
15. Каковы основные причины появления феноменов безобразного в искусстве XX в.?
16. Изложите основные положения эстетической концепции игры Ф. Шиллера.
17. В чем состоит антропологический смысл игры согласно учению Й. Хейзинге?
18. Каков эстетический смысл мифологемы Г. Гессе «Игра в бисер»?
19. В чем Г.Г. Гадамер усматривает игровую сущность искусства?
20. Каков эстетический смысл категории трагического?
21. В чем видел Аристотель смысл трагедии как художественного произведения?
22. Какие аспекты теории трагедии были разработаны немецкой классической эстетикой?
23. Каковы основные исторические этапы осмысления комического?
24. Как понимал комическое Гегель?
25. Каков эстетический смысл категории комического?
26. В чем состоит эстетический смысл иронии по Шлегелю и по Зольгеру?
27. Каково значение иронии в художественно-эстетической культуре XX в.?

Дополнительная литература

1. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965.
2. Г. делла Вольпе. Критика вкуса. М., 1979.
3. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
4. О возвышенном. Трактат Псевдо-Лонгина. М., 1966.
5. Бёрк Э. Философское исследование наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979.
6. Протт В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976.
7. Лосев А.Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство. М., 1966. С. 54–84.
8. Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч. в 6 т. М., 1968. Т. 5.
9. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1968–1969. Т. 1, 2.

ГЛАВА 4

ИСКУССТВО

4.1. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА

Искусство с древности являлось универсальным способом 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 выступает одним из центральных объектов эстетики как науки; термин «искусство» вошел в ряд главных категорий эстетики, ее мегакатегорий наряду с эстетическим. Однако искусство, как мы знаем, отнюдь не ограничивается эстетической сферой. Исторически сложилось так, что произведения искусства как духовно-практической деятельности человека выполняли в культуре отнюдь не только эстетические (*художественные*, когда речь идет об искусстве) 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 оно выполняет и внеэстетические функции, нам придется и их иметь в виду, постоянно помня, что они *не относятся к сущности искусства*, но часто именно благодаря им искусство поддерживается обществом, государством, Церковью, теми или иными социальными институтами, т.е. обретает свое реальное бытие, возможность реализовывать себя в качестве феномена культуры.

Современная наука относит происхождение искусства как специфической человеческой деятельности ко временам формирования человека в модусе *homo sapiens*, а некоторые ученые даже и саму причину появления и развития этого вида человека видят именно в искусстве, понимаемом в данном случае в расширительном смысле слова, как

творческой искусной деятельности. Значительно позже, в Древнем мире (Китае, Индии, Египте, Греции, Риме), 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.

Становление понятия искусства

В античном мире термином «искусство» обозначали всю широкую сферу *искусной* практической и теоретической деятельности людей, которая требовала определенных 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. — *techné*, лат. — *ars*), именно в *энтузиастическом, божественном*. Уже греческий поэт Эпихарм (550—460 до н.э.) 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 — *музыкальные* искусства), Аполлона или других богов. Этой линии придерживалась в дальнейшем платоновско-неоплатоническая эстетика. Аристотель в большей мере связывал искусство (= творчество — *poiesis*) с человеческим разумом, складом души, «истинным суждением», направленными 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 «Нрав-

¹ Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 176.

ственных 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: «Что это за причина? Конечно, деятельный разум, то есть 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 катартического эффекта 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. Владислав Татаркевич насчитал по меньшей мере шесть типов античных классификаций искусства. Софисты делили искусства на две группы: служащие *для пользы* или *для удовольствия*. Этого деления 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 далее) с нравственной точки зрения:

¹ Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 112.

«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»¹.

Аристотель классифицировал искусства по *миметическому* признаку: подражающие уже существующим в природе вещам и созидающие некие новые вещи в дополнение к природным. В разряд первых попала большая часть того, что новоевропейская эстетика отнесет впоследствии к «изящным 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 Боэцием (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 слу-

¹ Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 191.

жебным, 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 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 созидают 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 спо-

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 225.

собом 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.

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) ориентировало христианское сознание на сферу образно-символического мышления. И искусства, так или иначе включенные в богослужбное действие, 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 и своеобразное понимание образа («сходного» и «несходного»)¹,

¹ Подробнее см.: *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1. М., 2007. С. 335–339.

на многие века повлиявшие на христианскую философию искусства. Существенный вклад в развитие новой теории искусства внес *Аврелий Августин*¹. 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 *юбилеях* — 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 столетий². 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 христианским 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 интенсивный 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 выявляется общность таких искусств, как поэзия, литература (осмыс-

¹ Подробнее о его эстетических взглядах см.: *Бычков В.В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика отцов Церкви: Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 292—530 (специально об искусстве: С. 431—483).*

² Подробнее см.: *Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aethetica. Т. 1. С. 449—482; его же. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М., 2009. С. 11—92.*

ливается как особый 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 *Шарлем Батё* в специальном исследовании «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) и 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).

Кант определяет общий класс изящных искусств как «игру, т.е. как занятие, которое приятно само по себе» без какой-либо цели. Единственную цель этих 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 трансцендентных идей, которые не познаются концептуально, а являются сознанию напрямую и целиком, вне формализованного дискурса. Этот момент будет впоследствии развит Хайдеггером (в частности, в «Истоке художественного творения», 1936) и некоторыми

¹ Цит. по: История эстетики... Т. 2. С. 378.

² *Кант И.* Соч. Т. 5. С. 320.

³ Там же. С. 321.

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», 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 «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», основным 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». *Шеллинг*, завершая свою философскую систему философией искусства (его «Философия искусства» была 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, а 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,

¹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 67, 68.

например, что поэзия основным своим законом признает художественный произвол поэта) легли в основу эстетики романтизма. Согласно 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 (Вакенродер) 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 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 он 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 тем не менее произведением чистого духа. Гегель разработал концепцию трех стадий исторического развития искусства: *символической*, когда идея еще не обретает адекватных форм художественного выражения (искусство Древнего Востока); *классической*, когда форма и идея достигают полной адекватности (искусство греческой классики), и *романтической*, 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. Свообразными всплес-

ками ее можно считать, пожалуй, только эстетику символизма второй половины XIX — начала XX в., а в XX в. — герменевтическое переосмысление основ классической эстетики (понятий мимесиса, числа, символа, игры) Гадамером, 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 «прозревательной» деятельности. Помещение обыденных объектов (Хайдеггер анализирует, в частности, 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. У позднего Хайдеггера искусство предстает «про-изведением истины в действительность», где под истиной имеется в виду «непотаенность бытия», т.е. искусство открывает, являет субъекту бытие во всей его полноте. Эти идеи оказали сильное влияние на понимание искусства в современной богословской эстетике, например, Г.У. фон Бальтазаром. Для него чувство восхищения «естественным» мастерством произведения искусства, открывающее «трансцендентные горизонты», сродни чувству немого восхищения божественным, которое только и может приблизить нас к неконцептуальному постижению Бога и сохранить веру в «циничном» постнищенском мире.

Своеобразный итог классической традиции понимания искусства подвел в своей «Эстетической теории» *Теодор Адорно*. Опираясь на Канта, Шеллинга, Гегеля, он во времена господства модернистских и постмодернистских тенденций в культуре утверждает, что искусство до самого последнего времени по своему существу являлось тем, чем «метафизика, лишенная каких бы то ни было иллюзий и видимости, всегда лишь хотела быть», т.е. сугубо духовным феноменом, выразителем некой абсолютной духовной реальности. «Искусство — это эмпирически существующее и к тому же чувственное явление, которое таким образом определяет себя в качестве духа, как идеализм это просто утверждает о внеэстетической реальности. ...Произведения искусства по самой своей природе являются духовными объективно»¹. Однако этот «дух» искусства понимается Адорно совсем не в смысле Гегеля или Кандинского (с последним Адорно активно полемизирует по этому поводу). Это не «дух», приходящий откуда-то извне, но дух

¹ Адорно Т. В. Эстетическая теория. С. 488.

имманентный, присущий только данному конкретному *настоящему* произведению искусства, его формирующий и с ним (с его формой, структурой) возникающий, являющийся его сущностью и духовным содержанием. Подробнее об этом мы еще будем иметь возможность поговорить при рассмотрении художественного образа и «формы-содержания» произведения искусства (параграф 4.2).

Помимо философской эстетики теоретическими вопросами искусства начиная с 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.

Главный смысл искусства

Если попытаться кратко сформулировать суть новоевропейского понимания искусства в его классической парадигме, то она сводится к *миметическому* пониманию искусства в модусе *выражения* в нем *красоты* как специфической формы невербализуемого знания и может быть описана следующим образом.

Искусство вторично в Универсуме. Его произведения не продукт непосредственного божественного творчества и не создания природы, а дело рук человеческих. Они сотворены по принципу мимесиса («подражания») во многих историко-эстетических смыслах древнегреческого термина: выражение, отображение, отражение, изображение, копирование, обозначение) 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; от чисто материальных объектов до сугубо психических феноменов), позволяющих реципиенту проникнуть в сущностные глубины отображаемого предмета, недоступные для познания и постижения никакими другими средствами и простирающиеся нередко далеко за пределы самого этого пред-

мета. Сущность же, или истина, всегда связывалась в европейской традиции с красотой, прекрасным, поэтому искусство в конечном счете понималось как выражение или созидание красоты, доставляющее субъекту восприятия эстетическое наслаждение.

Именно так понимаемое искусство и обозначалось в классической эстетике термином «изящные искусства», чем подчеркивалась его эстетическая сущность. 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. Понятно, что эта мысль правомерна и для искусства в целом, как концентрированного хранителя эстетического опыта.

Большое внимание новоевропейскими теоретиками искусства уделялось творцу искусства *художнику*, целям и назначению искусства, его месту и функциям в жизни людей, способам и методам создания произведения искусства. Все эти вопросы освещались классической эстетикой 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, созидающий свои собственные уникальные художественные миры, в которые доступ открыт только посвященным; и как мудрое одухотворенное существо, особым (художественным) образом осознающее и осмысливающее социальную действительность и изображающее ее в своих произведениях, ориентированных на конкретное (нравственное, религиозное, политическое и т.п.) совершенствование человека и общества в целом. В последнем случае он часто выступал (вольно или невольно) выразителем системы взглядов, идеологии и тому подобных 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

¹ Hamann R. Theorie der bildenden Künste. Berlin, 1980. S. 8.

воздействовали на эмоциональную сферу воспринимающих его искусство.

Главным содержанием искусства при всей многообразной палитре его функций чаще всего выступал *эстетический опыт*, отождествлявшийся на протяжении многовековой истории эстетики с восприятием или созданием красоты, идеями прекрасного или возвышенного. Отсюда и центральный смысловой термин для искусства в новоевропейской эстетике: «*изящные искусства*» = «прекрасные искусства» = «эстетические искусства». При этом само прекрасное в искусстве понималось по-разному: от выражения мира вечных идей или создания образов (= икон) Бога, духовных сил, святых, которые 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 отображения (= образного удвоения под определенным углом зрения) человеческой экзистенции.

В зависимости от того, какая реальность выступала предметом мимесиса (отображения, изображения) искусства и как понимались в данной эстетической системе функции художника и суть прекрасного, искусство вырабатывало определенные методы и способы выражения. Диапазон их был 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 итальянском Ренессансе и во французском классицизме), через попытки образно-реалистического изображения неких характерных или типических 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 убедительно показал в своей книге «О духовном в искусстве» Василий Кандинский, при глубинном рассмотрении тоже оказывается объективным — «принципом внутренней необходимости», жестко детерминированным Духовным как сущностным началом бытия Универсума.

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-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 изобразительных искусств) в поле эстетического опыта европейской в данном случае культуры. Своего логического завершения и предельного выражения этот подход к искусству достиг в *эстетизме* XIX в., в теориях и практике «искусства для искусства», «чистого искусства», стихийно протестовавших против наметившейся тенденции катастрофического кризиса Культуры, конца искусства как эстетического феномена (подробнее об этом см. раздел II).

Трансформации эстетического смысла искусства

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» Ипполита 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» Чернышевского). В XX в. эту линию доведет до логического завершения марксистско-ленинская эстетика, утверждавшая социально-трудовую природу искусства и сконструировавшая идеологизированную утопическую теорию «искусства социалистического реализма». Ее суть сводилась к *предписанию* художнику «исторически конкретно и правдиво»

изображать («отражать») жизнь в формах самой жизни и в ее «революционном развитии», что на практике 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.

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, на стыках и вне их 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 дисциплины. Каждая из них 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 подробнее остановимся в последних главах, 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, рекламы*, оснащенных супертехническими достижениями *шоу, компьютерных и сетевых арт-проектов, сетевого, или дигитального, искусства (интернет-арта)*. 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*.

В XX в. в ходе глобального перехода от Культуры к чему-то принципиально *иному* (см. главу 5) существенно изменилась и ситуация с пониманием искусства. Начавшаяся «переоценка всех ценностей», к которой еще в 70-е гг. XIX в. призвал Ницше, привела и к переоценке классических эстетических представлений об искусстве. Причем

¹ Недошивин Г. Искусство // Философская энциклопедия. Т. 2. М., 1962. С. 331.

процесс этот одновременно и достаточно активно протекал как в теоретической плоскости, так и внутри самого искусства (уже с авангарда начала XX в. — см. главу 6), 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. 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. Булгаков¹.

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 явил миру в начале XX в. *реди-мейды* — выставил в качестве своих произведений искусства (со своей подписью) готовые утилитарные вещи, купленные в магазине, чем открыл путь к полной аннигиляции классического понимания искусства как эстетического феномена. Значимым стало не само произведение искусства, как в классической эстетике, а *контекст*, в котором пребывает арт-объект, помещенный в него художником и узаконенный новейшей арт-критикой. 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 60-х — начале 70-х гг. XX в. о 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 разра-

¹ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007.

ботчиков этой концепции был американский эстетик *Артур Данто*, которого навела на мысли о смерти искусства практика поп-арта, в частности работы Э. Уорхола¹. 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 ее развитие один из основателей концептуализма — *Джозеф (Йозеф) Кошут* пишет манифестарную статью «Искусство после философии», в которой утверждает бытие нового искусства — концептуального, заменяющего собой не только традиционное искусство, но и философию².

В теоретическом плане размыванию классического понятия искусства активно способствовали *структурализм*, *постструктурализм*, *постмодернизм*, которые, осмыслив весь Универсум, и особенно универсум культуры, в качестве глобального *текста* и *письма*, уравнивали произведения искусства с остальными предметами и *вещами* цивилизации, перенеся на них археологический термин «*артефакты*» (любые изготовленные человеком предметы) и практически убрав в них эстетический смысл как неактуальный. 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, 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 от арт-бизнеса — 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, а фактически маркетингом, или «раскруткой» арт-товара, специфического рыночного продукта — подготовкой общественного сознания (манипулированием им) к *потреблению* «раскручиваемой» продукции, созданием некоего вербаль-

¹ См.: *Danto A.C. The Philosophical Disenfranchisement of Art. N.Y., 1986.* О конце искусства в различных смыслах и контекстах исследователи продолжают говорить и в наше время. См.: *Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre. München, 1995; Kuspit D. The End of Art. Cambridge, 2004.*

² См.: *Kosuth J. Art after Philosophy // Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley, Los Angeles, London, 1996. P. 841–847.*

ного 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 пытается противостоять глобальной коммерциализации и нивелированию художественной сущности искусства, аннигиляции личности художника и протестует 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 узды 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 кэмпя, снятие ценностных критериев и т.п. (подробнее обо всем этом в главе 7).

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, и в сетевом дигитальном искусстве. В этом плане можно указать и на «неутилитарный дизайн» — создание подобий утилитарным предметам, сознательно лишенным утилитарных функций и организованным только по художественным законам, или на широко расцветшее благодаря новейшим материалам и технологиям практически тоже неутилитарное направление «высокой моды». Среди существенных характеристик этого «прорыва» эстетического можно назвать *игровой принцип, иронизм, гедонистические интенции, компенсаторные функции.*

Боле́е того, в постмодернистской парадигме философствования (Барт, Башляр, Батай, Деррида, Делёз, Эко и др.) отчетливо проявляется тенденция к созданию философско-филологических и культурологических 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»*. В качестве близкого русскому читателю примера можно указать на тексты В. Малявина по китайской культуре — блестящие образцы постмодернистской деконструкции традиционной китайской культуры¹.

Современный мир находится в ситуации глобального переосмысления феномена искусства как на теоретическом уровне, так и в сфере самой арт-практики, при этом кардинальной трансформации подвергаются практически все сущностные с точки зрения классической эстетики основы искусства и в первую очередь его эстетическая ценность. И тем не менее утверждение о смерти искусства как эстетического феномена пока представляется мне преждевременным. Подробнее на всех этих проблемах мы остановимся в последних главах книги.

Современные эстетики пока тоже не собираются полностью забывать о классическом, т.е. эстетическом, понимании смысла искусства. И в начале XXI в. исследователи задумываются об эстетических функциях и художественном смысле искусства, привлекая для этого по-новому осмысливаемый материал академической эстетики, начиная с Канта, а то и с Аристотеля. Такие классические проблемы эстетики, как прекрасное в искусстве, безобразное, эстетизм, смысл и форма в искусстве, прозрение истины, переживание произведения искусства как ценности самой по себе, эстетическая коммуникация, герменевтика искусства и др., стоят в центре внимания многих современных исследований². При этом идут активные поиски и новейшего понимания искусства, которое включило бы в себя все пространство и современного арт-производства, отказавшегося, как правило, от всех классических эстетических принципов, включая и самую эстетическую сущность искусства.

Итак, в процессе исторического развития искусства в европейско-средиземноморском ареале на протяжении последних нескольких ты-

¹ См. хотя бы книги: *Малявин В.В.* Молния в сердце. М., 1997; Книга мудрых радостей / сост. В.В. Малявин. М., 1997.

² См., в частности, работы: *Iseminger G.* The Aesthetic Function of Art. Ithaca, N.Y., 2004; *Kieran M.* Revealing Art. London, N.Y., 2005; *Nehamas A.* Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art. Princeton, NJ, 2007.

счелетий, а также на путях философско-эстетической рефлексии по его поводу сложилось достаточно определенное представление о феномене искусства, не утратившее пока своей актуальности.

Под ним классическая эстетика понимает уникальную самобытную форму конкретно-чувственного выражения невербализуемого эстетического опыта с помощью системы особых художественных принципов, методов, приемов. Главная цель искусства — активизация эстетического сознания субъекта восприятия вплоть до достижения им эстетического наслаждения (в оптимальных ситуациях — катарсиса), свидетельствующего о выведении духа реципиента в процессе восприятия произведения искусства в миры неутилитарного духовного бытия, на иные уровни реальности (или сознания), отличные от уровня обыденного бывания, на уровни эстетического (всеобъемлющего) контакта с Универсумом, достижения духовной гармонии с ним, т.е. реальной полноты бытия.

Наряду с этой основной и суцностной функцией искусства, без которой оно не существует как таковое, утрачивает свой метафизический смысл, в различные исторические эпохи, в разных культурах, социальных средах и культурных институциях, куда были включены и сами художники, произведения искусства выполняли и выполняют и другие, внеэстетические, но иногда очень значимые социально-утилитарные функции — политические, идеологические, сакрально-культурные, нравственно-этические, компенсаторные, развлекательные и т.п. Эти функции на определенных исторических этапах и в определенных социальных ситуациях воспринимались как более значимые, чем собственно эстетические, а иногда и как единственные функции искусства.

4.2. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА

За многовековой период функционирования искусства в культуре выработалась целая система принципов, на которых оно основывалось в том или ином культурно-историческом ареале. Классической эстетике удалось выявить главные из них. Здесь мы говорим только о европейско-средиземноморском искусстве в историческом интервале от Древнего Египта до евроамериканского искусства XX в., которое к началу прошлого столетия проникло практически на все континенты. Тем не менее сегодня очевидно, что евроамериканская парадигма художественного мышления и соответственно эстетического сознания не распространяется на все мировое искусство. Она недостаточна, например, для понимания и описания традиционных (классических) искусств Востока, доколумбовой Америки, народов Черной Африки или Океании. В данной главе, сознавая широкую общезначимость рас-

считываемых основных эстетических принципов искусства, я ограничиваю их все-таки полем классической европейской культуры, сложившейся на протяжении последних нескольких тысячелетий и до сих пор актуальной для большей части человечества. Понимая искусство как уникальный феномен конкретно-чувственного выражения некоей смысловой реальности, не поддающейся никаким иным формам и способам выражения, эстетика ставит 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 древнегреческого, поэтому в дальнейшем я чаще, что и принято в эстетике, буду пользоваться греческим термином без перевода). Исходя из того, что все искусства, очень разные по многим своим параметрам, основываются тем не менее 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 человеку 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 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, а самим *визуальным идеям, или идеальным иконическим прообразам (эйдосам)*, видимых предметов, т.е. в выражении их сущностных (= прекрасных в его эстетике) изначальных оснований.

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, по утверждению древних авторов, быки мычали от вожделения; или изображение винограда художником Зевксидом, клевать который, согласно легенде, слетались птицы). Составить представление о них помогают, например, поздние образцы подобной живописи, сохранившиеся на стенах домов засыпанного в древности 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 идеальных прообразов, или эйдосов, вещей и явлений, которую только в период позднего эллинизма вербально зафиксировал Плотин. Впоследствии этой тенденции придерживались художники и теоретики искусства Возрождения и классицизма (вплоть до К. Брюллова и А. Иванова в русской живописи). 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, «неподражаемым подражанием» назван символический образ, «по контрасту» (как бы от противного, подражание наоборот) обозначающий умонепостижимый 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 об-*

разов, характеров, действий обыденной жизни (*реализм* в различных его формах) до «подражания» неким изначальным идеальным принципам, идеям, архетипам, недоступным непосредственному чувственному восприятию (*романтизм, символизм*, некоторые направления авангардного искусства XX в.).

В целом в визуальных искусствах и отчасти в словесных (вся классическая литература и поэзия) 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 (или их идей), стремление к преодолению времени путем увековечивания облика (реального или идеального) вещей или каких-либо событий, действий и т.п. в более прочных чувственно воспринимаемых материалах искусства генетически присуща человеку. Только с появлением фотографии, а затем кино, телевидения, видео она стала ослабевать, и большинство направлений авангардного и модернистского искусства XX в. сознательно отказываются от миметического принципа в элитарных визуальных искусствах. В своем упрощенно-подражательном модусе он сохраняется только в массовом искусстве и в консервативно-коммерческой продукции.

В наиболее «продвинутых» арт-практиках XX в. мимесис часто вытесняется конкретной презентацией самой вещи (а не ее подобия или образа) и активизацией ее реальной энергетики в контексте специально созданного арт-пространства или конструируются *симулякры* — псевдоподобия, 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 репортажи и 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.* Он остается сущностным принципом искусства, хотя в XX в. его диапазон значительно расширился: от презентации самой вещи (начиная с *реди-мейдов* Дюшана) в качестве произведения искусства (мимесис только за счет изменения 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 завершении периода классической эстетики и классического (= миметического) искусства.

Столь существенные трансформации в самом принципе миметического отношения искусства к действительности (что бы мы ни понимали под этим термином) в XX в., а также активное развитие антропологии, в том числе и в ее философском модусе, возбудили в XX в. повышенный интерес к проблеме мимесиса у мыслителей и ученых самой разной ориентации. Она далеко вышла за рамки собственно эстетики¹, однако и внеэстетические исследования косвенно помогают высветить какие-то новые грани этой фундаментальной проблемы.

В середине XX в. появилось исследование известного немецкого филолога *Эриха Ауэрбаха* (1892—1957) «Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе» (1946). В нем как бы неявно подводился некий итог классическому пониманию мимесиса как сущностного принципа средиземноморско-европейского художественного мышления. На примере гомеровских и ветхозаветных текстов автор выявляет два существенно отличающихся друг от друга типа миметического отношения (которые Ауэрбах называет «стилями») и показывает их основополагающее воздействие на изображение действительности во всей последующей европейской литературе от раннесредневековой до Пруста и Джойса.

«Один — описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сферах исторически развивающегося и человечески проблемного. Второй — выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования, претензии на всемирно-историческое значение, разработка представления об историческом становлении и углубление проблемных аспектов»².

Оставаясь практически в рамках классической эстетики, Ауэрбах делает знаковый шаг в методологии, имевший принципиальные по-

¹ Краткое резюме современных внеэстетических смыслов мимесиса см.: *Подорога В.А.* Мимесис // Новая философская энциклопедия. Т. 2. М., 2001. С. 571—573. Антропологическому аспекту мимесиса на материале русской литературы посвящена монография В. Подороги «Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский». М., 2006.

² *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 44.

следствия для современной эстетики и гуманитарной науки в целом. Он распространяет традиционное для новоевропейской эстетической традиции понимание *художественного* текста (текста, *обладающего определенной поэтикой*) практически на все библейские тексты, что позволило ему в новом свете увидеть историю европейской литературы, а его последователям — вообще уравнивать все тексты культуры, выведя из рассмотрения такой параметр, как *художественность* текста, т.е. отказавшись от эстетического измерения текста вообще. Этот поворот вряд ли предвидел сам Ауэрбах, работавший только с высокохудожественными текстами, или с текстами «высокого стиля», по его выражению.

Принципиально иное понимание мимесиса дает в своей «Эстетической теории» Адорно. Он убежден, что миметическое отношение лежит в основе любого произведения искусства как некое «до-духовное явление», противоположное духу, но воспаляющее его. Мимесис в искусстве сохраняет какие-то глубинные архаические антропные пласты, на основе которых и в оппозиции к которым дух или технологическая рациональность и создает истинное произведение искусства, отвечающее неким «принципам эстетической законности». Хорошо зная состояние послевоенного искусства, в котором преобладали авангардно-модернистские, как правило, далекие от прямого изоморфизма тенденции, Адорно тем не менее стремится и в них усмотреть действие принципа мимесиса. И суть его он видит уже не в той или иной степени изоморфизма, а в соответствии произведения внутреннему эстетическому закону, который сводится к тому, что «произведение уподобляется своему собственному идеалу — ни в коем случае не идеалу художника. Мимесис произведения искусства — это сходство с самим собой»¹. В этом смысле абстрактные полотна Кандинского и Малевича можно и должно называть миметическими. Эта позиция уже настолько размывает смысл классического понятия мимесиса, что практически ведет (и уже привело многих авторов последней трети XX в.) вообще к отказу от этой категории в эстетике и в теории искусства.

Аннигиляции эстетического смысла мимесиса способствует и современное широкое антрополого-структуралистское и постструктуралистское понимание мимесиса. Известные мыслители-постмодернисты (В. Беньямин, Ж. Деррида и др.) энергично выводят мимесис из традиционного эстетического контекста. Миметическое отношение к миру рассматривается ими как изначальное фундаментальное чело-

¹ Адорно Т.В. Эстетическая теория. С. 153.

веческое качество, способствовавшее в древности глобальной ориентации и действию человека в мире. Постепенно оно было подавлено цивилизационным процессом и сохранилось непосредственно только в искусстве, а в зашифрованном виде — во всей совокупности текстов культуры. Согласно Деррида (егоopus «Economimesis» — 1975), любой текст является своеобразным амбивалентным «двойником» того, что ему предшествовало, сохраняет «следы» своих создателей, и в этом смысле он миметичен. Дискурсивному пониманию текста предшествует миметическая игра с ним, предполагающая одновременное раскрытие, разоблачение и сокрытие, присутствие чего-то и отсутствие, образную многоуровневую продуктивность и постоянное ускользание от какого-либо образа. Такие глобальные понятия философии Деррида, как «различАние» и *деконструкция* (о них подробнее в главе 7), теснейшим образом связаны с его пониманием миметического отношения, миметической игры смыслами. Однако все это уже далеко выходит за рамки классического понимания мимесиса как эстетической категории.

Сущность миметического искусства в его классическом понимании составляет *изоморфное* (сохраняющее определенное *подобие* форм) *отображение*, или *выражение в образах*. 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, в художественных образах*.

Художественный образ

Одной из главных, сущностных характеристик искусства в европейской культуре стало понимание его и связанного с ним художественного мышления как развитой многоуровневой образной системы. Именно *образ* принципиально отличает искусство и всю сферу художественного от формально-логического, дискурсивного мышления, от иных форм выражения.

Образ вообще — это некая субъективная духовно-психическая (духовно-душевная) 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 субъективные (внутренние) реальности. В самом ши-

роком общефилософском плане образ — субъективная копия объективной реальности. *Художественный же образ* — это образ, связанный с искусством, являющийся его целью и основой, сущностным ядром произведения искусства. Это *специально создаваемый* в процессе особой *творческой* деятельности по специфическим (хотя, как правило, и неписаным, не поддающимся описанию и формализации) законам субъектом искусства — художником — феномен, обладающий уникальной природой. В дальнейшем речь будет идти только о *художественном образе*, поэтому для краткости я называю его здесь часто просто *образом*.

В истории эстетики первым в близком к современному виде проблему образа поставил Гегель, анализируя поэтическое искусство, и наметил основное направление его понимания и изучения. В образе и образности он видел специфику искусства вообще и поэтического в частности. «В целом, — писал Гегель, — 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 индивидуальность 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 состоят 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 конкретно-чувственной презентности 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 младая, 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.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 384, 385.

Существенным поэтому в образе Гегеля представляется интерес поэта к внешней стороне предмета под углом зрения поиска *высвеченности* в ней его «сути». В этом плане он различал образы «в собственном смысле» и образы в «несобственном» смысле. К первым немецкий философ относил более-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 уделял фантазии в создании поэтических образов. Этот круг идей автора монументальной «Эстетики» и составил 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 (по крайней мере со времен Гегеля) на сегодня в эстетике сложилось достаточно полное, полисемантическое и многоуровневое представление об образе и образной природе искусства.

Под *художественным образом* понимается органическая духовно-эстетическая целостность, выражающая, презентующая некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующаяся (становящаяся, имеющая бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире.

Фактически это нечто близкое к «эстетическому предмету» Ингардена (см. параграф 2.5). Именно в *так* понимаемом образе полно раскрывается и реально функционирует некий уникальный художественный космос, свернутый (воплощенный) художником в акте создания произведения искусства в его предметную (живописную, музыкальную, поэтическую и т.п.) чувственно воспринимаемую реальность и развернувшийся уже в какой-то иной конкретности (иной ипостаси) во внутреннем мире субъекта восприятия. Образ во всей его полноте и целостности — это динамический феномен, сложный *процесс* художественного освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях, как бы фокусирование его духовной проекции в конкретный момент бытия в конкретной точке художественно-эстетического пространства. Он предполагает наличие объективной или субъективной *реальности*, не всегда фиксируемой сознанием художника, но давшей толчок процессу художественного *отображения*. Она более или менее существенно субъективно трансформируется в творческом акте

в некую иную реальность самого чувственно воспринимаемого *произведения*. Затем в акте восприятия этого произведения происходит еще один процесс трансформации черт, формы, смысла, даже сущности исходной реальности (прообраза, первообраза, как иногда говорят в эстетике) и реальности произведения искусства («вторичного», материализованного, чувственно воспринимаемого формо-образа). Возникает *конечный* (уже фактически третий) *образ*, принципиально не поддающийся вербализации, как правило, достаточно 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. Именно этот третий образ, возникший на основе первых двух и как бы втянувший, вобравший их в себя, и является в прямом смысле слова полновесным *художественным образом данного произведения искусства*, и в процессе его разворачивания (становления) и может осуществиться реальный контакт (собственно окончательный этап *эстетического акта* восприятия произведения искусства) субъекта с Универсумом или даже с его Первопричиной (как при созерцании, например, иконы) в уникальном, присущем только данному образу модусе.

Фигурирующий в определении образа принцип *изоморфизма*, некоего подобия формы, как сущностный принцип любого *отображения*, в искусстве имеет очень широкие смысловые пределы. В общем случае речь идет о том, что образ сохраняет в себе некоторые черты, присущие *форме*, как правило чувственно воспринимаемой, объекта, явления, ситуации, давших толчок творческому процессу отображения. Наиболее очевиден этот принцип в визуальных искусствах и литературе, работающих с так или иначе трансформируемой материальной, обычно визуально воспринимаемой действительностью. В таких же видах искусства, как архитектура, музыка, декоративное искусство или абстрактная живопись, не имеющих чувственно воспринимаемого прообраза, изоморфизм сводится к *подобию (адекватности) формы произведения самой себе*, т.е. к созданию некоей целостной чувственно воспринимаемой замкнутой в себе самодостаточной структуры, порождающей одновременно и образ, и его первообраз.

Этот вроде бы парадоксальный факт относится к сущностным законам искусства вообще и художественного образа в частности. По крупному счету *любой образ искусства в глубинном смысле содержит свой первообраз в себе*, является сложным единством образа и первообраза. Тот же изоморфизм (изоморфизм внешних визуальных структур, например), который мы наблюдаем в подавляющем большинстве произведений классического искусства, в какой-то мере является

именно формальным, внешним изоморфизмом. Однако именно ему обязаны своим происхождением понятия образа и отображения, и мы не можем и не имеем права сбрасывать его первичный смысл со счетов, говоря о художественном образе.

Из всего сказанного хорошо видно, что конечный («третий») образ, или собственно *целостный художественный образ*, возникший в процессе эстетического восприятия всего произведения, назовем его *макрообразом*, во-первых, имеет яркую субъективную окраску, зависящую от ситуации восприятия (состояния внутреннего мира реципиента в момент восприятия, по меньшей мере), и, во-вторых, представляет собой сложную многоуровневую образную систему, складывающуюся из многих частных образов и подобразов. На некоторые имеет смысл хотя бы указать здесь, так как нередко именно какой-либо (какие-либо) из них и принимается (-ются) за собственно художественный образ данного произведения. Детальное изучение этих образов относится скорее к компетенции конкретных наук об искусстве (психологии искусства, искусствоведения, литературоведения и т.п.), чем собственно к эстетике. Однако в связи с тем, что эти дисциплины пока не уделяют им должного внимания, а в исторической перспективе и сами имеют тенденцию к превращению в подразделы конкретной эстетики, эстетика обязана и им уделять определенное внимание.

Образная система макрообраза многомерна и полисемантическая, и в каждом из ее измерений можно обнаружить свои подсистемы образов. Возьмем, например, процессуальную реальность «творчество-восприятие». Любое произведение начинается с художника, точнее, с некоего *замысла*, который возникает у него перед началом работы 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 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), изначальный образ (= замысел) существенно меняется. Часто от первоначального образно-смыслового эскиза ничего не остается. Он выполняет только роль первого побудительного импульса для достаточно спонтанного и своенравного образотворческого процесса.

Возникшее произведение искусства тоже и уже с большим основанием, хотя и в какой-то мере тоже метафорически, называют образом, обладающим в свою очередь целым рядом образных уровней, или под-образов — 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, т.е. объективно существующее и чувственно воспринимаемое любым человеком произведение искусства (картину, архитектурное сооружение, роман, стихотворение, симфонию, кинофильм и т.п.).

Внутри этого свернутого образа-произведения мы с помощью искусствоведческого (или литературоведческого для словесных искусств) анализа можем также обнаружить целый ряд более мелких (в эстетическом плане, но значимых с искусствоведческой точки зрения) образов, определяемых изобразительно-выразительным строем данного вида искусства. Для классификации образов этого уровня существенна, в частности, степень изоморфизма. Чем выше уровень изоморфизма, тем образ в своей изобразительно-выразительной модальности ближе к внешней форме изображаемого фрагмента действительности, тем более он «литературен», т.е. поддается словесному описанию и вызывает соответствующие «картинные» представления у реципиента. Например, полотно исторического жанра, классический пейзаж, реалистический рассказ и т.п. При этом не столь даже важно, идет речь о собственно изобразительно-визуальных искусствах (живописи, театре, кино) или о музыке и литературе. При достаточно высокой степени изоморфизма «картинные» образы или представления возникают на любой художественной основе. И они далеко не всегда способствуют органическому становлению собственно художественного образа (макрообраза) целого произведения. Нередко именно этот (условно говоря, искусствоведческий) уровень образности оказывается ориентированным на внеэстетические цели (социальные, политические, религиозные и др.), и именно благодаря ему произведение приобретает социальную значимость у реципиентов своего времени. Эстетика отнюдь не сбрасывает со счетов эти образы, этот уровень образности, но утверждает, что он является далеко не окончательным уровнем в сложной образной системе произведения высокого искусства.

На идеальном (метафизическом) уровне эти, как и вообще все возможные в конкретном произведении, образы органично входят

в структуру общего художественного макрообраза, наполняя его уникальным, присущим только данному произведению художественным смыслом. Более того, без них макрообраз просто не может возникнуть (состояться), а при художественной непроработанности даже одного из них сила макрообраза существенно уменьшается или вообще исчезает. Чаще всего в подобной ситуации он просто не актуализуется, а реципиент имеет дело как бы с отдельными его фрагментами, возникающими на основе удавшихся художнику образных элементов произведения. 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 др.), об *образе* природы в конкретных описаниях, о метафорах, гиперболах, притчах (все это образные единицы произведения, его микрообразы) и т.д. Одни из этих образов могут лучше получиться у писателя, другие — менее удачно. Однако целостный художественный образ произведения возникает лишь при достаточно совершенном решении всех образных структур произведения, всех его образов, подобразов, микрообразов и создании на их основе *органически целостного* произведения искусства. Только тогда мы чувствуем, что в этом произведении нельзя ничего ни убавить, ни прибавить, ни изменить, приобщаемся с его помощью к высшему эстетическому опыту и считаем такое произведение классическим, выдающимся или даже шедевром, каковым оно по существу и является.

Все сказанное в сущности своей относится к любому виду искусства: к живописи, театру, кино, музыке, архитектуре, литературе и т.д. И хотя в ряде из них, более абстрактных (с меньшей степенью изоморфизма), типа архитектуры, инструментальной музыки, беспредметной живописи, образы менее всего поддаются выявлению и конкретной вербализации, тем не менее и там можно говорить о выразительных *образных* структурах. Например, в связи с какой-нибудь совершенно абстрактной «Композицией» 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 произведения искусства (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) происходит реализация, как уже сказано, главного синтетического макрообраза данного произведения, ради которого оно,

собственно, и было явлено в бытие, обрело статус художественной реальности, или художественной «истины». В духовно-душевном мире субъекта восприятия возникает конкретная *идеальная реальность*, в которой все сопряжено, сплавлено в органическую целостность, нет ничего лишнего и не ощущается никакого изъяна или недостатка. Даже существующие в конкретном произведении мелкие «изъяны» и «недоработки» (представляющиеся таковыми аналитическому разуму, но не являющиеся ими для художественного мышления) типа отсутствия уха у младенца в «Мадонне Литта» Леонардо не мешают становлению этой идеальной реальности. 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 *полноте бытия*.

Традиционная эстетика описывает это *высшее событие искусства* (или его цель, главное назначение и т.п.) 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* (и таковым он метафизически и является) субъекта восприятия на какие-то неизвестные ему уровни реальности, сопровождающийся ощущением полноты бытия, необычной легкости, вознесенности, духовной радости, обретением особой энергии.

Для этого высшего, конечного уровня эстетического восприятия произведения (равно становления, бытия *макрообраза*) в принципе уже неважно, каковы конкретное, интеллектуально воспринимаемое «содержание» (о собственно *художественном содержании* искусства см. далее) произведения (его поверхностные литературно-утилитарный или внешне-визуальный уровни), конкретные образные подструктуры и микроструктуры или первичные зрительные, слуховые образы психики и т.п. Все возникающие в связи с ними эмоционально-интеллектуальные состояния и переживания, которые многими реципиентами и принимаются за главную цель произведения, остаются где-то позади; они фактически только готовят внутренний мир эстетически развитого реципиента к последней и высшей ступени восприятия — становлению макрообраза, явлению и реализации вербально неопишуемого *художественного*

ственной символа, с помощью которого только и осуществляется скачок сознания от бывания к бытию, открывается заветная дверь к контакту с Универсумом, к переходу в состояние полноты бытия — главной цели эстетического акта.

Художественный образ переводит реципиента с уровня обыденного языкового дискурсивного мышления на более высокий уровень *неконцептуального эстетического сознания*, эстетического видения, которому доступно *целостное узрение* каких-то глубинных сущностных основ и изображаемой (выражаемой) реальности, и бытия в целом, не поддающихся дискурсивной вербализации и разумно-рассудочному осмыслению. Художественный образ — это *эстетически трансформированный* (преображенный) реликт древнего архаического, утраченного в процессе культурно-цивилизационного развития человека додискурсивного сознания и одновременно прообраз, указывающий возможное направление эволюции (скачка) современного состояния сознания, практически исчерпавшего возможности формально-логического дискурса, вербального языка.

Понятно, что для полной и сущностной реализации художественного образа (макрообраза) важно и значимо, чтобы произведение было организовано исключительно по неписаным, но хорошо ощущаемым эстетически развитым вкусом художественно-эстетическим законам, без каких-либо их нарушений, недоработок в какой-либо, даже незначительной части, т.е. полностью отвечало принципу «внутренней необходимости» (по Кандинскому)¹. Было идеально совершенным или почти шедевром. Ясно, что за всю обозримую историю в средиземноморско-европейском ареале было создано не так уж и много подобных произведений. Все сохранившиеся из них хорошо известны и составляют золотой фонд художественной и литературной классики. К нему принадлежат не только великие шедевры, но и произведения высокого художественного уровня. Остальное бесчисленное множество добротных произведений искусства, создающее художественное поле вокруг классики, ее художественно значимый фон, фактически не обладает объективной возможностью вывести реципиента на высший уровень эстетического опыта. Они выполняют иные и, может быть, не менее важные функции удовлетворения эстетических запросов большей части образованного населения данного ареала, воспитания эстетических вкусов, развития художественного чутья, подготовки наиболее эстетически одаренных субъектов к восприятию более совершенных

¹ Подробнее о «принципе внутренней необходимости» Кандинского см.: *Бычков В.* Эстетическая аура бытия. С. 511, 512.

произведений и художественных шедевров во всей их эстетической полноте, т.е. к выходу на высший уровень эстетического опыта.

В тесной связи с понятием художественного образа стоит понятие *художественного пространства* — также одно из дискуссионных и достаточно путаных понятий в эстетике. Разговор о художественном пространстве стал актуален в первой трети прошлого столетия в связи с попытками осмысления художественного своеобразия изобразительного искусства авангарда, с одной стороны, и русской средневековой иконы, открытой художественной общественностью в то же время, — с другой. И там, и там полностью отсутствуют традиционные для новоевропейского искусства приемы и способы изображения физического пространства видимой действительности и даже какой-либо интерес к изображению этого пространства.

Речь, таким образом, шла об «изображении пространства в произведении искусства», т.е. о *системе* приемов и средств изображения неких реальных пространств (физического, духовного, Царства Божия и т.п.) с помощью средств живописи. Она представляет собой совокупность изобразительно-выразительных элементов произведения (включая, естественно, и приемы создания иллюзии глубины, если они наличествуют), локализованных на изобразительной плоскости и объединенных в визуальную целостность на основе композиционного построения (композиции). Притом только в новоевропейском классическом искусстве (от позднего Возрождения до реализма XIX—XX вв.) эта задача ставилась сознательно. Ни средневековые иконописцы, ни большинство авангардистов подобной задачи сознательно перед собой не ставили. Какие-то иные, отличные от физического пространства в их изображениях усматривают только досужие искусствоведы XX в.

Художественное же пространство в эстетическом смысле — нечто совсем иное. Это сугубо феноменальное пространство (пространство в сознании эстетического субъекта), в котором разворачивается и имеет реальное бытие художественный образ.

Фактически именно о нем, не употребляя самого понятия, много и подробно говорили Роман Ингарден и Николай Гартман, обсуждая проблему многослойности (слоев) произведения искусства на примерах всех основных видов искусства. Художественное пространство не имеет прямого отношения ни к каким конкретным приемам изображения реально существующего пространства. Это общее понятие эстетики, распространяющееся в равной мере на все виды искусства. Везде, где происходит акт эстетического восприятия искусства, где

начинается *становление* (процесс пространственно-временной!) художественного образа, неразрывно с ним формируется и пространство его бытия — художественное пространство. Оно, как и сам художественный образ, не конгруэнтно физическому пространству, неопишимо, но хорошо ощущается и *переживается* субъектом эстетического восприятия. Его дух реально переселяется в это пространство на время эстетического акта и реально обитает в нем, живет в нем новой, отличной от обыденной жизнью.

Рассуждая об идеальном художественном образе, мы не можем обойти стороной закономерный вопрос: а о чем же тогда свидетельствуют эстетическое удовольствие, радость при восприятии не только классических шедевров, но нередко и средних произведений искусства? Ведь каждый из нас испытывал и испытывает это на своем опыте практически регулярно и даже в обыденной жизни (при взгляде, например, на современный спортивный автомобиль или художественно выполненный плакат). Даже без специального экскурса в психологию очевидно, что существует множество уровней эстетического удовольствия от тихой радости при вслушивании в птичий гомон в весеннем лесу до высшего, переполняющего и затопляющего всего тебя неопишемого наслаждения при прослушивании Мессы си минор Баха или созерцании «Троицы» Андрея Рублева. В случае восприятия шедевров искусства, повторюсь, эстетически подготовленный реципиент достигает вершин эстетического опыта, высших ступеней гармонии с Универсумом и максимально возможной для человека полноты бытия, а в первом случае он ощущает только легкое, но уже доставляющее радость прикосновение к этой, где-то существующей, но еще не охватившей его полноте, ощущает реальность чего-то иного, необыденного, манящего за незатейливым щебетом птиц или за какой-нибудь популярной, добротной сделанной эстрадной песенкой. Радость доставляет уже *намек* на нечто более высокое и в принципе достижимое на путях эстетического опыта.

Для иллюстрации сказанного обращусь к примеру. Возьмем хотя бы известную картину «Подсолнухи» Ван Гога (1888, Мюнхен, Новая пинакотека), изображающую букет подсолнухов. На «литературно»-предметном изобразительном уровне мы видим на полотне только букет подсолнухов в керамической вазе, стоящей на столе на фоне зеленоватой стены. Здесь есть и визуальный образ вазы, и образ букета подсолнухов, и очень разные образы каждого из 12 цветов, которые все могут быть достаточно подробно описаны словами (их положение, форма, цветовой строй, степень зрелости, у некоторых даже количество лепестков). Тем не менее эти описания еще не будут иметь пря-

мого отношения ни к целостному художественному образу каждого изображенного предмета (можно говорить и о таких образах), ни тем более к художественному образу (макрообразу) всего произведения. Последний складывается в духовно-душевном мире 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. Понятно, что *конкретно* воплощенные на полотне визуальные образы подсолнухов в вазе играют здесь существенную роль некоего мощного первоначального смыслового импульса, дающего направление и характер развитию собственно художественного образа. Однако если перед нами действительно настоящее в высшем смысле слова произведение искусства, как данные «Подсолнухи», то вся масса объективных (идущих от картины) и возникших в связи с ними и на их основе субъективных импульсов формирует в духовном мире зрителя такую целостную реальность, такой визуально-духовный образ (художественный образ!), который возбуждает мощный взрыв чувств, доставляет ничем не передаваемую радость, возносит на уровень такой реально ощущаемой и переживаемой полноты бытия, какой человек никогда не достигает в обыденной (вне эстетического опыта) жизни. Более того, он не достигнет этого (если он не сам Ван Гог), и созерцая подобный букет настоящих подсолнухов в аналогичной вазе.

Такова эстетическая 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

Сущностным ядром художественного образа, на что уже вскользь указывалось, является *художественный символ*. Внутри образа он представляет собой тот трудно вычленимый на аналитическом уровне глубинный компонент, который целенаправленно *возводит* дух реципиента к *духовной реальности*, не содержащейся в самом произведении искусства. Например, в упоминавшихся «Подсолнухах» Ван Гога собственно художественный образ прежде всего формируется вокруг визуального изображения букета подсолнухов в керамической вазе, и для большинства зрителей его (образа) развитие может остановиться на экспрессивном *визуальном образе* этого букета, вызывающем опреде-

ленную, достаточно сильную эмоционально-эстетическую реакцию. На более же глубоком уровне художественного восприятия у реципиентов с развитой или обостренной художественно-эстетической чувствительностью этот первичный «картинный» образ с помощью чисто художественных выразительных средств живописи (цветоформных гармоний и диссонансов, игры форм, фактуры, ассоциативных ходов, медитативных прорывов и т.п.) начинает разворачиваться в художественный символ, который совершенно не поддается вербальному описанию, но именно он открывает «врата» духу зрителя в некие *иные* реальности, *полностью* реализуя *событие эстетического восприятия* данной картины, полноценное *эстетическое созерцание*.

Символ как глубинное завершение (совершенство) образа, его сущностное художественно-эстетическое (невербализуемое!) *содержание* свидетельствует о высокой значимости (ценности) произведения, высоком таланте или даже гениальности создавшего его мастера. Бесчисленные произведения искусства среднего (хотя и добротного) уровня, как правило, обладают (в вышеуказанном смысле, т.е. *иницируют становление*) только более или менее целостным художественным образом или просто совокупностью промежуточных образов, но не символом. Они и не выводят реципиента на высшие уровни духовной реальности, но ограничиваются какими-то промежуточными (и бесчисленными), на что уже указывалось, ступенями к ним — в том числе эмоционально-психологическими уровнями внутреннего мира реципиента и даже физиологическими реакциями. Практически большая часть произведений реалистического и натуралистического направлений, жанры комедии, оперетты, все массовое искусство находятся на этих ступенях художественно-эстетической содержательности — обладают художественной образностью того или иного уровня, но лишены художественного символизма. Он характерен только для *высокого* искусства любого вида и *сакрально-культовых* произведений *высокого* художественного качества. Именно такие произведения, как правило, составляют фонд мировой художественной *классики*, т.е. являются эстетически актуальными для человечества в достаточно широких хронологическом и пространственном диапазонах.

Наряду с тем, что символ составляет сущностную основу любого высоко художественного образа (макрообраза), иногда он как бы выходит за его пределы, полностью поглощает образ. В мировом искусстве существуют целые классы произведений (а иногда и целые огромные эпохи — например, искусство Древнего Египта), в которых художественный образ практически возведен до символического. Абсолютными образцами такого искусства являются готическая архитек-

тура, византийско-русская икона периода ее расцвета (XIV—XV вв. для Руси) или музыка Баха. Можно назвать и немало конкретных произведений искусства из всех его видов и периодов истории, в которых господствует *символический художественный образ*, или *художественный символ*. Такие произведения называют символическими в эстетическом смысле. Именно их пытались сознательно создавать художники-символисты XIX—XX вв., и это иногда (точнее, достаточно редко) им удавалось. Здесь символ (в смысле символического произведения) предстает в конкретно оформленной чувственно воспринимаемой реальности, более направленно, чем образ, отсылающий реципиента к духовной реальности в процессе неутилитарного, духовно активного созерцания произведения — эстетического созерцания. В акте эстетической коммуникации с символическим произведением 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 от ощущения глубинного неслиянного слияния с этим полем, растворения в нем при сохранении личностного самосознания и интеллектуальной дистанции.

Именно подобное понимание символического характера выдающихся произведений искусства почувствовали в свое время французские и русские символисты, сформулировав его в тезисе, что *всякое подлинное искусство символично*.

В эстетике существует и иной ракурс рассмотрения художественного символа — структурно-семиотический. В художественно-семиотическом поле *так* понимаемый символ находится где-то между более или менее изоморфным 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 выразительных структур и убывает от миметического (в узком смысле термина «мимесис») образа (здесь она достигает высшего предела в том, что обозначается как *подобие*) через художественный символ к условному знаку, который, как правило, вообще лишен чувственно воспринимаемого изоморфизма в отношении обозначаемого.

Степень семантической свободы наиболее высокая у символа и определяется во многом неким «тождеством» (Шеллинг), «равновесием» (Лосев) «идеи» (в данном случае художественной, невербализуе-

мой) 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 (конвенция, концепт), а в образах (классического) искусства достаточно высокая степень изоморфизма с прообразом ограничивают семантическую свободу этих семиотических образований по сравнению с 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 только 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 аккумулирует *энергию мифа*, составляющего архетипическую базу любого настоящего искусства, одной из эманаций которого (мифа) он, как правило, и является. Символ в большей мере рассчитан на реципиентов с повышенной духовно-эстетической восприимчивостью, что хорошо ощущали и выразили в своих текстах теоретики символизма (особенно Андрей Белый, Вячеслав Иванов) и русские религиозные мыслители начала XX в. (Флоренский, Булгаков, Бердяев)¹.

Символ содержит в себе в свернутом виде и раскрывает сознанию нечто, само по себе недоступное иным формам и способам коммуникации с Универсумом, бытия в нем. Поэтому его никак нельзя свести к понятиям рассудка или к любым иным (отличным от него самого) способам формализации. 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) символизируемому. Или, как формулировал А.Ф. Лосев, «означающее и означаемое здесь взаимобратимы. Идея дана конкретно, чувственно, наглядно, в ней нет ничего, чего не было бы в образе, и наоборот»².

Если от философского символа (= знака) художественный символ отличается на семантическом уровне, то от символов культуроло-

¹ Подробнее см.: *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. С. 308—456.

² *Лосев А.Ф.* Символ // *Философская энциклопедия.* М., 1970. Т. 5. С. 10.

гических, 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. В свете художественного символа сознанию открываются, являются целостные духовные миры, не исследимые, не выявляемые, не выговариваемые и не описуемые никакими иными способами, кроме художественных. В подобном смысле символ был осознан русскими символистами начала XX в. Так, Вяч. Иванов утверждал, что в искусстве «всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины» и поэтому он — *реальность* и «реальная жизнь», имеющая как бы относительное бытие: «условно-онтологическое» по отношению к низшему и «мэоническое» (т.е. не имеющее реального бытия) по отношению к высшему уровню бытия. Символ представлялся ему некой посредствующей формой, которая не содержит нечего, но «через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая», медиумом «струящихся через нее богоявлений»¹.

Художественный символ в целом отличается от религиозно-мифологического (т.е. общекультурного, архетипического) тем, что последний обладает помимо всего прочего, характерного для символа вообще, еще и *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 «Имславие 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 являющее собою то, что не есть он

¹ Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 646, 647. Подробнее о понимании художественного символа русскими символистами см.: Бычков В. Русская теургическая эстетика. С. 489—575.

² Флоренский П. Детям моим: Воспоминанья прошлых лет. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М., 1992. С. 35.

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.

В некоторых художественно-сакральных феноменах типа иконы, которую Флоренский считал предельной формой выражения символа, художественный символ как бы сливается с религиозно-мифологическим, т.е. может обладать энергией архетипа, являть его в чувственно воспринимаемом мире. Однако эта функция не относится все-таки к его эстетической специфике. Последняя, на что я неоднократно указывал, заключается в открывании *чисто художественными средствами* перед духом эстетического субъекта ворот, дверей и окон в *иные* миры, что может быть истолковано и в смысле возведения духа на *иные* уровни сознания.

Своеобразный итог в сфере философских поисков понимания художественного символа подвел в целом ряде работ ранний Лосев². В XX в. понятие символа занимает видное место в герменевтической эстетике. В частности, 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. знаменует собой реальное «приращение бытия». Тем самым Гадамер способствовал разрушению традиционного классического понимания символа и наметил новые неклассические подходы к нему, на смысловых вариациях которых будет основываться эстетика постмодернизма и многие арт-практики второй половины XX в.

В неклассической эстетике традиционные категории художественного *образа* и *символа* нередко вообще вытесняются и заменяются понятием *симулякра* — «подобия», не имеющего никакого первообраза, 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 смысловой универсум символической речи как единственно реальный и доступный человеческому восприятию; порождающей и самого человека актом его именованья, т.е. концепция, диаметрально

¹ Флоренский П.А. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 287.

² Подробнее см.: Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. С. 331.

противоположная позиции символистов и русских религиозных мыслителей XX в.

Канон

Для ряда эпох и направлений в искусстве, где преобладающим был художественный символ, видную роль в процессе творчества играло каноническое художественное мышление, внутренняя, а нередко и внешняя нормативизация творчества, канонизация системы изобразительно-выразительных средств и принципов. Отсюда прежде всего на уровне имплицитной эстетики *канон* стал одной из существенных категорий классической эстетики, определяющей целый класс явлений в истории искусства.

Обычно термином «*канон*» обозначают систему внутренних творческих правил и норм, имманентных искусству и эстетическому сознанию какого-либо культурно-исторического периода или художественного направления, определяющих главные принципы художественного мышления, закрепляющих основные структурные и конструктивные закономерности конкретных видов искусства.

Каноничность в первую очередь присуща древнему и средневековому искусству, как правило тесно связанному с культово-сакральной сферой. Классическим образцом канонизированного искусства является искусство Древнего Египта. Тесно связанное с религиозным культом, с одной стороны, и с системой особого пиктографического (в какой-то мере визуально-образного, но с достаточно жесткой семантикой) письма — с другой, это искусство за тысячелетия своего существования выработало четкую, ясно читаемую систему визуально-пластических клише, или канонических инвариантов, с помощью которой стремилось закрепить художественно-символический невербализуемый опыт своей культуры. *Миф — символ — канон* — вот путь закрепления на визуальном уровне сокровенного недискурсивного знания, обретенного этой культурой, ставшей прародительницей европейской культуры. В египетском искусстве мы имеем все типы художественной канонизации — от сакрализованных приемов создания изображений до иконографического канона, цветового канона, канона пропорций. Именно с Древнего Египта в пластике утвердился канон пропорций человеческого тела, который был переосмыслен древнегреческой классикой и теоретически закреплен скульптором Поликлетом (V в. до н.э.) в трактате «Канон» и практически воплощен 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 *канон* 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 элементы изображения тех или иных персонажей, их одежд, поз, жестов, деталей пейзажа или архитектуры уже с IX в. закреплялись в сознании церковных художников и иконописцев с момента их обучения, а позже и в специальных графических схемах с поясняющими надписями в качестве канонических и служили образцами для мастеров стран восточно-христианского ареала до XVII в. Своим канонам подчинялось и песенно-поэтическое творчество Византии. В частности, одна из наиболее сложных форм византийской гимнографии называлась «канон» (VIII в.). 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 ее 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 взлетам¹. 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, интер-

¹ Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 111.

претирруется как принцип конструирования известного множества произведений»¹. 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 переорганизовывает имеющуюся у субъекта информацию, «перекодирует его личность»².

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 сменной 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 обычно преодолевается новым творческим опытом. Точнее, меняется духовно-эстетический опыт человека на новом культурно-цивилизационном этапе, и он может быть закреплён новой канонической системой, если для этого этапа характерен канонический тип мышления. В частности, в христианской культуре такой этап пришелся только на Средние века. Тогда глубинный духовно-эстетический опыт в сфере изобразительных искусств был оптимально закреплён системой иконографического канона. Причём на христианском Востоке (православный ареал) канонизация была более строгой и эстетически более значимой, чем на Западе. С наступлением Нового времени и секуляризации культуры (для России с XVII в.) каноническое сознание в русской культуре начинает активно размываться и в XIX в. практически сходит на нет. На Западе этот процесс начался с итальянского Ренессанса, однако в XVII в. предпринимается *искусственная* попытка возрождения канонического мышления уже в чисто эстетической сфере мирского искусства. Я имею в виду направление *классицизма*, быстро переросшее в холодный и творчески бесперспективный академизм и анемичный формализм. Новоевропейское художественное сознание уже не имело сущностных, глубинных духовно-религиозных предпосылок для обретения канонических форм,

¹ Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.

² Там же. С. 20.

поэтому канонизация и нормативизация в художественной сфере оказываются здесь малопродуктивными.

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. Художественно-эстетическая значимость канона заключается в том, что каноническая схема, закрепленная как-то материально или существующая только в сознании художника (как и во внутреннем мире большинства субъектов данной культуры), являясь *конструктивной основой художественного символа*, как бы провоцирует талантливого мастера на конкретное преодоление ее внутри нее самой системой малозаметных, но художественно значимых отклонений от нее в нюансах всех элементов изобразительно-выразительного языка. Можно предположить, что в психике реципиента культуры канонического типа каноническая схема возбуждала устойчивый комплекс традиционного для его времени и культуры знания, как правило невербализуемого, а конкретные художественно организованные вариации элементов формы побуждали его к углубленному всматриванию во вроде бы знакомый, но всегда в чем-то новый символический 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» эстетическому опыту приходят индивидуальный опыт художника, его самобытное индивидуальное 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 (новейшей арт-герменевтики) складываются своеобразные канонические 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 ото 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 категориями, имеющей ярко выраженное эстетическое содержание, является *стиль*.

Фактически это более *свободная* в формах проявления и своеобразная модификация *канона* в его *чисто эстетическом смысле*, точнее, — достаточно устойчивая для определенного периода истории искусства, или для конкретного направления, течения, школы, или даже для одного художника, трудноописуемая, но хорошо ощущаемая эстетически развитым сознанием многоуровневая целостная система принципов художественного мышления, способов образного выражения, изобразительно-выразительных приемов, конструктивно-формальных структур и т.п. — система, обусловленная духом времени, трансформированным конкретным коллективным (для художественного периода, направления, школы и т.п.) или индивидуальным эстетическим сознанием, и придающая художественно-эстетическое единство (формально-выразительную общность) определенному классу произведений искусства.

Так, в искусствознании говорят о византийском, готическом, барочном и тому подобных стилях, имея в виду некую достаточно хорошо ощущаемую (и частично даже описуемую) *общность принципов художественно-пластического выражения*, присущую всем произведениям, созданным в данном стилевом пространстве. О стиле говорят не только применительно к искусству, но и к другим сферам человеческой жизни, деятельности, поведения, манере одеваться, говорить и т.п., имея в виду прежде всего некое *уникальное единство всех элементов внешнего выражения*, характерное для данной сферы.

В XIX—XX вв. категория стиля 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).

Освальд Шпенглер (1880—1936) в своем главном труде «Закат Европы» уделил 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 «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 искусствознании 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, с чем мне уже трудно согласиться.

Современный русский искусствовед *Виктор Георгиевич 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 продолжен. 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, однако не в состоянии достаточно точно выразить ее словами. Это лишний раз свидетельствует о том, что стиль, как и многие другие явления художественно-эстетической реальности, — относительно тонкая материя для того, чтобы можно было более-менее адекватно и однозначно определять ее характеристики. 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.

На уровне культурных эпох и направлений искусства исследователи говорят о *стилях* искусства Древнего Египта, Византии, романском,

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гешталты и действительность. М., 1993. С. 373.

² Там же.

³ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1995. С. 540, 544.

готическом, *стиле* классицизма, барокко, рококо, модерн. В периоды размытости глобальных стилей эпохи или крупного направления говорят о стилях отдельных школ (например, для Возрождения — сиенской, венецианской, флорентийской и других школ) или о стилях конкретных художников (Рембрандта, Ван Гога, Гогена, Бергмана и т.д.). 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 художественного выражения, 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, метафизических, эстетических, мировоззренческих, религиозных, социальных, предметно-практических характеристик определенной исторической общности людей, конкретного этапа культуры; своего рода макроструктурой художественного мышления, адекватного той или иной 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 система изобразительно-выразительных принципов художественного мышления, более-менее однозначно воспринимаемая всеми рецепивентами, обладающими определенным, достаточно высоким уровнем художественного чутья, эстетической чувствительности, «чувством стиля»; это некая относительно 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 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 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 осязаемости высоко развитым эстетическим чувством его наличия в тех или иных произведениях искусства даже для «больших» стилевых феноменов не является чем-то абсолютно определенным и «чистым». При явном преобладании в нем целостной совокупности неких доминирующих формальных 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, напротив, усиливает его художественную активность, его конкретную жизненность как эстетического феномена именно этого стиля. Так, например, наличие многих романских элементов в памятниках готической архитектуры только подчеркивает экспрессию их готического своеобразия.

В заключение разговора о стиле попробую привести краткую характеристику одного из «больших стилей», показав одновременно и недостаточность такого словесного описания. Возьмем уже упомянутую *готику* — один из крупнейших интернациональных стилей развитого европейского средневекового искусства. 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 для обозначения искусства Средневековья в насмешливо-уничижительном смысле. Готика, 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 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 сводится к последовательному *художественному выражению* 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, вещиности духом, духовностью с помощью этой же материи 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 скрыты 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 даже 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 ирреальную атмосферу в храме; удлиненные нефы, ведущие дух зрителя по узкому, визуальнo 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 же запрестольные сооружения — ретабли. В той же стрельчато-удлиненной форме выполнены сиденья в алтаре и храме, служебно-прикладные предметы, храмовая утварь.

Готические храмы снаружи и изнутри заполнены большим количеством объемной скульптуры, выполненной, как и готическая живопись, в манере, близкой к натуралистической или к экспрессивно-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, чувственно выразительной 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 некорректно 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 статично 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 следует своеобразным законам особой цветоформной экспрессии. Многие почти натуралистически (или даже 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* (1399/1400—1464) 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 сугубо декоративно-архитектурного назначения; геометрически точные розетки окон и бесчисленные полуабстрактные 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 внутренне напряженный образ или, точнее, символ, 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-менее полной, хотя и далеко не достаточной.

Форма-содержание

Разговор о художественном образе и символе, т.е. о *сущностном* ядре любого истинного произведения искусства в традициях европейской эстетики, постоянно упирается в пару категорий «форма и содержание», хотя уже из приведенных рассуждений видно, что разделительный союз «и» здесь почти неуместен, ибо разграничение реальностей, обозначаемых этими терминами, применительно к искусству весьма условно и даже, как мы увидим, практически невозможно. В эстетике до сих пор не существует ни точных дефиниций, ни даже более или менее однозначных описаний их смыслов. Поэтому целесообразнее их рассматривать в качестве целостного феномена *формы-содержания*, в котором дефис означает весьма условную и подвижную соединительно-разделительную интегральную грань на уровне исключительно дискурсивных стратегий.

Уже при разговоре об образе и символе мы косвенно убедились, насколько тесно в реальном произведении переплетены, сплавлены, нераздельно слиты, взаимосвязаны и детерминированы компоненты формы и содержания, сами форма и содержание, как трудно аналитически разграничить содержательные и формальные составляющие произведения, образующие 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 *преодолеват* форму, в третьих не менее убедительно — обратное, как форма «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 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.) в качестве «содержания» обычно понимают 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, внеэстетическая содержательность, нарративность.

Если же мы подходим к искусству с позиций *художественно-эстетических*, то должны твердо помнить одно: *истинное художественное содержание произведения искусства вполне реальная вещь, но оно принципиально неопишимо*. Все, что может быть описано словами в произведении искусства, фактически относится или к его *форме*, которая имеет много уровней своего бытия, что хорошо прописали в своих исследованиях эстетики-феноменологи Р. Ингарден и Н. фон Гартман, и отдельные из них поддаются вербальному описанию, или к *внехудожественным уровням произведения*, которые, хотя и трудно отделимы от художественных, тем не менее не имеют к ним прямого отношения и характерной их особенностью является именно их вербальная описуемость. Собственно художественное содержание — это некий неопишемый сугубо духовный феномен, возникающий лишь на основе конкретной формы произведения и переживаемый реципиентом толь-

ко в процессе конкретного акта эстетического восприятия данного произведения, т.е. фактически не отделим от формы, но и не тождествен ей. В XX в. об этом под тем или иным углом зрения писали многие известные эстетики от Кроче, Лосева до Адорно. У Кроче художественное содержание — это оформленная интуиция, тождественная прекрасному или адекватному выражению, т.е. в конечном счете — художественная форма. У Адорно содержанием произведения называется «дух произведения искусства», который формирует произведение и одновременно сам «самоосуществляется» в процессе этого формирования, т.е. имеет свое бытие только и исключительно в художественной форме данного конкретного произведения¹. И подобные суждения не редкость в эстетике.

Для разъяснения этой не всеми сразу схватываемой идеи обратимся к конкретному примеру. Возьмем картину *Василия Ивановича Сурикова* (1848—1926) «Боярыня Морозова» из Государственной Третьяковской галереи. Здесь изображен драматический момент из русской истории XVII в., когда известную боярыню везут по Москве в кандалах в ссылку за воинственное непринятие ею «новой веры» (реформированного патриархом Никоном православия). Боярыня сидит лицом к зрителям в санях, уносящих ее вглубь картины, с гневно-пророческим взглядом и высоко поднятой правой рукой, пальцы 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 — допустим, снег под полозом саней — мысленно вырезать, поместить в раму, и получится прекрасная самостоятельная живописная работа), композицией (видно, например, 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 знающих сюжет изображаемого события и умеющих художественно выразить к нему свое отношение.

¹ Подробнее см.: Кроче Б. Эстетика. С. 26, 35 и далее; Адорно Т.В. Эстетическая теория. С. 129—131; 267; 488—490 и др.

В качестве *содержания* картины искусствоведы нередко описывают и самую изображенную трагическую коллизию, 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* в точном смысле слова. Приведенные сентенции и многие другие на бесчисленных страницах монографий искусствоведов на эту тему (как и по поводу всех вообще произведений искусства) — более или менее талантливые вторичные герменевтические процессы (профессиональная герменевтика), действительно вызванные в сознании искусствоведов художественным содержанием, которое само по себе и в себе остается неопишуемым и более глубоким, чем все упомянутые дискурсивные вариации и ассоциации. Собственно же художественное содержание «Боярыни Морозовой» начинает открываться чуткому зрителю при длительном всматривании в картину, когда изобразительный ряд как бы уходит на периферию нашего зрения, конкретные мысли об изображенном событии утрачивают свою актуальность и начинается чисто эстетическое созерцание на основе мощного воздействия на духовно-душевные уровни зрителя формально-выразительной целостности картины, возникшей именно для выражения конкретного внеэстетического содержания. Дух реципиента погружается при этом в неопишуемое высокодуховное пространство, а все его существо испытывает состояние высшего наслаждения.

Поэтому 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 тех смыслах, 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 ду-

¹ Алтаев М.В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1967. С. 132.

ховным наслаждением, неопишуемой радостью, даже когда воспринимается сюжетно-драматическое произведение (вроде «Боярыни Морозовой» или любой классической трагедии, драмы). Для каждого произведения искусства оно предельно конкретно и в то же время относительно субъективно, ибо во многом зависит от личности реципиента и конкретной ситуации восприятия. Содержание — это та нербализуемая «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.

Ряд философов и эстетиков употребляют понятие «истина произведения» в смысле, близком к тому, который я усматриваю в категории художественного содержания. При этом не следует забывать, что категории «истина» и «содержание» пришли в эстетику из философии, и именно поэтому их эстетический смысл часто отождествляется с гносеологическим, что в принципе не корректно для эстетики и часто вводит в заблуждение. Если речь идет об *истине* и *содержании*, то понятно, что в конечном счете имеются в виду какие-то «знание» и «по-знание». И искусство нередко сводят к специфической форме познавательной деятельности¹. Это и допустимо, и не допустимо одновременно. Здесь выявляется одна из сущностных антиномий искусства. Описанный процесс актуализации художественного содержания может быть понят в каком-то смысле и как приращение знания. Однако это такое специфическое знание, точнее — *бытие-знание*, которое практически не имеет ничего общего с другими формами знания: ни с научным, ни с философским, ни с религиозным, ни с историческим. Это *художественно-эстетическое знание* (если уж кто-то не может отказаться от этого понятия), реализующееся в пространстве «произведение-реципиент» (в художественном пространстве, как оно было описано выше) и не поддающееся никакой иной формализации, кроме той, в которой оно существует, т.е. принципиально неопишуемо.

Вот перед нами «Троица» Андрея Рублева. Всеми сегодня признанный шедевр мирового искусства. В чем ее художественное содержание, ее «истина», тот квант «бытия-знания», который присущ только ей и отсутствует в десятках других «Троиц» подобного иконографического извода, написанных менее талантливыми и неисканными ико-

¹ Этим «грешат» не только классические «Эстетики» XVIII–XIX вв., но и относительно недавние исследования. В частности, именно в гносеологическом модусе подходит к искусству в своей «Эстетической теории» Т. Адорно.

нописцами или копиистами? Все эти иконы обладают одной и равной религиозно-сакральной и сюжетной «истинами». Перед нами три ангела — визуальный символ христианского понимания Бога — Святой Троицы. Для православного верующего в храме они (все иконы данного извода) практически совершенно равноценны и равночтимы (понятно при этом, что древние более почитаемы, чем новые). Однако человек, обладающий эстетическим вкусом (= художественным чутьем живописца), сразу выделяет «Троицу» Рублева из любого ряда «Троиц», независимо от того, верующий он или нет. В процессе ее созерцания ему открывается некая неопишуемая «истина», которую он глубоко переживает, ощущает, впитывает, живет ее полнотою, духовно обогащается, через нее и ею как бы покидает узкие рамки обыденного бытия и приобщается к той полноте бытия, которая вызывает удивительную духовную радость и ликование всего его существа. И для описания этой «истины», или художественного содержания «Троицы» Рублева (и только ее!), нет слов. Многие искусствоведы и художественно чуткие богословы пытались (и пытаются, и будут пытаться) описать его. Но, увы, ничего даже отдаленно адекватного произведению гениального иконописца не получается в словесных конструкциях. Слова бессильны перед тем, что эстетика обозначает понятиями «истина», «содержание», иногда «дух» произведения искусства. Здесь перед нами сама *эстетическая сущность* искусства, его *ousia*, и она не поддается вербализации, дискурсивному выражению. Как и в богословии (и это роднит эстетику с ним), здесь возможно только бесконечное «плетение словес» *вокруг* некоего неопишуемого ядра, наращивание словесной материи, в той или иной мере выражающей *нечто*, относящееся к этому ядру, к художественной сущности, из нее эманлирующее, ею обусловленное, но все-таки, увы, дающее очень слабое представление о ней.

Собственно этими процедурами и занимаются искусствоведение, литературоведение, художественная критика, выполняя важную функцию *подведения* реципиента к наиболее полному восприятию конкретного произведения искусства. Эстетика же в данной ситуации может и должна уподобиться апофатическому богословию — говорить (много и пространно) о том, *что не является* художественным содержанием, и тем самым в принципе наметить ту грань, за которой слова бессильны и необходим скачок к иному опыту, в нашем случае — к эстетическому, т.е. к самому акту эстетического восприятия произведения искусства. То же, что искусствоведы и особенно литературоведы описывают как содержание конкретного произведения, фактически является их личным впечатлением от произведения, *толкованием* реально пережитого *события содержания*, ибо содержание произведения ис-

кусства — это в конечном счете *со-бытие*, процесс *явления неопишуемой реальности полноты бытия* в сознании реципиента, которая активно *переживается* им именно как *реальность*, притом более высокого уровня бытия, чем окружающая его чувственно воспринимаемая физическая реальность. Понятно, многое из того, что описывают искусствоведы, ассоциативно может быть созвучно и другим реципиентам, ибо в сюжетно-дескриптивном или «предметном», изоморфном 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, архитектуры или абстрактной живописи. Крупные «Композиции» и «Импровизации» Кандинского из Эрмитажа и Русского музея или знаменитые готические соборы в Шартре или Реймсе обладают никак не «меньшим» (хотя этот критерий слабо коррелирует с художественной реальностью) 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, уникальную художественную ценность описываемых памятников (и реально ощущая и переживая это в процессе их восприятия), ограничиваются подробными историко-биографическими данными, описанием тех или иных аспектов формы, творческой манеры мастеров, духовно-исторического контекста, в котором они творили, но ничего не говорят о художественном содержании, о сущности художественных образов, о художественной символике, об «истине» этих произведений. 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 осмыслено как художественное (или художественно-эстетическое) содержание. На примере бессюжетно-выразительных («беспредметных») искусств с особой наглядностью видно, что все описываемое в сюжетных, программных, литературных и тому подобных (или в описательно-изобразительных) произведениях искусства как их содержание не имеет прямого (только косвенное — об этом подробно шла речь при разговоре о художественном образе) отношения к собственно художественному содержанию, которое и является главным носителем эстетического (равно художественного) в произведении искусства и в первую очередь интересуется эстетикой.

С художественной формой вроде бы несколько проще. Это такая система внутренней организации содержания, которая полностью являет себя вовне в качестве чувственно воспринимаемой. Многие ее уровни (сюжетный, изобразительный, дескриптивный, 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 совершаться *событие содержания*, генерируемое 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 них форма фактически не существует вообще. 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. Работает форма, а мы переживаем содержание, пребываем в процессе события содержания. Именно поэтому при разговоре об этом феномене корректнее использовать понятие «форма-содержание» (термин, впервые употребленный Н. Бердяевым, но не прижившийся тогда в отечественной эстетике), имея в виду уникальную духовно-формальную целостность конкретного произведения искусства.

Исследователь же после акта восприятия, глубинного созерцания и переживания произведения пытается выйти на сугубо 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, но просто занимаются профессиональной эстетической герменевтикой конкретного произведения в силу своего таланта, своих способностей.

Итак, мы рассмотрели главные 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 события художественного содержания акту эстетической коммуникации субъекта восприятия как с самим произведением искусства, так и 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. Основным его характеристикам, более или менее отчетливо вырисовывающимся на сегодняшний день, и посвящен следующий раздел нашего учебника.

Контрольные вопросы

1. В чем видели назначение искусства античные мыслители?
2. По каким принципам в античности классифицировали искусства на «свободные» и «служебные»? Когда и в каком виде была сформулирована концепция «свободных» и «служебных» искусств?
3. Как понимал искусство Плотин?
4. Что нового внесло в понимание искусства христианство?
5. Каковы основные положения теории искусства основных представителей немецкой классической эстетики?
6. В чем состоит эстетический смысл искусства?
7. В каком плане изменилось понимание искусства в *пост*-культуре XX в.?
8. Как понимали мимесис Аристотель и Плотин?
9. В чем заключается эстетический смысл мимесиса?
10. Каковы основные положения гегелевской концепции художественного образа?
11. Что понимает современная эстетика под художественным образом?
12. Что такое макрообраз в искусстве и на основе каких образных компонентов он формируется?
13. Как можно описать эстетический смысл художественного символа?
14. Чем художественный символ отличается от философского и религиозно-мифологического символов?

15. Каково эстетическое значение канона?
16. Как следует понимать стиль в искусстве?
17. Каковы основные характеристики стиля готики, других «больших стилей» в искусстве?
18. Что есть содержание и форма в искусстве с эстетической точки зрения? Почему корректнее использовать понятие «форма-содержание»?

Дополнительная литература

1. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.; Л., 1930.
2. *Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
3. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.
4. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968.
5. *Каган М.С.* Морфология искусства. Л., 1972.
6. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1975.
7. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
8. *Шкловский В.* Искусство как прием. О теории прозы. М., 1983.
9. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
10. *Каплун А.И.* Стиль и архитектура. М., 1985.
11. *Еремеев А.Ф.* Границы искусства. М., 1987.
12. *Фаворский В.А.* Теория композиции // *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 56–254.
13. *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996.
14. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998.
15. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. М., 1999.
16. *Кривцун О.А.* Эстетика. М., 2000; 2003.
17. *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М., 2001.
18. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Т. 1–2. М., 2001.

Раздел II

**НОНКЛАССИКА.
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ
В ЭПОХУ ТЕХНОГЕННОЙ
ЦИВИЛИЗАЦИИ**

ЭСТЕТИКА ПАРАДОКСА

Почти в самом начале XVI столетия, когда европейская цивилизация только вступала на путь интенсивного развития естественно-научного 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) (1512—1515) *Матиса Нитхарта (Грюневальда)* и «Смерть Христа» (1521) *Ганса Гольбейна Младшего* 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 мертвым телом, заполнившим собой почти все пространство картины и ощущимо 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 похudevшим, 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.

¹ Подробнее об этой картине см.: *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 79 и далее.

² Цит. по: *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М., 1973. С. 506.

Традиционное для христианского сознания Голгофское приношение Богом Самого Себя Себе в Жертву во искупление грехов человеческих в этих картинах превратилось в ледяющий кровь, вопиющий художественный символ *реальной* и *окончательной* смерти Бога. Бог умер! — еще внесознательно, на уровне художественного прозрения возгласил ренессансный Разум, а позже этот диагноз подтвердил Ницше (подробнее — в параграфе 5.2). С Возрождения началась систематическая секуляризация (обмирщение) культуры, «раскрепостившая» интеллектуальные способности человека; завертелись, набирая ускорение, маховики научно-технического прогресса (НТП), материализма, капитализма, прагматизма, сциентизма, техницизма, нигилизма, аморализма и т.п. Апогея и некоей 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, а одновременно и вообще *Культуры* с прописной буквы как носителя и самовыражения Духа.

5.1. ГЛОБАЛЬНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРЫ: КУЛЬТУРА И ПОСТ-КУЛЬТУРА

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* (с прописной буквы) к чему-то принципиально *иному*, чего еще не наблюдалось в истории человечества. Внешней причиной (в свою очередь детерминированной, вероятно, более глубокими космоантропными процессами, недоступными пока нашему пониманию) этого перехода, или даже грандиознейшего культурного слома, является пик техногенной цивилизации — взрыв НТП последних полутора-двух столетий, приведший к существенным изменениям в духовном мире человека, его менталитете, психике, системе ценностей, во всем пространстве 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 будет показано, достаточно основательно фундаментирована в сфере художественно-эстетической культуры, по крайней мере XX век — 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 культуры¹. Здесь я указываю только на некоторые 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 столетии.

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.

Понятия «Культуры» и «*пост*-культуры» я использую применительно и ко всей сфере культуры, и прежде всего к ее важнейшей части — художественно-эстетической культуре. При этом термин «культура» со строчной буквы я употребляю в широком философском смысле для обозначения всей сферы «культурной», позитивно ориентированной духовно-материальной деятельности (и ее результатов) человека, включающей Культуру и *пост*-культуру в качестве составных, хотя и неравновесных компонентов, точнее — этапов исторического дрейфа. Акцент же делается на феноменах Культуры и артефактах *пост*-культуры в их художественно-эстетических измерениях (там, где о них имеет смысл говорить, естественно).

Если под *цивилизацией* понимать всю совокупную деятельность (и ее результаты) человека как *homo sapiens*, наделенного свободной волей, творческим потенциалом и постоянно совершенствующегося на путях рационально-научно-технических достижений, направленную на удовлетворение его материальных и духовных (в самом широком смысле этого слова) потребностей, а под *культурой* (со строчной буквы)

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 соответствующей транслитерации в целом ряде публикаций. Перечень их см.: *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. С. 401. Одновременно (или несколько позже) с моим введением понятия «ПОСТ-культура» (всегда в этой графике) в научной и популярной литературе замелькало понятие «посткультуры», имеющее иной, существенно 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 снующему обывательскому сознанию и заключался первоначальный замысел введения данной визуальной структуры в 80-е гг.), транслитерация «ПОСТ-культура» была заменена на более спокойную «*пост*-культура» с полным сохранением прежнего смысла.

как ценностным ядром цивилизации — «систему исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности, обеспечивающей воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях»¹ и результаты реализации этих программ, то под **Культурой** (с прописной буквы) имеется в виду та существенная часть культуры или сферы деятельности человека (социума), включая и ее результаты, которая направлена на удовлетворение *исключительно духовных потребностей человека*.

Исторически она формировалась и развивалась в русле религиозного (или околорелигиозного) миропонимания, ориентированного на веру в объективное бытие высшей духовной реальности (богов, духов, Первоединого, Бога, Абсолюта и т.п. — *Великое Другое*), оказывающей воздействие на возникновение, развитие, существование жизни, в том числе и прежде всего — человеческой. Соответственно Культура (а в ее составе и *искусство* как один из главных компонентов) ориентирована (как правило, исторически внесознательно) на создание, развитие, поддержание любой творческой деятельности, духовно просветляющей и преображающей жизнь человека и человечества. В евроамериканском ареале Культура активно функционировала с древнейших времен и почти до конца XX в. (на последнем этапе в русле христианской культуры), хотя процесс ее расшатывания начался уже где-то с XVI в. и активно прогрессировал в Новое время под сильным влиянием НТП. В XX в. он превратился во взрывоподобный слом Культуры, начался период *пост-культуры* (наиболее остро, ярко, выразительно и, пожалуй, раньше всего он заявил о себе в художественно-эстетической сфере) — интенсивного перехода в культуре к чему-то принципиально *иному*, чем Культура, не имеющему аналогов в обозримой истории.

Главной чертой *пост-культуры* является внутренний отказ большей части творчески активного (креативного) человечества западного ареала от фундаментальной, глубинной (т.е., как правило, не фиксируемой разумом) установки творцов Культуры на априорное признание объективно существующей высшей духовной реальности — Великого Другого, т.е. от *веры* в Великое Другое. Процесс этого отказа протекал отнюдь не безболезненно на протяжении нескольких столетий и достиг в XX в. своего апогея, что и нашло яркое отражение и выражение в инновационном потоке движения искусства прошлого столетия — в авангарде, модернизме, постмодернизме.

¹ *Степин В.С.* Культура // Новая философская энциклопедия. Т. 2. М., 2001. С. 341.

Истоки Культуры уходят в глубокую древность, а в обозримой истории человечества восходят к культурам Древнего Востока, Древней Греции, античного Рима, которые формировались и развивались в русле религиозного (или околорелигиозного) миропонимания. Культура (осознанно или бессознательно) устремлена исключительно на реализацию творческой, нравственно полноценной, духовно наполненной жизни человека. Соответственно основными столпами Культуры издревле были *религия* и *искусство*, исторически развивавшиеся, как правило, в тесной связи и взаимодействии¹. Культура в таком понимании предстает составной частью цивилизации, ее *главной, сущностной частью*, ибо она всегда осознавалась (с тех пор, как вектор сознания, естественно, возник и был направлен на этот феномен) как оплодотворенная Духом и направленная исключительно на развитие и осуществление духовно-нравственных интенций человека и организацию всей его жизни вокруг и в тесной связи с этими интенциями. Культура (с прописной буквы) предполагает именно *духовные приоритеты*, которые отсутствуют в выходящих за ее пределы культурно-цивилизационных полях. Между тем 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.

Таким образом, к Culture можно отнести практически все духовно-материальные ценности, созданные человечеством на протяжении всей ее обозримой истории и ориентированные на духовно-эстетическое возрастание, совершенствование, обогащение человека. Понятно, что искусство, художественная культура, эстетический опыт занимают в Culture одно из высших мест, составляют вершину пирамиды Culture. Всю художественно-эстетическую сферу Culture я здесь и во всех моих работах называю *классической* (классическое искусство, классическая эстетика и т.п.), а соответствующую ей топологически сферу *пост-культуры* — *неклассикой* (неклассической). Очевид-

¹ Проблемы сложного внутреннего взаимодействия (взаимопроникновения, диалектического притягивания и отталкивания, взаимоподдержки и острой борьбы) этих сфер духовной культуры в христианском ареале на протяжении многовековой истории подробно рассматриваются мною во многих моих исследованиях, начиная с книги «Византийская эстетика. Теоретические проблемы» (М., 1977) и заканчивая неоднократно цитировавшимся здесь двухтомником «2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica» (СПб. — М., 1999; 2-е изд., 2007).

но, что в XX в. у них было много областей взаимного пересечения, перекрытия, которые сохраняются и в начале нового тысячелетия при общей тенденции вытеснения нонклассикой классики в пространстве культуры.

Примерно с середины XX в. в евроамериканской цивилизации начали *преобладать* тенденции (возникли они еще в XVI в. и существенно активизировались в XIX в. с ростом естественно-научных, материалистических, позитивистских, атеистических и тому подобных представлений и капиталистических отношений), систематически отрицающие и разрушающие духовное ядро Культуры, конкретнее — веру в Великое Другое. Человек стал осознавать себя единственной и высшей разумной и духовной силой 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 классических ценностей. 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, я и обозначаю как *пост-культура*.

Понятно, что Культура не может завершиться одномоментно, скажем, где-то в середине XX в., а *пост-культура* начаться с этого вполне конкретного момента. Речь идет о глобальной культурно-цивилизационной *тенденции*. Явления и отдельные феномены Культуры возникали и на протяжении всего XX в., возникают ныне и еще будут возникать какое-то время в будущем. Просто качество их, например, эстетическое качество произведений искусства, неуклонно и вполне закономерно снижается. У их творцов, как правило охваченных теперь аурой *пост-культуры*, нет уже того внутреннего духовного потенциала, каким обладали творцы Культуры. Между тем и *пост-культурные* продукты мы можем обнаружить не только в начале XX в., когда их появилось особенно много, но и значительно раньше. Просто в истории культуры они считались неудачными или парадоксальными порождениями самой Культуры или искусства, хотя их творцы всегда стремились к созданию истинных феноменов Культуры. Сегодня подобной внутренней установки у большинства деятелей *пост-культуры* нет. В этом их принципиальное отличие от творцов Культуры и высокого искусства.

Пост-культура — это то *подобие* Культуры, вырастающее из нее и пока маскирующееся под нее, которое интенсивно вытесняет ее в со-

временной 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 сциентистско-технократических перспектив. С позиции Культуры *пост*-культура предстает «культурой» с *пустым центром*, как бы одной оболочкой культуры, под которой — *пустота*, или, говоря современным языком, это симулякр Культуры. В сфере художественной культуры это проступает с особой очевидностью, и все последующее изложение посвящено прояснению этой «очевидности» и анализу характерных особенностей новейшего эстетического сознания и соответствующего опыта.

Пост-культура — это творение современного «одномерного человека» (как четко охарактеризовал человека техногенной цивилизации известный философ и социолог *Герберт Маркузе* (1898—1979). В социальном плане — это «культура нулевого цикла» (понятие Маркузе), ограничивающаяся прагматически оптимальным минимумом знаний, навыков, способов коммуникации, помогающим укрепиться человеку в своей узкой социально-профессиональной нише внутри индустриального мира. Ни о каком «полете духа» к какому-то мифическому Универсуму в случае «одномерного человека» не может быть и речи. Поэтому в *пост*-культуре отпадает потребность во многих классических посредниках (прежде всего эстетических) между земным человеком и чем-то сверхземным, нематериальным. Она вся здесь и сейчас — на земле, в гуще техногенной цивилизации и ничего, кроме этой «земли», не знает и знать не желает. Таковы правила цивилизационной игры, сформировавшейся на протяжении XX в. и фактически заменившей Культуру.

Казалось бы несущественное (с позиции обывательского сознания) изменение мировоззренческой установки (с веры в Бога на веру в человека) обернулось к середине XX в. радикальными изменениями человеческого бытия, сознания, мыслительных парадигм, менталитета, образа жизни и творческих принципов. Более того, косвенно способствовало, как это ни парадоксально, приближению человечества к грани самоуничтожения. Если над нами нет никакой высшей законодательной, руководящей, сдерживающей, карающей, наконец, силы, если все в наших руках, то нам все дозволено (провозгласил еще Ницше): куда хочу, туда и ворочу, — внутренняя установка человека *пост*-культуры. В результате в ней последовательно и сознательно разру-

шаются или утрачивают свою значимость фундаментальные универсалии человеческого бытия, нашедшие свое выражение в гуманитарных ценностях Культуры, ориентированной на авторитет Великого Другого, среди которых главенствовали идеалы Истины, Добра, Святости, Красоты. Между тем опыт последнего столетия показывает, что без некоего сущностного Стержня, Центра, Основы, Первопринципа бытия и культуры человек пока полноценно жить не научился и неизвестно еще, может ли вообще научиться.

В сферах художественно-эстетической культуры XX в. — особый, уникальный век в человеческой истории; последний век традиционной Культуры (Культуры Книги, Культуры творческой Личности, в частности) и одухотворенного (высокого) Искусства и первый век какой-то грядущей глобальной *инаковости*, которая пока на уровне искусства знаменуется прежде всего хаосогенной (почти энтропийной) вакханалией артефактов — плодов атомно-компьютерной цивилизации, обоготворившей материю и материальность, вещь и вещьность, тело и телесность и отринувшей Дух и духовное, нравственное, эстетическое, да и собственно человеческое в его традиционном гуманистическом смысле. Антропный принцип и гуманистические ценности как сущностные основания Культуры уходят в историю, уводя с собой и Культуру. Им на смену приходит нечто, слабо поддающееся пониманию и описанию в рамках традиционных мыслительных практик.

Художественно-вне-художественная культура-анти-культура XX столетия — это причудливая смесь, мозаика из все еще ярких кубиков смальты Культуры и бесчисленных поделок и отбросов новейшей цивилизации; поделок, однако, не лишенных значения и своеобразных смыслов. *Пост-культура* — это уже принципиально *иное*, вынесенное за («по ту сторону») рамки традиционных континуальных, каузальных, аксиологических отношений. Это — вне(сверх)смысловое завершение, алогичный конец логического развития; плод, впитавший в себя все, но являющий собою нечто, отрицающее все, его питавшее; это — отрицание и утверждение одновременно. Отрицание Духа и Культуры; утверждение на их основе чего-то принципиально *иного*, неведомого, почти недоступного пониманию представителей традиционной Культуры. Крупнейшие феномены авангардного искусства, особенно такие столпы, как Пикассо, Матисс, Кандинский, Шагал, Малевич, Клее, Миро, Дали, Мур, Шёнберг, Берг, Веберн, Джойс, Хлебников и некоторые другие — последние носители Духа и отчасти многовещанные предтечи (в этом один из закономерных парадоксов XX в.) новой эпохи бездуховной или *ино-духовной пост-культуры*.

Можно выделить (на примере визуальных искусств) три более-менее отчетливых этапа формообразования и состояния *пост*-культуры в сфере арт-деятельности прошлого столетия.

1. *Предметный* — начинается с реди-мейдов Дюшана и характеризуется возведением в ранг произведения искусства любого утилитарного, часто самого незначительного предмета цивилизации, изъятого из его утилитарно-функционального контекста и помещенного в контекст (среду и пространство) художественного музея или художественной выставки, галереи в качестве полноправного произведения искусства.

2. *Предметно-композиционный*, когда из утилитарных предметов цивилизации и их фрагментов (деталей, обломков etc) художником создаются специальные инсталляции, ассамбляжи, на их основе и с их использованием организуются особые арт-пространства — энвайронменты и пространственно-временные действия: перформансы, акции, хэппенинги. Он начался с того же Дюшана, активизировался в поп-арте и достиг своего апогея в последней трети XX в. в творчестве Й. Бойса, Я. Кунеллиса, Р. Хорн и многих других хорошо известных теперь в истории арт-производства последних десятилетий XX в. художников. Здесь важнейшую роль приобретают семантика и специфическая поэтика случайных (как правило, алогичных, часто абсурдных) сочетаний несочетаемых в утилитарной практике вещей и предметов и их частей; внутренняя неявная энергетика визуальных, тактильных, пластических, динамических и тому подобных связей, реализованных только в данной конкретной композиции и в данном пространстве; возникновение некой новой пространственно-временной среды, в которую реально погружается реципиент в момент восприятия.

3. *Электронный* — здесь в качестве главных элементов для создания арт-объектов используются уже не сами реальные предметы цивилизации, но их аудиовизуальные симулякры — кино-, видео-, компьютерные образы в бесчисленных комбинациях с принципиально новыми электронными видео-аудио-образованиями. На первый план выходят видеоинсталляции и компьютерные объекты, хотя в сочетании с ними еще часто используются и реальные предметы и их фрагменты. Все большую роль начинают приобретать виртуальные объекты и активные киберпространства, создаваемые в Интернете; интенсивно осваиваются приемы моделирования многообразных, многоуровневых виртуальных реальностей, в которых реципиент выступает в качестве активно действующего персонажа (о виртуальном эстетическом опыте этого типа см. раздел III).

На втором и третьем этапах *пост*-культуры большую роль играет фотография в ее документальной функции. Фото выступает здесь полноправным активным, поддающимся морфингу и другим электронным манипуляциям заместителем предмета вне зависимости от того, существует ли еще сам оригинал. В последние три десятилетия XX в. заметное место в *пост*-культуре занял *постмодернизм* как глобальная парадигма формообразования и дискурсивная стратегия. Однако *пост*-культура не сводится к постмодернизму. Это более глобальное явление, включающее постмодернизм в качестве одной из многих составных частей.

Пост-культура — это качественный скачок в сознании и материи; стремительный процесс снятия одного и становления иного: нового общечеловеческого (глобализированного) унифицированного менталитета, новой мыслительной пластики, иного бытия в социуме, иного арт-мышления, иной структурности, иных форм выражения; иной пространственности и иной образующей ее или функционирующей в ней телесности и т.д. и т.п. 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 *возвещая* о чем-то, что еще только вызревает в глубинах цивилизационного процесса, или — *о конце всего*. Художественная культура XX в. — это, образно говоря, экспрессивный *художественный Апокалипсис Культуры*¹.

Фактически на сегодня мы имеем в культуре 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*², когда, например, в визуальных искусствах, часть авангардистов (особенно такие, как Кандинский, Клее, Шагал, Миро) в сверхчеловеческом озарении довели до логического завершения процесс выражения Духа и Духовного в предельно концентрированных *художественных формах*; в то время как другая часть (конструктивисты, футуристы, дадаисты прежде всего) начала сознательную борьбу с Духом и духовностью с материалистически-сциентистски-технологических позиций, нередко усу-

¹ Подробнее о нем в иной текстовой парадигме см.: Бычков В. Художественный Апокалипсис Культуры. Кн. 1–2. М., 2008.

² Подробнее о хронотипологии авангарда, модернизма, постмодернизма в искусстве см. главу 6.

губленных еще коммунистической или фашистской идеологией. Начиная с *поп-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 и даже возникать.

Для искусства *пост-культуры*, которое, кстати, уже, как правило, и не называет себя *так*, но — арт-деятельностью, арт-практиками, а свои произведения — *артефактами* (см. параграф 7.8), ибо из них сознательно или внесознательно 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 сознательный отказ практически ото всех традиционных ценностей — гносеологических, этических, эстетических, религиозных. Им на смену пришли приземлённые утилитаристские или соматические принципы сугубо обыденной жизни, возведенные в идеалы и нормы современного арт-производства: политика, коммерция, бизнес и рынок, вещь и вещизм, потребление, тело и телесность, соблазн, секс, опыт и практика, конструирование, монтаж и т.п. Они стоят в центре современной жизни «цивилизованного» человечества, на них и строятся «правила игры» новейшей арт-деятельности. Неклассическое, *нонклассика* начинают преобладать во всех сферах того, что совсем еще недавно было Культурой, в том числе и часто прежде всего в сфере художественно-эстетического опыта. Мы уже фактически столетия живем в принципиально новой, не имеющей аналогов в истории человечества среде обитания — *пост-культуре* и в большей или меньшей мере являемся ее создателями и деятелями.

О каком-то *глобальном кризисе культуры*, «закате» европейской цивилизации, катастрофе, конце истории, конце культуры, смерти искусства и тому подобном 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; общества неумеренного потребления; к лавинообразному развитию человеческого разума в направлении бесчис-

ленных 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 психо-ментальной 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 начался, но и от человека первой половины XX в.

Осознавать глобальность надвигающегося перелома крупнейшие европейские мыслители начали уже с конца XIX в., по-разному осмысливая его суть, но хорошо ощущая его предельную кризисность относительно европейской культурной традиции и даже катастрофичность. Достаточно напомнить имена Фридриха Ницше, Андрея Белого, Освальда Шпенглера, Ганса Зедлмайра и др.

Сегодня, в частности, очевидно, что вместе с Культурой в прошлое уходит и «культура Книги», вообще печатного слова (Гутенбергова книга). 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 формально-логическими конструкциями, но и какими-то иными «гештальтами» (образами), 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 свой приоритет, 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 (*неопервобытностью!*), 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 НТП) и воспринимавшаяся вначале как безоговорочно позитивная для развития человеческого разума и использования ее достижений 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 — к возникновению общества неумеренного потребления и «одномерного человека».

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 в целях 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

¹ См.: *Степин В.С.* Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция. М., 2000.

² Там же. С. 21—29.

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 Земли. 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 возник «одномерный человек» (Маркузе); а вся совокупность современной социоцивилизационной ситуации чревата опасностью разрушения биогенетической основы человека, его психики и самой телесности, реальным ухудшением генофонда. «Все это, — констатирует *Вячеслав Семенович Степин* (р. 1934), — 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 евро-американская часть человечества пребывает ныне в состоянии *неумеренного потребления* и *безудержного производства соблазнов*; человек превращается в бездумную «машину желаний», пестующую свою чувственность и исключительно телесные интуиции. Излишне напоминать, что все это стало возможным при господстве ницшеанского принципа *вседозволенности* (на нем мы остановимся далее) на базе НТП и полной бездуховности. Западная (т.е. господствующая сегодня в мире) цивилизация практически утрачивает издревле формировавшиеся социокультурные рычаги и механизмы сдерживания разруши-

¹ См.: *Степин В.С.* Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция. М., 2000. С. 32–34.

² Там же. С. 672.

тельных 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.

Тем не менее сегодня нет убедительных аргументов в пользу того или иного выхода из сложившегося кризисного состояния культуры, цивилизации, самого человека. *Пост*-культура пока слишком хаотична, чтобы в ней можно было с достаточной определенностью увидеть то, к чему она — переход. Принципиальная полисемия ее бесчисленных продуктов отнюдь не исключает оптимально приемлемого для человечества пути. В любом случае очевидно: это будет *принципиально иной путь*, чем те, которыми человечество двигалось в пространствах Культуры.

5.2. ЗНАЧИМАЯ 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 расстояньи»), пожалуй, лишь несколько ставших ныне почти культовыми личностей: *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 Эйнштейна, знаменовавшего принципиально новый *неклассический* этап в естественных науках, приведший к современной ядерно-космическо-электронной 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 клас-

совых и международных противоречий. Погоня за прибылью в капиталистическом обществе дала мощный 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 *пост-арт-практик*) эти драматические процессы человеческой *экзистенции* в позднекапиталистическом обществе.

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 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

¹ *Степин В.С.* Указ. соч. С. 622—625, 634.

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* (1844—1900) 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. Всё 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 Ницше в культурологию и эстетику (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 усматривал в пластических искусствах и поэзии, подчиняющимся принципам 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. При этом они тяготеют друг к другу и достигают своего гармонизирующего единства только в аттической трагедии. Аполлоновское начало 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, соединивший эллинскую культуру с восточными, для него пронизан духом дионисийского.

В XX в. антиномия «аполлоновское — дионисийское» оказалась созвучной глобальной культурно-духовной ситуации. Применительно к искусству концепцию Ницше активно использует *Освальд Шпенглер*, фактически заменяя с некоторыми вариациями «дионисийское»

¹ Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. С. 62.

термином «фаустовское». При этом в его интерпретации «аполлонический 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», «актуальных») художественных потоках — *авангарде, модернизме, пост-модернизме, 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-проектов и практик¹. 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, согласно 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 изначально 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

¹ Подробнее об этих и других направлениях и течениях в искусстве XX в. см.: Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.

«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 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, незабываемость, абсолютность. *Да и Нет*, добро и зло, истина и ложь и другие 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 интуиций (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 предтечей сверхчеловека и своим творчеством расчищал ему путь. 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 эстетическим 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

¹ Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 2. С. 625.

² Там же. С. 528, 529.

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 приобретает к высокому эстетическому вкусу; «под конец она сама воспримет и эстетически прочувствует оттенки, тонкие, новые приемы в обработке этого мотива»¹.

С Лессинга, профанизовавшего по Ницше эстетику классицизма, началось сползание искусства в натурализм, т.е. упадок и декаданс. Для Ницше очевидны две эпохи 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 достигла 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?*»².

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 присутствующего» его натуры, 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-физиологических позиций он девуализирует 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,

¹ Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. С. 335.

² Там же. Т. 2. С. 606.

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 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 — *отъянение*» 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 омуужествлению 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. Забывается его символическая функция 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 смотрится 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 «бесфор-

¹ Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. С. 348.

² Там же. Т. 2. С. 603.

менная 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 век, 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, вседозволенность, хаосогенные процессы, физиологизм, наркотические вакханалии и т.п. стали господствующими в *post*-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 Освальд Шпенглер в своем «Закате Европы», сравнивая его с открытием Коперника. Предтеча структурализма Роман 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 пророче-

¹ См.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 431.

² Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. С. 708.

ством Ницше завершает свою «Веселую науку», намечая направление принципиально нового пути гуманитарным наукам фактически уже Третьего тысячелетия. В XX в. явно не без влияния этих идей Ницше Герман Гессе создает свою гениальную эстетическую утопию «Игра в бисер»¹, а со второй половины столетия наиболее продвинутые интеллектуалы в сфере мыслительных практик (Барт, Делёз, Гваттари, Фуко, Деррида), их последователи и многочисленные плагиаторы создают свои тексты именно в парадигме «веселой науки» Ницше, т.е. по принципу игры всеми ценностями культуры и их антиподами.

Еще одна его мифологема, вскрывшая некие глубинные процессы в культуре и спровоцировавшая мощные сдвиги в художественно-эстетическом сознании XX столетия, — сущностный антиномизм двух начал: *аполлоновского* и *дионисийского*; упорядоченного рационального хора античных муз и иррационального хтонического буйства инстинктивных влечений и вакхического кипения страстей и ничем не управляемых стихий. Бергсон назвал нечто подобное «жизненным порывом» (*élan vital*); Фрейд подвел под него психофизиологический базис, обозначив как *бессознательное* и наполнив этот термин широким антропокультурологическим значением; Юнг осмыслил как сферу *коллективного бессознательного* — хранилище архетипов, а Лакан в жесткой структуралистской парадигме вывел на уровень интересубъективности.

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 Фрейд* (1856—1939). 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

¹ Подробнее о ней речь шла ранее (см. параграф 3.6).

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 жизнесоздающие влечения — сексуальные (позже символически обозначенные им как Эрос) и жизне-разрушающие — влечение к смерти (Танатос), порождающее и 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 психических процессов. Предсознательное 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). 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; продвинутые мыслители) 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 достигнутого предела перенапряженности котла бессознательного с помощью сублимации и компенсации в феноменах культуры и искусства, 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 еще следует указать на проблему *комплексов* и механизм *психоанализа*. Под *комплексом* психоаналитики имеют в виду конкретную совокупность неосознаваемых представлений, пережива-

ний, 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). Существенны 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 тому подобные психофизиологические 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 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 малокомпетентным 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-психологического аналитика, 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 недозволенные 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, 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,

¹ Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 134.

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 евро-американской интеллигенции, создали особую «фрейдогенную» атмосферу, в которой жили и творили многие крупнейшие мастера искусства *авангарда* и *модернизма*. Во второй половине XX в. фрейдизм стал классикой, не отдать дань которой в гуманитарно-художественном сообществе считалось просто неприличным.

Крупнейшие представители авангарда и *пост-культуры* часто вполне сознательно обращались к сфере бессознательного, стремясь именно ее вожделения, 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 великие личности в 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.

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 играть те или иные комплексы и закомплексованные персонажи. 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 пред-

метности человеческой психики. Многие художники пользуются этим методом стихийно, не впадая в излишнее теоретизирование. В самых продвинутых современных арт-практиках любой жест художника воспринимается как художественно значимый, ибо у 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 узами гетерогамной семьи двух партнеров; за то, что «ей нежелательна сексуальность как самостоятельный источник наслаждения», т.е. не связанная с размножением. XX в. оказался чутким к критике авторитетного австрийца и немедленно «исправил» упущения классической культуры. Секс раскрепощен полностью и процветает во всех мыслимых и почти немислимых формах и в действительности (имея еще все-таки в ряде стран — особенно в США, России — существенные ограничения), и в искусстве — практически во всех видах и жанрах: от «высокого» элитарного искусства и продвинутых арт-практик до самой низкопробной порнопродукции.

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 оснащенных 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, т.е. компенсирует то, что не удастся осуществить в реальной жизни, и от этого получает удовольствие. Внесознательно этот механизм ощущали еще древние римляне, когда «кормили» свое население не только бесплатным хлебом, но и кровавыми зрелищами в цирке и амфитеатре, чем умирляли и контролировали его врожденную агрессивность.

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

и еще больше бездарных подражателей. 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, дырконесущие, 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.

Симптоматичной фигурой для художественно-эстетической *пост*-культуры и одним из ярких ее представителей несомненно был скандально известный в свое время французский писатель и мыслитель *Жорж Батай* (1897—1962). Под влиянием Ницше, Фрейда, творений маркиза де Сада (1740—1814), с одной стороны, и общей атмосферы войн, революций первой трети XX в., возникновения тоталитарных режимов и одновременно взрыва научно-технического прогресса — с другой, Батай создал своеобразную теорию «*траты*», «*расходования*» (*depense*), доводящую фактически до абсурда (значимая категория в *пост*-культуре), алогичного предела все повлиявшие на него идеи и концепции. Ее смысл сводится к тому, что главным законом бытия является не созидание, творчество, накопление чего-то, но разрушение всего, растрата энергии, сил, уничтожение всех и всяческих достижений и ценностей человечества. Эту концепцию он обозначил как принцип *помлач* (*potlash* — так индейцы некоторых племен называли праздник, во время которого полностью уничтожали собственное имущество). Фактически, полагал Батай, именно на кошмаре, безумии, преступлениях против человечества всегда созидались все цивилизации, от этого же они в конце концов и гибли. Политические экстремисты и авантюристы, сумасшедшие и преступники — вот те двигатели жизни, которые привносят в нее энергию космического бреда и хаоса (не логическое ли развитие дионисийского принципа Ницше?) и становятся носителями «суверенности» — разрушительной игры без всяких норм и правил.

Вот и современные художники, если они действительно хотят быть таковыми, могут быть только подобными суверенами — безумцами, сумасшедшими,

преступниками, разрушителями всего и вся, бездумными растратчиками энергии и любого творческого потенциала, как своего собственного, так и всего человечества. И только в этом случае они действительно станут исполнителями главного закона Вселенной — разрушения и уничтожения порядка, растраты любой энергии.

Понятно, что большинство мастеров *пост*-культуры никогда не слышали о таком «законе Вселенной», едва ли читали что-либо из Батая, а если бы и читали, то вряд ли бы приняли его теорию за истину в последней инстанции. Между тем на практике многие из них действовали, особенно со второй половины XX в., когда, собственно, и стали формироваться основные феномены *пост*-культуры, именно по этому «закону» — *разрушения* традиционных ценностей и принципов их созидания, бессмысленной *растраты* творческой энергии и любой материи (в том числе и материала искусства). Интересно, что именно этот дух «распыления материи», уничтожения ее, уловил в то же время в кубистском искусстве Пикассо *Николай Бердяев*. Он видел в этом тоже осуществление «закона» Вселенной, только совсем иного, более высокого уровня творчества и созидания — символа приближающегося перехода человечества на новый уровень развития: в нематериальную, чисто духовную сферу.

Вольно или невольно Батай стал парадоксальным, но сущностным выразителем самого духа *пост*-культуры, ее гипертрофированным символом.

Универсальные парадигмы столетия. Экзистенциализм.

Структурализм

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 осязаемое 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 экзистенциализм *Жана Поля Сартра* (1905—1980) и *Альбера Камю* (1913—1960), 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 бес-

смысленное бывание 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 кратковремен, 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 — выход к истинному бытию.

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 «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, никакой объективно существующей духовной сферы вне человеческого сознания быть не может, и во всей своей деятельности человек должен отныне рассчитывать 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 считали его ученые нисп-

¹ Подробнее см.: *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., 1997. С. 302 и далее.

ровергатели. 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 это Другое исчезло, пропал один из полюсов духовно-энергического 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 XX столетия разверзшуюся вдруг бездну бездуховности и пустоты человек начнет заполнять поделками *пост*-культуры, пытаюсь восстановить утраченный полюс духовного поля, обрести «другого» уже здесь, на Земле. Начали этот процесс экзистенциалисты, всем своим существом находившиеся еще в Культуре, но осознававшие начало какого-то глобального трагического 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 признает 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.

¹ Sartre J.P. Critiques littéraires. P., 1975. P. 125.

И хотя современный художник творит, сознавая брэнность и бессмысленность своей акции, он убежден тем не менее в некоей 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 сюрмонстрами: 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 спасенья 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. Некоторые из них внесли определенный вклад и в эстетическую теорию. В частности, Сартр в молодости активно разрабатывал теорию воображения («Воображение» — 1936; «Воображаемое» — 1940). Объект «воображающего сознания» мыслился им как отсутствующий, ирреальный. Художественный образ — результат интенциональности сознания. Воображение свободно творит свой объект, а не получает его извне. Произведение искусства не объект реального мира, но ирреальный абсолют, в котором художник находит выход из экзистенциальных противоречий.

Обращаясь к сфере иррационального, Сартр и Камю сохраняют тем не менее верность традиции французского рационализма. В их философских эссе, интеллектуальных пьесах и повестях человек предстает целостной личностью, стоически сопротивляющейся абсурду экзистенциального бытия. Отношение их героя к миру предельно серьезно, крайне драматично и подчинено определенной логике мысли и действия. В театре абсурда Ионеско и Беккета, возникшем под сильным влиянием экзистенциализма, абсурду уже ничто не противопоставит, внутренняя жизнь затормаживается, рвутся все логические причинно-следственные связи, субъект рассеивается, распадается и сам язык. В современном художественном контексте экзистенциалистский

абсурд трансформировался в «абсурдизм» — феномен «сдвинутого» художественного сознания, целенаправленно обыгрывающего и гипертрофирующего парадоксы, нонсенсы жизни и искусства в духе предельного иронизма *пост*-культуры.

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» и строгие 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 *Ролан Барт* (1915—1980) полагал даже, что можно выделить некую единую «матрицу», «последнюю структуру», лежащую в основе любого текста, и подвергнуть ее строго научному изучению.

Искусство и художественную литературу структуралисты стремились рассматривать сквозь призму созданной ими 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 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. параграф 7.12), 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»².

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* (р. 1932), — все эти ценности, с неустанным постоянством проповедуемые различными гуманистическими концепциями, должны быть первыми отброшены при работе над текстом»³. В пони-

¹ *Коннотация* (*connotation* — позднелат.) — дополнительное значение, вторичное значение; один из основных терминов структурализма и постструктурализма.

² *Barthes R. Essais critiques. P., 1964. P. 161.*

³ Цит. по: История эстетической мысли. Т. 5. М., 1990. С. 219.

мании отдельных теоретиков структурализма писатель вообще имеет косвенное отношение к своему тексту, ибо он создается действующим через него *языком*, особой «машиной» по производству текстов.

Попытки структуралистов выявить некие модели самой литературы, некие абстрактные структурные носители смысла, присущие любым текстам, и тому подобные 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 Юлия 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 Юрия Михайловича Лотмана (1922—1994), посвятившего специальные исследования особенностям структуры именно *художественного текста*¹.

Между тем стремление ввести гуманитарное знание в строгие рамки более-менее точных наук привело к диаметрально противоположному: не только выявило несостоятельность этих намерений, но даже толкнуло гуманитарные науки в обратную сторону — в сферу свободного *эстетического опыта*, показало, что больших результатов можно достичь на путях использования опыта самого 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 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

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970; *его же*. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

можно считать «Фрагменты речи влюбленного»¹ или «camera lucida»². «Фрагменты» представляют собой алфавитный лексикон некоего достаточного произвольного поля терминов, смыслы которых раскрываются наборами цитат из памятников мировой литературы от Платона до Фрейда и Сартра. Текст Барта действительно 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 *Жак Лакан* (1901–1981), 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 *Жиль Делёз* (1926–1995) определяет цель одной из главных своих философских книг «Логика смысла» как попытку «написать роман, одновременно логический и психоаналитический»³. 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 философии⁴. Начатая структуралистами «структурная мутация» (термин Фуко) знания, исключившего из своего предмета эстетическое, на практике реализовалась как *эстетическая мутация*. В сфере искусства структурализм дал сильный импульс к возникновению такого яркого направления второй половины XX в., как *концептуализм* (о нем подробнее еще будет идти речь в главе 6), манифестировавший замену собой философии⁵. В этом один из многих существенных парадоксов *пост-культуры*.

¹ Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999.

² Барт Р. camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.

³ Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum. М., Екатеринбург, 1998. С. 14.

⁴ 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.)

⁵ См., например, работу одного из основоположников концептуализма Дж. Кошута: Koshut J. Art after Philosophy // Theories and Documents of Contemporary Art. Ed. R. Stiles, P. Selz. Berkeley, Los Angeles, London, 1996. P. 841–847.

5.3. ГЛАВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

Переоценка ценностей

Наиболее остро кризисно-переходную ситуацию XX в. ощутило художественно-эстетическое сознание, и искусство, а вслед за ним и 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 яркую, почти апокалиптическую картину. Именно в художественной культуре переоценка всех ценностей, инициированная Ницше, осуществляется наиболее радикально с самого начала XX в. и прошла несколько хроно-типологических стадий. *Авангард, модернизм, постмодернизм* и параллельно с ними на протяжении всего столетия их антипод *консерватизм* — основные. Первые три поддаются, хотя и достаточно условной, хронологизации (подробнее о хронотипологии современного искусства мы будем говорить в главе 6). *Авангард* — вся совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений первой половины XX в. 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. Штокхаузенем, Д. Кейджем, Я. Ксенакисом; в постмодернистской парадигме — кино П. Гринуэя.

Консерватизм — нечто другое. Это вся пестрая и бескрайняя охранительно-академически-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 прошлого 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 *кичем*. *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 песню»), 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 маги-*

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).

стральной 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 разрушения. Он доводил 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); абсолютизировал средства и способы художественного выражения, нередко забывая вообще о предмете выражения. Экспериментальную, но одновременно и разрушительную акцию авангарда 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* (русский термин для обозначения эстетски ориентированного направления в России, аналогичного западным *ар нуво*, *сецессьону*, *югендштилю*) 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 артономклатурой в ранг художника.

Теория и практика Василия Кандинского, создателя абстрактной живописи, 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 сокрытой форме. Реди-мейды 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-мейды — готовые вещи, вынесенные из утилитарного контекста жизни и внесенные в выставочную атмосферу художественной экспозиции, т.е. нехудожественные объекты в художественный кон-

текст, — возводятся в ранг произведений искусства, которые ничего не изображают, не отображают, не символизируют, не выражают, но лишь представляют себя в качестве неких самодостаточных вещей в себе. Даже авангардное сознание того времени, несмотря на весь его экстремизм и экспериментаторский пафос, 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 *посткультуру* в целом.

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 глобальной абсолютизации тех или иных средств или способов художественного выражения. Реди-мейды Дюшана или попытки Кандинского и Скрябина по созданию синтетических феноменов лишь робкие единичные прорывы поверх традиционных родовидовых барьеров классического искусства. Модернисты идут уже значительно дальше. Вершится повсеместный отказ от традиционных принципов 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 XX столетия этот выход искусства за свои рамки (и рамы) в жизнь почти одновременно, но с разных позиций манифестировали *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 искусства²) и в сугубо материалистическом ключе *кон-*

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).

² *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. С. 498—557.

структивисты, 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.

Претендуя на статус искусства, они отказывают своим объектам и современному искусству в целом в их *эстетической сущности*. Искусства перестают отныне 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 XVIII—XX вв. в смысле «высокого искусства». Однако уже в XIX в. многие материалисты, реалисты, позитивисты, борцы за социально-демократические преобразования выступали против приоритета эстетической функции в искусстве, 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 (сегодня = элитарного) искусства авангарда, модернизма, постмодернизма движутся по путям пробуждения и актуализации дионисийской стихии, высвобождаемой

¹ См.: Die nicht mehr schöne Künste. München, 1968.

по принципу от противного 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, гаптическими) энергиями и *ТЕЛО*, дающее «место такому существованию, сущность которого заключается в том, чтобы не иметь никакой сущности»¹, во всеоружии сенсорики порвавшее узду духовности. Во всем этом клокочущем вареве какая-то глубинная художественно-антихудожественная провиденциальная активность — ощущение принципиально *иного* этапа цивилизационного процесса и активная работа на него — сочетается с *полной растерянностью* художественно-эстетического сознания перед ним. Чувствуя, 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 на элитарной *конвенциональности* (своего рода *условном соглашении* узкой группы законодателей арт-моды, современного «продвинутого» арт-сообщества, включающего в свой состав модных художников, галеристов, арт-критиков, кураторов), которая, в частности, исключает из сферы искусства его фундаментальный традиционный принцип *отображения*. При этом теоретически моделируются самые различные стратегии не-отображения, или а-морфизации. Известный философ *Эрнст Кассирер* (1874—1945), например, убежден, что в широком контексте гуманитарной культуры «на место требуемого содержательного „подобия“ между образом и вещью теперь встало в высшей степени

¹ Нанси Ж.-Л. Corpus. М., 1999. С. 38.

сложное логическое отношение, всеобщее интеллектуальное условие»¹. 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 какой-либо миметизм и выражение путем разворачивания поля а-морфных принципов всевозможных диссонансов, дисгармоний, деформаций, конструирования-деконструирования, монтажа-демонтажа, алогичности, абсурда, бессмысленности и т.п. На основе этих стратегий сооружаются арт-проекты и организуются арт-практики, которые более-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 Бодрийяру³) 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*. В «Музее современного искусства» во Франкфурте-на-Майне в специальном пространстве размещена классическая инсталляция крупнейшего концептуалиста последней трети XX в. *Йозефа Бойса* (1921—1986), озаглавленная «*Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*» (варианты перевода: «Олень при вспышке мол-

¹ Кассирер Э. Философия символических форм // Культурология. XX век. Антология. М., 1995. С. 166.

² Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. С. 185—188.

³ Бодрийяр Ж. Заговор искусства // ХЖ: Художественный журнал. № 21. С. 7, 8.

нии», «Разряд молнии в оленя» и т.п., 1958—1985). Согласно толкованию самого автора и солидарных с ним критиков, «разряд 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» неких праживотных; находящаяся неподалеку трехколесная тележка с киркой на ней означает козу и некая форма на подставке 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, расплывшиеся на полу фигуры животных: оленя, праживотных и козы — описывают начало эволюционного процесса в мире. История 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, символизму, выражению* — главным принципам классического искусства — в современном инновационном искусстве пришло *конструирование* на основе *коллажа-монтажа*. Общая тенденция и историческая логика движения в пространствах «продвинутых» арт-практик *пост-культуры*: от отдельного реди-мейда с его индивидуальной энергетикой (вещь в чистом виде) через композиции вещей-объектов в ассамбляжах и инсталляциях (поп-арт, концептуализм) к организации особых неутилитарных *пост-пространств — энвайронментов*², в которых могут совершаться некие неподдающиеся логическому осмыслению действия — *перформансы*, или *акции*³. На этих путях используются многие находки авангарда, модернизма, постмодернизма, элементы консерватизма, кича, кэмп — всё

¹ Текст на странице, посвященной Бойсу, из пока не сброшюрованного каталога Музея, продающегося постранично и размещенного в соответствующих залах Музея.

² См. подробнее: *Berleant A. The Aesthetics of Environment. Philadelphia, 1992.*

³ Подробнее об этих и других видах современного искусства мы поговорим в параграфе 6.3.

и вся во всевозможных комбинациях. Выдумка и фантазия кураторов и авторов здесь не имеют предела. Проекты и действия индивидуальные и одноразовые. 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 тому подобным 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 «актуальных» художников XX в. получили традиционное 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 *пост-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 зашипованный бык, продольно разрезанный на ломтики, которые, не нарушая общей формы быка, свободно и отдельно парили в спиртовом растворе. Без специальных и достаточно сложных технологических приемов создать такой объект просто невозможно. Встречаются и более сложные и изощренные 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 сетевые *виртуальные реальности* как арт-феномены (в частности, Internet Art)¹.

¹ Подробнее обо всех электронных и компьютерных видах и разновидностях самого современного искусства и тенденциях их развития мы поговорим в разделе III.

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 обладает огромным потенциалом. Не сущности, ибо их не признает *пост*-культура, а маргинальные частности, *видимости*, *кажмости* со своими мгновенными соматическими энергиями вдохновляют отныне художника, определяют приоритеты на арт-сцене конца XX — начала XXI столетия. Фото, видеополиэкраны, 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 и масскульта во всех видах и жанрах искусств.

Артефакты и арт-проекты последних десятилетий (укажем хотя бы на грандиозные периодические международные выставки самого инновационного искусства *documenta* в Касселе или последние Венецианские бьеннале) все активнее и активнее вовлекают в свои поля *фото*. В самых разных аспектах и в больших количествах. От 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 темпобфию.

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 почти сверхъестественного победителя времени.

Собственно к этому внесознательно всегда стремилось изобразительное искусство (особенно при создании иллюзорных (почти 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 выведение 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 плата к своему лицу («механический» отпечаток святого Лица — знаменитый «Нерукотворный образ»). Иконы Христа воспринимались отцами Церкви лишь как копии (репродукции) этого Про-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 пла-

¹ Подробнее см.: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1. С. 449—482.

щаница. 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?

Внутренняя логика движения современной художественной культуры

Сегодня очевидна определенная логика 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 Кейджа и Штокхаузена, 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 формотворческая база для принципиально новых типов и способов бытия *художественной культуры* будущего (или того, что идет ей на смену, некой 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 (а нередко и бывших таковыми) достижений элитарных авангардно-модернистских направлений первой половины XX в. с порога нового столетия предстают как лабораторные опыты, экспериментальные заготовки для современной высокотехнологичной, дигитальной 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. Вопрос только в том, *какое* искусство.

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 впрямую определенным социально-политическим, религиозным, рекламным и тому подобным целям, видим нечто более впечатляющее.

Художественные поля вырываются с середины прошлого века за рамки традиционного искусства и охватывают человека со всех сторон и во все моменты его тяжкого земного существования, провоцируя невиданную ранее активизацию субъекта художественного восприятия, стирая границы между творцом и потребителем 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 социоантропный 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 в целях создания всеобъемлющей *Среды обитания* человека (город, жилище, офис, производственные помещения, лечебницы, детские учреждения, места отдыха и развлечений, спорткомплексы и т.п.). Хорошо 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 специально организованные арт-пространства. Существенную роль в создании Среды сегодня играют электронные массмедиа, оказывая не без помощи художественно-эстетических средств манипулятивное воздействие на массовое сознание обитателей Среды.

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 аудиовизуальных 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-свето-звуковая среда, объединяющая зал и сцену (ядро шоу), почти уравнивает исполнителей и зрителей на уровне психоэнергетических полей.

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 (подробнее см. главу 8 «Эстетическая виртуальная реальность»). На протяжении всего XX в. НТП (особен-

¹ См.: *Berleant A. The Aesthetics of Environment.*

но!), 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 разработчикам, 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-менее очевидны как минимум *три* основных направления движения художественно-эстетической *пост*-культуры в начале нового тысячелетия, и все они предполагают выход искусства за рамки традиционного (станкового) искусства — «изящных 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);

3) организация *виртуальной реальности* в пространствах 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-игровосприятия 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 подобия классических произведений искусства во всех видах и жанрах, так или иначе модернизируя формы и способы художественного выражения, вовлекая элементы новейших технологий и т.п., 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-эстетического сознания, как бы некоторым из нас ни хотелось этого. История никогда еще не оборачивалась вспять.

Однако время от общих тенденций и всегда в общем-то малопродуктивных пророчеств обратиться к конкретному процессу движения художественно-эстетической культуры и соответствующего сознания последнего столетия — от инновационных феноменов Культуры к новейшим артефактам *пост*-культуры.

Контрольные вопросы

1. Что такое *пост*-культура?
2. Каковы основные предпосылки появления *пост*-культуры?
3. Кто стоял у истоков *пост*-культуры?
4. Каковы основные положения философии Ницше, оказавшие радикальное воздействие на переоценку культурных ценностей?
5. Какие идеи фрейдизма оказали наиболее сильное влияние на формирование новаторских направлений искусства XX в.?
6. В чем заключается философско-эстетический смысл экзистенциализма?
7. В чем состоит эстетическое значение структурализма?
8. По каким направлениям развивалась переоценка ценностей в художественно-эстетическом сознании XX в.?
9. Какова внутренняя логика движения современной художественной культуры?

Дополнительная литература

1. Якимович А. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. М., 1995.
2. Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.
3. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М. — Киев, 1996.
4. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.

5. От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
6. Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002.
7. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007.
8. *Бычков В.* Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М., 2010.

ХРОНОТИПОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Специфика эстетического сознания XX — начала XXI в., как было уже отчасти показано, с наибольшей рельефностью проявилась в сфере художественного мышления, т.е. в искусстве, и прежде всего в его магистральном инновационном, или радикальном, потоке, который с определенной долей условности классифицируется по трем основным хронотипологическим (развивающейся во времени типологии) этапам: *авангард*, *модернизм* и *постмодернизм*. Общей и, пожалуй, главной чертой, объединяющей эти этапы, т.е. характеризующей основной поток движения, или бытия, искусства последнего столетия, является *глобальный эксперимент с художественными языками* всех видов искусства, с языками художественного выражения вплоть до отрицания самого принципа такого выражения. Как точно подметил современный искусствовед *Акилле Бонито Олива* (р. 1939), язык стал *предметом* современного искусства: «Экспериментальное искусство как в Европе, так и в Америке исходило из признания, что предметом искусства является в первую очередь язык и что творческий поиск направлен уже не на открытие новых технических возможностей, а на анализ используемых языковых средств»¹. Авангард интенсивно и революционно начал этот процесс, модернизм его продолжил и узаконил, а постмодернизм довел до абсурда (как креативного принципа в том числе), переводя в русло глобальной иронически-пародийной игры.

Несмотря на условность используемых здесь терминов, их неоднозначность и иногда произвольное применение в гуманитарных науках, а также сложную перемешанность в культуре феноменальных полей, обозначаемых ими, они тем не менее достаточно конкретно выражают как сущностную типологию, так и относительную хронологию развертывания глобальной перестройки эстетического сознания в XX в., т.е. *хронотипологию* искусства прошедшего столетия в целом.

¹ *Олива А.Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. С. 22.

Для наиболее полного проникновения в суть вершившейся в этом столетии грандиозной трансформации художественно-эстетического опыта рассмотрим в основные направления и формы модификации художественного мышления и метаморфозы самих художественных феноменов по обозначенным выше этапам, поясняя при этом легитимность для эстетики и корректность именно этой хронотипологии.

6.1. АВАНГАРД

Общие принципы

Термином «авангард» 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 только 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 евро-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 реакция художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный прежде всего научно-техническим прогрессом (НТП) 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 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 XIX в., но особенно — открытия в первой трети XX в. в области 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, Ницше, Кьеркегора до Бергсона, Хайдеггера, 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 — новый 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 своего 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; обостренный эксперимент с языками художественного выражения, поиск их абсолютных, очищенных от всего внехудожественного парадигм; безудержное стремление к созданию принципи-

ально 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 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 художественного сознания) 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, югендштиль 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, вычлennенных 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 разновидностях), *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 *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 другие¹.

Возможна лишь очень условная классификация, притом только по отдельным параметрам, пестрого множества самых разных во многих отношениях феноменов авангарда.

1. *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. Внутренне весь авангард является достаточно активной (позитивной или негативной) реакцией на НТП.

2. *В отношении духовности*. Материалистическая, осознанно сциентистская, 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.

3. 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 раздельными, точечными мазками) и опирающиеся на него представители в абстрактном искусстве с их поисками научных законов воздействия цвета (и формы) на человека, «аналитическое» ис-

¹ Подробнее об этих течениях и персоналиях см.: Лексикон неонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003; Демпси Э. Стили, школы, направления: Путеводитель по современному искусству. М., 2008.

кусство с его принципом «сделанности» произведения, конструктивизм, додекафония (и сериальные техники) в музыке.

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).

4. *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 выражени-

ем 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 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-мейдах — обыденных предметах, изъятых из среды их утилитарного функционирования и самим актом экспонирования на художественной выставке превращенных в произведения искусства. Именно с него начинается процесс перенесения акцента в творчестве с произведения на *контекст* его экспонирования, процесс, разрушительный для собственно произведения искусства в его художественном модусе, манифестировавший *пост-культуру* в ее глобальном, катастрофически-апокалиптическом ракурсе.

Сальвадор Дали, напротив, считал себя единственным в XX в. настоящим художником-классиком, охранителем «классических» (читай — иллюзионистско-натуралистической техники живописи) традиций, восходящих к Леонардо, Вермеру, Веласкесу, хотя создавал произведения (действительно в этой технике), по духу во многом диаметрально противоположные, по крайней мере новоевропейской художественной традиции (если, конечно, не считать традицией некоторые маргинально-апокалиптические, пророческие явления типа Босха, де Сада или Лотреамона).

5. 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 уничто-

жили или изгнали из Германии авангард во всех его разновидностях как деградирующее, дегенеративное 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.

6. Различны отдельные направления, движения, фигуры авангарда и *по значению*: есть среди них глобальные, определившие основные направления движения искусства во всем XX столетии, а есть и узколокальные. К глобальным, резко повлиявшим на ход и развитие художественной культуры XX в. в целом можно отнести абстрактное искусство, экспрессионизм, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм — в визуальных 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 узколокальных для того или иного вида искусства направлениях, внося нечто новое в общий феномен авангарда, поддерживая его предельно экспериментальный характер.

7. 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, Шагала, 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 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 *Хосе Ортега-и-Гассет* (1883—1955) в специальной работе «Дегуманизация искусства»¹. Собственно, процесс этот начался 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 со всеми 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 абсолютной «дегуманизации» искусства, свершившейся в XX в. В нем средствами живописи явлена абсолютная 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 или у Мондриана. У остальных же авангардистов, а также у модернистов и постмодернистов мы наблюдаем более-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 эксперимент с *художественностью* нередко в самых обостренных формах ее презентности в качестве сущностного творческого принципа, авангард ощутил игру (во всех аспектах — смыслами, формами, эпатажными манифестами, художественным жестом) 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

¹ См.: *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218, 260.

«продвинутых» арт-практик. В частности, именно игровой принцип новейших искусств столетия стимулировал интерес и философско-эстетической мысли к проблеме игры как существенному эстетическому фактору.

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 ядовиторазедающей *иронией*. 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.

С *импрессионизма* (последняя треть XIX в.) в искусстве начался процесс освобождения художественного мышления от мощного пласта внехудожественных нагрузок, которыми XIX в. практически задавил искусство. Импрессионисты боролись за передачу чисто художественными средствами первого 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 природного цвета от тяжеловатого коричневато-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, быстро сменяющие друг друга течения и школы *модерна*, *фовизма* (эксперименты с открытым цветом), *кубизма* (поиски предельной выразительности формы) привел в 10-е гг. 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.

Рассмотрим более подробно главные направления авангарда в их художественно-эстетической сущности как некий уникальный фейерверк феноменальных образований угасающей Культуры, ее лебединую песню, обладающую неповторимой эстетической аурой, специфическим осенним ароматом и яркой красочной палитрой.

Экспрессионизм

Одним из первых авангардных, но ближе всего стоявших к классическому искусству был *экспрессионизм*, 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, раннего 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, 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 установкам экспрессионизм — это как бы последний громкий крик Культуры перед глобальным наступлением урбанизма, техногенной цивилизации, рационалистической и прагматической регламентации всей жизни человека, *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 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* (1880—1916) 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 Полем 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 Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова. Природно-эротические и почти пантеистические начала манифестируются во многих полотнах Кирхнера, Шмит-Роттлюфа, Отто Мюллера; в них обнаженные тела органично вписаны в ландшафт, составляя его цветоформные доминанты. Антиурбанистическим (в широком смысле, т.е. антицивилизационным, антимилитаристским) духом наполнены работы Макса Бекмана, Георга Гроса, Отто Дикса. Новый (и различный) взгляд на христианство стремились выразить живописными средствами Эмиль Нольде и француз Жорж Руо.

Принципы экспрессионизма были характерны и для представителей других видов искусства первой трети XX в. В архитектуре они хорошо просматриваются в «Гётеануме» основателя антропософии Рудольфа 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) ярко выражены

¹ Цит. по: Синий всадник. М., 1996. С. 9.

у 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 заметны и в киноязыке целого ряда мастеров того времени, так как немое монохромное кино требовало повышенной экспрессии от собственно визуальных элементов киноязыка: 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 Рихард Вагнер, а собственно к экспрессионистам относят прежде всего «нововенцев» А. Шёнберга (сотрудничавшего с альманахом экспрессионистов «Синий всадник»), А. Берга, отчасти А. Веберна, раннего Г. Эйслера. Экспрессионистские черты усматриваются у молодых Прокофьева и Шостаковича, у Бартока, Онеггера, Мийо, Бриттена и других композиторов первой половины XX в. Они обострялись особенно во время мировых войн XX в. К специфически экспрессионистским характеристикам музыкального языка относят повышенную диссонантность гармоний, болезненную изломанность мелодики, вязкость фактуры, использование жестких, пронзительных звучаний, прерывистость вокальной 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* — одно из первых направлений в искусстве авангарда. Годом его возникновения считается 1907-й, когда

молодой *Пабло Пикассо* (1881—1973) выставил свою программную кубистическую картину «Девуцы из Авиньона», а несколько позже — *Жорж Брак* свою «Ню». Главными представителями кубизма были Пикассо, Брак, *Хуан 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 *Поля Сезанна* (1839—1906). Выставка его работ 1907 г. и его знаменитый призыв: «Трактуйте 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 приобретенные 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 импрессионистскими 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. Кубисты 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, а 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 — *Хуаном Грисом* на основе главного принципа — деконструирования формы предмета в целях выявления в ней ее элементарных геометрических оснований. В своих работах кубисты отходят от глубокого пространства, стремясь только в двумерной плоскости передать

все основные ракурсы и 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 совмещалось 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 первоначальной 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 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 средневе-

ковых 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, могут приобрести иное, именно художественное значение. Этим открывался путь ко многим направлениям арт-деятельности XX в., прежде всего к *реди-мейдам* (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 тем самым путь и к геометрическому абстракционизму (или неопластицизму) 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 Гончарова и Малевич, внося 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 Малевича, а так-

же 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 металлических 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. далее) в качестве нового закона искусства: «Мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас 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 кубофутуристы активно пытались реализовать концепцию «синтетического теат-

¹ Цит. по: Ковтун Е.Ф. Путь Малевича // Казимир Малевич. 1878—1935. [Каталог выставки. Л., М., Амстердам, 1989]. С. 154, 155.

ра». В самой России кубофутуризм стал переходным этапом от художественных исканий первого десятилетия XX в. к таким заметным 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 II» (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*)¹. Кубофутуристы выдвинули «новые принципы творчества», среди которых главными стали: утверждение права поэта на расширение поэтического 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

¹ *Маяковский В.* Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 365, 366.

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 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.

Выдающимся представителем и родоначальником абстрактного искусства был русский художник, долгое время живший в Германии

¹ Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 60.

и Франции, *Василий Васильевич Кандинский* (1866—1944). 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), «Ступени» (в первом немецком издании под названием «Rückblicke», 1913), «Точка и линия на плоскости» (1926) и в многочисленных статьях.

Художник по Кандинскому — пророк и деятель, тянущий вперед и вверх «застрявшую повозку человечества». Его цель — выразить в художественной форме объективно существующее Духовное. В художнике живет непреодолимое «желание самовыражения объективного», которое Кандинский называет «внутренней необходимостью». Она основывается на внесознательном стремлении художника выразить то, что свойственно: 1) личности самого художника; 2) его эпохе; 3) искусству вообще — «элемент чисто и вечно художественного». Только этот «элемент» не утрачивает своего значения в процессе исторического бытия произведения искусства, его значимость постоянно возрастает. Он и составляет главное содержание искусства.

Прекрасным в искусстве Кандинский считал все то, что «вызвано внутренней необходимостью», что «совершенствует и обогащает душу», возбуждает ее «вибрации». Художник свободен в выборе форм и средств выражения. Единственный его руководитель и судья — «принцип внутренней необходимости», или художественное чувство. Современное искусство, полагал Кандинский, предоставляет художнику неограниченные возможности выражения — от «чистого реализма» до «чистой абстракции». Сам он, обладая обостренным художественным чувством цвета и формы, был увлечен открывшимися перед ним перспективами гармонизации цветов, создания цвето-ритмических колористических симфоний, выразивших движение космических сил. Опираясь на «Учение о цвете» Гёте, его идею «генерал-баса» в живописи, а также на опыты с цветомузыкой Скрябина, Кандинский разрабатывает свою, во многом субъективную теорию эстетической значимости цвета, формы, линии в живописи; особое внимание уделяет синестезическому и символическому значению цвета; выдвигает идею о принципиальной возможности создания «живописного контрапункта», который пока реализуется в живописи бессознательно с помощью «принципа внутренней необходимости». Не отрицая предметной жи-

вописи (он высоко ценил Россетти, Бёклина, Сегантини, Сезанна, Матисса, Пикассо), Кандинский был убежден, что изображение форм реальных предметов, сильно воздействуя на психику зрителя самим подобием видимым формам, заглушает собственно эстетическое звучание цвета и формы. Освобождение живописи от визуально воспринимаемых природных и предметных форм очищает ее от всего постороннего, «внеживописного».

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 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.

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, комбинаций 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* 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-го) во главе с Питом Мондрианом и Тео ван Дуйсбургом. Голландцы выдвинули концепцию *неопластицизма*, противопоставлявшую простоту, ясность, конструктивность, функциональность чистых геометрических форм, выразивших, по их мнению, космические, божественные закономерности Универсума, случайности, неопределенности и произволу природы. Мистическая простота, был убежден Мондриан, оппозиции «горизонталь-вертикаль», ставшая основой всего 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 видимого мира к его духовно-пластическим сущностям, к выражению и воплощению «космического сознания». Фактически к подобному пониманию геометрической абстракции пришел в своих теоретических работах и основатель *супрематизма* Казимир Малевич. Его «Черный квадрат» стал своего рода сакральным символом в искусстве XX в., ориентирующим его на выражение невыразимого в визуальных образах (см. далее: Супрематизм).

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, а его *процесс, жест* художника. Разновидностью абстрактного искусства в США с 50-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 при разговоре о нем (см. параграф 6.2).

На формальном уровне художественно-эстетический эффект произведений абстрактного искусства основывается на организации *художественных оппозиций* цвета и формы, их интуитивной гармонизации, 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 Тео 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 отдельные 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 эры *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.

Супрематизм

Одним из специфически русских ответвлений абстрактного искусства стал изобретенный *Казимиром Малевичем* (1878—1935) *супрематизм* (от лат. *supremus* — высший, высочайший; первейший; последний, крайний, видимо, через польское *supremacja* — превосходство, главенство). Сам термин никак не отражает сущности супрематизма. Фактически в понимании Малевича это оценочная характеристика. Супрематизм — высшая ступень развития искусства на пути освобождения

дения от всего внехудожественного, на пути предельного выявления *беспредметного* как сущности любого искусства. В этом смысле Малевич и первобытное орнаментальное искусство считал супрематическим (или «супрематическим»). Впервые он применил этот термин к существенной группе своих картин (39 или больше) с изображением геометрических абстракций, включая знаменитый «Черный квадрат» на белом фоне, «Черный крест» и др., выставленных на петроградской 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. 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 чтят Малевича за его супрематизм своим предтечей и духовным отцом.

Быстро пройдя в своем супрематическом творчестве три основных этапа с 1913 по 1918 г., он одновременно и особенно начиная с 1919 г. пытался осмыслить суть открытого им пути и направления. При этом наблюдается смена акцентов и тональности в понимании сути и задач супрематизма от экстремистски-эпатажного манифестирования в работах 1920—1923 гг. к более глубоким и спокойным рассуждениям 1927 г. В брошюре-альбоме 1920 г. «Супрематизм. 34 рисунка» Малевич определяет три периода развития супрематизма в соответствии с тремя квадратами — черным, красным и белым — как черный, цветной и белый. Стремясь освободить искусство от внехудожественных элементов, Малевич своим черным и белым «периодами» фактически «освобождает» его и от собственно художественных, выводя «за нуль» формы и цвета в некое иное, практически внехудожественное и внеэстетическое измерение. «О живописи в супрематизме не может быть речи. Живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого»¹, — эпатирует он публику и своих коллег художников. «Построение супре-

¹ Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 189.

матических форм цветного порядка ничуть не связано эстетической необходимостью как цвета, так формы или фигуры; тоже черный период и белый. Самое главное в супрематизме — два основания — энергия черного и белого, служащие раскрытию формы действия»¹. Главными параметрами супрематизма на этом этапе ему представляются «экономическое начало», энергетика цвета и формы, своеобразный космизм.

Отголоски многочисленных естественно-научных (физических, в частности), экономических, психологических и философских теорий того времени сливаются здесь 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 энергетiku (реальную энергетiku) 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-четырёхмерного пространства в особые космическо-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» — *архитектоны* 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.

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.

¹ Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 187.

Черный квадрат — знак *экономии*, пятого измерения искусства, «последняя супрематическая плоскость на линии искусств, живописи, цвета, *эстетики*, вышедшая за их орбиту»¹. Стремясь оставить в искусстве только его сущность, беспредметное, чисто художественное, он выходит «за их орбиту» и сам мучительно пытается понять куда. Сведя к минимуму вещность, 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, но 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 чувство, 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-художественном погружении в «пустыню» всеохраняющего 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...

¹ Цит. по: *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 98.

Супрематизм — это тот конец и начало, когда ощущения становятся обнаженными, когда Искусство становится как таковое без лика». 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»¹.

Квадрат стал для Малевича тем элементом, с помощью которого он получил возможность выражать самые разные ощущения — покоя, динамики, мистические, готические и т.п. Точной формулировки своего понимания термина «ощущение» Малевич не дал. Думается, что речь у него идет о том психологическом отношении, состоянии, которое мы сегодня называем «переживанием», а сами идеи навеяны популярными в тот период махистскими представлениями.

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, представлялся 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-х — 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

¹ Малевич К. Собр. соч. Т. 2. М., 1998. С. 108—110.

архетипа. Апофатическая (невыразимая) сущность бытия, вызывающая у человека неверующего ужас перед Бездной небытия и ощущение 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) способствуют 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) приближающееся к его работам. Это касается и конструктивизма. Конструктивисты заимствовали и развили некоторые формальные находки Малевича, не поняв или резко отмежевавшись (как Владимир 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.

Конструктивизм

На стыке кубизма, кубофутуризма, геометрического абстракционизма сформировался *конструктивизм* — 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 и интуиции, система прин-

ципов организации неутилитарного произведения искусства, а конструкция — целесообразная (нередко основанная на рациональных основаниях и математических расчетах) 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 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. 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* (1885—1953), который в 1913—1914 гг. создал ряд так называемых угловых 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 продолжат 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 прогрессивной 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 ней. При этом сам Татлин после своей «Башни» не делал каких-либо существенных шагов в этом движении и остался как бы в стороне от него.

Основной вклад в теорию и идеологию *прикладного*, «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 революционного (нового) времени; А. Ган — автор книжки «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 приемов 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 кон-

структивизм 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 тому подобные 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-техницистские принципы и проекты конструктивистов стали все больше расходиться с идеологическими установками большевиков. Власти начали резко отмежевываться от конструктивизма, а позже и заклеямили 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, оставшийся в России, оказали сильное влияние на западный конструктивизм.

Считается, что конструктивизм на Западе берет свое начало от изданной в 1918 г. книги Ш. 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 Стейл» 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.

Особое, как бы срединное положение между двумя крайними линиями в конструктивизме занимал «Баухауз» (Bauhaus — дословно «Гильдия строителей») — организованная архитектором Вальтером 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 пришли и такие «интуитивисты» в искусстве, как Кандинский и Клее (что немыслимо было у русских конструктивистов), и такие «геометристы», как Дуйсбург и Моголи-Надь. От изучения художественно-эстетических законов 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 был одним из первых заостренно-манифестарных и предельно эпатажных направлений в искусстве авангарда. Наиболее полно он реализовался 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* (1876—1944). 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 немедленно откликнулась на призыв Маринетти и своим творчеством, и своей манифестарной эстетикой.

Позже, 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 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, как 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. 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, simultaneity, непрерывность всех фактов и событий, проникновение всего во всё и сквозь всё — энергетическая прозрачность и проницаемость бытия. Реализовать их они пытались достаточно простыми (и даже примитивными) приемами. Движение часто передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение, как бы наложением ряда последовательных кадров киноплёнки на один. В результате возникали «смазанные» кадры с изображением лошади или собаки с 20 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 (Руссоло Л. Бунт. 1911) и т.п. Время манифестируется как необходимое четвертое измерение художественного пространства и реализуется с помощью simultaneity изображения разновременных событий. При этом simultaneity относится к ним

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 Кандинского в его «драматический» период. В лучших работах футуристов (особенно Северини, Боччони, Балла) эти попытки привели к созданию качественных в художественном отношении оригинальных произведений, вошедших в сокровищницу мирового искусства. Наряду с ними возникло и много средних и слабых чисто экспериментальных работ, которые сыграли 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 чисто визуальными средствами. Шумы, ворвавшиеся в мир вместе с новой техникой, очаровали футуристов, и они стремились передать их (во всяком случае, постоянно декларируют это) 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: Вива Италия!» (Балла) и т.п.

В опубликованном в 1913 г. манифесте «Искусство шумов» Русоло, на много лет вперед предвосхищая конкретную музыку, Штокхаузена, Кейджа, выдвигает идею музыки, состоящей исключительно из одних натуральных шумов. Карло Карра 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 синтетиче-

ских 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 *pop-art*, 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 тому подобными бурями и плазматическими катаклизмами, что в это же время и несколько позже, но в иной стилистической манере составляло предмет пристального интереса Кандинского.

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», «Пошечина общественному вкусу», «Дохлая Луна», «Взял» и др.; манифесты и многочисленные, часто скандальные общественные выступления). Футуристов предреволюционной России отличало острое 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 распушены.

Футуристы стремились на всех уровнях изменить традиционную систему литературного текста, начиная от смешения всех и всяческих жанров (вплоть до синтезирования многих искусств — футуристическая опера «Победа над солнцем», 1913 г., музыка 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 за-умной 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.

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 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 определенное воздействие на многие виды искусства XX в., в частности 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 respectable 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* (1896—1963) при произвольном раскрытии «Словаря» Лярусса. По-француз-

ски dada означает деревянную лошадку. По другой версии это имитация нечленораздельного лепета младенца. Один из основателей дадаизма, немецкий поэт и музыкант *Хьюго Балл* (1886—1927), 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.

Прямым предтечей дадаизма считают *Марселя Дюшана* (1887—1968), с 1915 г. переехавшего в Нью-Йорк и выставившего там свои *реди-мейды* — композиции из предметов повседневного употребления и их элементов. Считая их истинными произведениями искусства, если они введены в контекст художественной выставки, Дюшан резко отрицал традиционные эстетические ценности. Эту линию на разрыв со всеми 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 абсурдных сценических представлений, оформленных какофонической шумовой музыкой и другими эффектами.

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 окарикурируя 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.

Иррационализм, абсурдизм, шок и в конечном счете «ничто» стремились противопоставить дадаисты культуре и цивилизации. Квинтэссенцию «дада»

¹ Цит. по: The Oxford Companion to Twentieth-Century Art. Ed. H. Osborne. Oxford, 1981. P. 142.

хорошо передает подборка цитат из манифестарных выступлений самих дадаистов: «То, что мы называем дада, — это игра шута с безделицей, в которую впутаны все более высокие вопросы...» (Х. Балл); «дада значит ничто, мы хотим изменить мир при помощи ничто...» (Р. Хьюльзенбек); «дада — как ваши надежды: ничто // как ваш рай: ничто // как ваши идолы — ничто // как ваши политические вожди: ничто // как ваши герои: ничто // как ваши художники: ничто // как ваши религии: ничто» (Ф. Пикабия)¹. Это «ничто» тем не менее в самих произведениях дадаистов, особенно в визуальной сфере часто было организовано по эстетическим принципам, которыми иногда внесознательно, а иногда и вполне осознанно руководствовались главные дадаисты. Многие их коллажи из самых разных материалов, скульптуры, объекты, графические работы и сегодня доставляют нам эстетическое удовольствие. Это отнюдь не ничто. И хотя, например, дадаист *Макс Эрнст* (1891—1976) утверждал, что «у искусства нет ничего общего со вкусом. Искусство существует не для того, чтобы быть вкусным»², и его многие работы дадаистского периода, и работы Г. Арпа, Х. Хёх, Ф. Пикабия, не говоря уже о К. Швиттерсе, созданы под руководством хорошего эстетического вкуса.

Дадаизм не был художественным движением в традиционном смысле, вспоминал впоследствии один из его участников художник и кинопродюсер *Ганс Рихтер* (1888—1976), — «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»³. С помощью бурлеска, пародии, насмешки, передразнивания, организации скандальных акций и выставок дадаисты отрицали все 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 того времени.

Среди принципиальных творческих находок дадаистов, которые затем были унаследованы и сюрреалистами, и различными направлениями *пост*-культуры, следует назвать принцип *случайной* (стохастической) 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

¹ Цит. по: *Элгер Д.* Дадаизм. Taschen/Арт-родник. С. 15, 17, 92.

² Там же. С. 68.

³ Цит. по: *The Oxford Companion...* P. 141.

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, уже готовивших почву для появления сюрреализма.

Особую ветвь в дадаизме представлял в Ганновере *Курт Швиттерс* (1887—1948). Он не принял антиэстетическую установку дадаизма. Его коллажи, собранные из содержимого помойных урн: обрывков оберточных материалов, газет, трамвайных билетиков и других отбросов 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 trouves* 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. Особое внимание он уделял ритму как основе и сущности искусства и стремился на его основе организовывать свои объекты. «Что такое искусство, — писал он, — вы знаете не хуже меня, оно — не более чем ритм. Но если это — правда, значит, я обременяю себя не имитацией или душевными терзаниями, а просто и без затей задаю ритм любым попавшим под руку материалом, трамвайными билетами, масляной краской, деревяшками, да и одереveneете вы от изумления»². 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 был 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 в 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 соот-

¹ The Oxford Companion... P. 143.

² Цит. по: *Элгар Д.* Дадаизм. С. 60.

ветствии 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 искусстве XX в., в частности сюрреализма, поп-арта, многих феноменов постмодернизма и артефактов *пост*-культуры.

Реди-мейды Дюшана

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-мейдов* (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, наводивший к концу столетия все художественные музеи и выставочные залы мира. Однако Дюшан был первым.

Реди-мейды 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 всплыли проблемы *релятивности* оппозиции «эстетическое-утилитарное» и художественного контекста, который начал играть в искусстве большую роль чем само произведение. Именно *контекст* художественной экспозиции наделял, полагал Дюшан, любой внесенный *художником* в нее объект художественным смыслом, делал его произведением искусства.

¹ Цит. по: The Oxford Companion... P. 144.

Первые реди-мейды 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 и подписанный Дюшаном как его собственное произведение. Своими реди-мейдами 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 исключительно *контекстом*: внесение любого предмета в пространство художественной экспозиции узаконивало его статус как произведения искусства, если, естественно, это «внесение» осуществлено признанным арт-номенклатурой художником, т.е. человеком, имеющим право на такой *жест*.

Реди-мейды 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, галеристами, кураторами, законодателями арт-рынка. Реди-мейды знаменовали наступление радикального переворота в искусстве, и сам Дюшан пророчески ощущал это: «Я говорю вам, что кунштюки сегодня — реальности завтрашнего дня»¹. *Фактически именно с реди-мейдов начался четко обозначенный водораздел между Культурой и пост-культурой*. Они стали *визуальным символом этой невидимой границы*. Не случайно реди-мейды, как мы еще увидим, вошли в качестве главных и полноправных членов и элементов в произведения практически всех направлений визуальных искусств второй половины прошлого столетия — модернизма и постмодернизма; стали состав-

¹ Цит. по: Элгар Д. Дадаизм. С. 80.

ной 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*. Оно возникло в 1920-е гг. во Франции на руинах дадаизма и достаточно быстро распространилось по всему миру. Теоретики и практики сюрреализма 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 большинство приемов, форм и способов художественного выражения, но также — скандальных форм и способов эпатажа и шокирования обывателя, которые практиковались дадаистами. Это вполне закономерно, ибо 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. *Андрэ Бретон* (1896—1966) 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. 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 примкнувшие 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 Буньюэля, Дали, Джакометти и др.

С этого времени в постоянно меняющейся по составу группе сюрреалистов возникают расколы, конфликты, распри — в основном на почве политических пристрастий. В 1929 г. Дали с Буньюэлем снимают классический сюрреалистский фильм «Андалузский пес», в 1930-м — «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» Андрэ 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 при-

звано 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 (Бретон). Основа творческого метода сюрреализма, по определению Бретона, «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. Андре Бретона)².

Отсюда два главных принципа сюрреализма: *автоматическое письмо* и *запись сновидений*, ибо в сновидениях, согласно Фрейдю, 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 издатели первого номера журнала „Сюрреалистическая революция“, — интеллект не принимается больше в расчет, только греза оставляет человеку все права на свободу»³. 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 Артюра Рембо), помогающая воображению «одержать блистательную победу над вещами». При этом, подчеркивает Бретон во «Втором манифесте сюрреализма», «речь идет не о простой перестановке слов или произвольном перераспределении зрительных

¹ Цит. по: Waldberg P. Der Surrealismus. Köln, 1981. S. 35.

² Breton A. Manifestes du Surrealisme. Ed. J.J. Pauvert. Paris, 1962. P. 40.

³ Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 84.

образов, но о воссоздании состояния души, которое сможет соперничать по своей напряженности с истинным безумием»¹. 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.

Эффект эстетического воздействия произведений сюрреализма строится чаще всего на сознательной абсолютизации принципа художественных (эстетических) оппозиций. 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 рас-судок) ослабляет по той или иной причине свой контроль над ним; когда дух человека устремляется в творческом порыве на поиски своей духовной родины или самоидентичности. Именно тогда он, вероятно, приближается к тем или иным уровням метафизической реальности, ощущает ее зов и откликается на него какими-то своими сокровенными струнами. Лучшие произведения Миро, Дали, Ива Танги и некоторых других сюрреалистов приводят дух реципиента именно к такому удивительному результату в процессе их эстетического созерцания.

Возникший в среде литераторов сюрреализм обрел наиболее эффективное и полное выражение в живописи и завоевал тем самым мировое признание. Его главными представителями были Хуан Миро, Ив Танги, Ганс Арп, Сальвадор Дали, Макс Эрнст, Андрэ Массон, Ренэ Магритт, Поль Дельво, Франсис Пикабия, Себастиан Матта. Исследователи различают два главных течения в живописи сюрреализма:

¹ Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 333.

органический (или биоморфный) сюрреализм и «натуралистический сюрреализм» (или собственно сверхреализм). 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 Дали) более осознанно опирается на фрейдизм, как бы визуально иллюстрируя многие его положения.

Сюрреализм был не просто одним из многих направлений в авангардном искусстве первой половины XX столетия. 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 (начиная с театра абсурда Ионеско, Беккета и др.), фотографии, оформительском искусстве, дизайне, в самых современных арт-практиках и проектах.

* * *

Я кратко остановился здесь на специфике художественных языков основных, наиболее ярких и значительных направлений авангарда, оказавших 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 авангарда, но оказавшие также существенное, именно авангардное воздействие на художественно-эстетическую культуру столетия. Среди них можно назвать в первую очередь Пикассо, Шагал, Филонова, Клее в живописи, Джойса в литературе, Шёнберга и Ве-

берна в музыке. Кроме того, здесь сделан главный акцент на метаморфозах в основном традиционных изобразительных искусствах, ибо на них этот процесс можно было показать наиболее рельефно, полно и убедительно. Однако не менее выразительно он протекал и в музыке, театре, литературе, хотя каких-то принципиально иных и тем более глобальных сдвигов в сфере художественного выражения, чем выявленные здесь, там не было. Просто они имели свою специфику, характерную для художественных языков того или иного вида искусства.

Роль *авангарда* в сущностном переформировывании художественно-эстетического сознания XX в. изучена далеко еще не в полной мере, однако уже очевидно, что он:

- выявил предельные возможности чисто художественного выражения каждого из языков классических видов искусств (живописи, музыки, словесных искусств и т.);

- 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-внехудожественного 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;
- организации супертехнизированных шоу, видеоклипов, рекламы и других видов массовой культуры;
- конструировании глобального электронного (видео-компьютерно-лазерного) аналога художественной культуры, основу которого, в частности, составит погружение реципиента в *виртуальные реальности* (подробнее см. раздел III).

Особо сильное влияние на становление искусства и арт-практик XX в., на формирование арт-пространства *пост*-культуры в целом оказали открытия, находки, теоретические суждения Василия Кандинского, Казимира Малевича, Марселя Дюшана, сюрреалистов, Пабло Пикассо, Велимира Хлебникова, Джеймса Джойса, Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Антона Веберна.

Авангард изменил всю художественно-эстетическую оптику видения мира и искусства. В эстетическом сознании человека XX в. с его помощью открылись (или сформировались) принципиально новые пласты, выявились новые горизонты. Обострилось наше чувство цвета, формы, линейности, мы как бы поднялись на новый уровень визуальной прежде всего культуры, по-новому стали слышать музыку, глубже понимать и острее чувствовать поэтическое слово. Эстетическому сознанию, воспитанному на классике и прошедшему школу авангардного искусства, весь мир, включая и все искусство с древнейших времен, открывается теперь в каком-то новом свете, который был полностью скрыт, за редчайшим исключением, от реципиентов XIX и более ранних веков. Благодаря экспериментам, находкам и промахам мастеров практически всех авангардных направлений мы научились слышать, видеть, осязать форму (цветоформу) любого предмета (природного или рукотворного), любой вещи как потенциально художественную, т.е. имеющую скрытые (а часто и очевидные) возможности эстетического выражения, как эстетически значимую.

Наше эстетическое чувство в любом обломке скалы, срезе дерева, в обшарпанной стене, в ржавом обломке станка или машины внесознательно ищет теперь сокровенный эстетический смысл и нередко его находит, доставляя нам подлинное удовольствие. Этим отнюдь не притупляется восприятие собственно прекрасных или возвышенных природных явлений и феноменов, шедевров классического искусства.

Напротив, они воспринимаются теперь с еще большим восторгом, какой-то пронзительной остротой и яркостью, как первоочередные и подлинные выразители глубинной метафизики бытия, следы которой авангард помог нам рассмотреть даже в вещах когда-то предельно маргинальных, далеких от сфер нашего эстетического опыта.

Одновременно авангард принес и ощущение какой-то надвигающейся или уже вершащейся космоантропной катастрофы, совершенно очевидно подвел жирную черную черту под Культурой со всеми ее сущностями и метафизическими основами, нередко являя их нам в каком-то предельно обнаженном и от этого почти что беспомощном виде. Он во многом девуалировал символистский трансцендентализм искусства, являя изнанку красоты, возвышенного, трагического, гармонического в пародийно-ироническом модусе.

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 классической культурой и авангардом. Однако именно авангард доведением до предела абсолютных выразительных возможностей каждого из художественных языков классических искусств, 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 активно 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 60-е гг. *постмодернизма* — своеобразной реакции уходящей Культуры на авангард и его логическое завершение — модернизм; некоего анемичного предельно эстетизированного (уже в декадентском смысле) ностальгически-иронического всплеска классическо-модернистской культуры, пережившей авангард, принявшей многие его новации и смирившейся и с ним, и с закатом классической культуры, Культуры как носителя Духа.

6.2. МОДЕРНИЗМ

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 хорошо ощущается предчувствие глобальной катастрофы, атмосфера 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 евро-американском 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 становящегося своеобразной 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 практически 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», «неоавангардом», однако точнее именовать ее *модернизмом* в том смысле, который разъясняется далее, 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. Булэз, 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 художественно-эстетических ценностей и выведения искусства за рамки традиционных искусств в новые экспериментальные пространства.

Понятие *модернизма* используется в науке в нескольких смыслах. В наиболее широком из них оно употреблялось 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 затушевывание 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 предстал объектом не столько научного анализа, сколько всеобъемлющей, часто огульной 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 иррациональной 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.

В современном искусствознании некоторые искусствоведы употребляют термины *модернизм* и *авангард* как синонимы, обозначая ими все новаторские направления в искусстве первой половины XX в. вплоть до постмодернизма¹.

Более строгим и типологически целесообразным мне 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 практически отказывается от его бунтарского, эпатажного, скандалезного манифестаторства. Модернизм — это как бы академизировавшийся авангард; он утверждает многие из авангардных новаторских художественно-эстетических находок уже в качестве само собой разумеющейся классики. Для модернизма кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, додекафония, литература Джойса — это классика, органично продолжившая многовековую историю мирового искусства. В художественных академиях (учебных заведениях) Запада авангард уже с 1950—1960-х гг. изучался как наиболее актуальная классика, на которую необходимо ориентироваться современным художникам. И преподавали его часто сами художники-модернисты, а их студенты вскорее пополняли их ряды. 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

¹ Герман М. Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб., 2005.

принципиально новые поисковые ходы арт-презентации (реди-мейды /Дюшана, пространственные коллажи, фотомонтажи, первые акции дадаистов и т.п.), то модернизм, доведя до логического завершения эксперименты с художественными языками традиционных видов искусства, 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 классическом понимании, разрушают границы между традиционными видами искусства, между искусством и неискусством, 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.

Парадоксы, абсурдные ходы, алогичные сочетания вроде бы несочетаемых элементов и тому подобные 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 субъективную смысловую полисемию, а нередко и на интеллектуальную провокацию. С модернизма в сфере художественной культуры начинает формироваться энвайронментальная (неутилитарная пространственно-средовая) эстетика, и в нем заключены основные истоки *пост-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 типично *переходных* авангардно-модернистских феноменов остановимся здесь для наглядности

на знаковой, символической для всего XX века фигуре *Пикассо*, на *конкретном искусстве и абстрактном экспрессионизме*.

Символ XX века — Пикассо

Почти всю суть художественно-пластических исканий XX в., их обостренный авангардно-модернистский дух сконцентрировал в своем творчестве испанец *Пабло Пикассо* (1881—1973), который с 1904 г. почти постоянно жил во Франции, хотя до прихода к власти в Испании франкистов часто ездил на свою родину. Ее дух 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.

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 широкой публике только в 1937 г.). Лаконичные сухие и жесткие охристые цвета, экспрессивная жестикуляция фигур, отказ от какой-либо детализации, деформации некоторых лиц в стилистике африканских масок, отказ от традиционного художественного пространства, акцент на плос-

костном 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*, наклеивая 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 искусства, 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. У Пикассо это, как правило, еще чисто эстетическая коммуникация, ибо его гений был *гением эстетствующим* в любых формах и способах выражения. Большинство его последователей, не имевших дара эстетического видения мира и способности чисто художественного выражения, шли путем механического подражания своему кумиру, путем создания чисто формальных побрякушек, симулякров произведения искусства, пустых с эстетической точки зрения. Коммерческий художественный рынок со второй половины XX в. наполнен и переполнен произведениями так называемых «пикассистов».

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. Андрэ 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 веков на его долгом художественном пути. Все эти влияния, экспериментальные приемы 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 уникально.

В 1937 году после варварской бомбардировки немцами испанского г. Герники он пишет почти в черно-белой тональности экспрессивное монументальное полотно-крик-кресчендо 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 пуантилизма, кубизма, экспрессионизма до сюрреализма) манера пластической организации форм, с помощью которой на зрителя выливается 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 по человеческим меркам возраста 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 визуально-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, данные еще в сильном эстетическом модусе.

Для последних десятилетий творческой деятельности мастера особенно характерен постоянно усиливающийся *иронизм*, ставший в этот период фактически основой 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 беспроигрышно) 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, происходивших в искусстве XX в., наглядно (всем безбрежным полем своих многообразных творений) обосновав их закономерность и неизбежность.

Абстрактный экспрессионизм

Наиболее влиятельным течением западного искусства после Второй мировой войны был *абстрактный экспрессионизм*, отличавшийся всеми чертами модернизма, перечисленными выше. 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 Джексона Поллока. С тех пор понятие абстрактного экспрессионизма укрепилось 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 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-средиземно-морской 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 имеющих 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 (группа «Кобра»).

С середины 1950-х гг. абстрактный экспрессионизм в силу отсутствия каких-либо не только внешних, но и внутренних творческих критериев стал мощным международным движением в арт-производстве, захватив практически все континенты. Полная свобода (у Кандинского, как мы помним, она была ограничена «принципом 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. Живопись как вид искусства была профанирована и разрушена здесь полностью с помощью ее главного средства выражения — краски.

Поп-арт

Одним из главных и мощных направлений в модернизме середины столетия несомненно был *non-art* (англ. *pop art* — от *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 60-е годы прошлого века. Поп-арт явился типичным продуктом техногенного 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 продукции) 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 «*Pop*» 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-мэйдами*, 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 коммер-

циализованной реальности: в голливудских боевиках и популярных «звездах», в газетных и журнальных фото, в американском жизненном стандарте, основанном на бытовом 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 псевдо-духовную пищу евро-американского 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 известность, 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 опять же 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 «POP».

В дальнейшем используемые материалы и техника создания 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 тому подобных материалов. Художники поп-арта не ограничиваются только статическими произведениями — они создают поп-пространства (*энвайронменты*) и поп-артистские действия —

хэппенинги, перформансы и иные 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 «*Новый реализм*») 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 глубинную принадлежность к пестрой, хотя и стандартизированной повседневности массового общества. Для наглядности приведу несколько конкретных примеров.

Один из «классиков» поп-арта — *Роберт Раушенберг* (1925—2008) с середины 50-х годов прошлого века начинает создавать пространственные объекты, которые называет «комбинированными картинами». В них живописно проработанные поверхности сочетались с коллажными комбинациями различных предметов обыденной жизни (фотографий, репродукций, веревок, обрывков тканей, фрагментов утилитарных вещей). Под влиянием интеллектуалов-модернистов композитора Джона Кейджа и художника Джеспера Джонса 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.

Характерный объект этого периода — «*Одалиска*» (1955—1958). На подиуме лежит белая атласная подушка, в ее центре на белом столбике укреплена картина на деревянной основе, на вершине 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 демонстративно небрежно 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 про-

странство и включению ее в некие принципиально новые художественные контексты. Свою творческую позицию Раушенберг обозначал как действие «в прорыве между искусством и жизнью», конституировав в такой форме рождение поп-арта на американском континенте. Его визуальным символом стал знаменитый объект Раушенберга «Монограмма» (1955—1959), который представляет собой чучело горного ангорского козла с туловищем, продетым внутрь натуральной автомобильной шины.

В конце 50-х гг. XX в. Раушенберг освоил технику фроттажа (натириания, 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 техника 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 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 Энди 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 Джона 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 орга-

ничная полисеманτικότητα 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 полностью переключается в сферу перформансов, хэппенингов и других театрализованных акций.

Теперь посмотрим на творчество Раушенберга с позиции эстетического сознания: дает ли что-либо ему искусство великого поп-артиста и если дает, то что? Можно ли опыт восприятия его произведений отнести к эстетическому или это нечто иное? Фактически с Раушенберга, точнее, с поп-арта и начинается *пост-культура*, а внутри нее и неклассическая эстетика, *нонлассика*. Возможно, именно Раушенберг может дать нам один из ключей к ее пониманию.

Без особых изысканий видно, что подход к творчеству этого столпа поп-арта с позиций классической эстетики дает очень мало. Раушенберг сознательно стремился отойти от ее принципов, хотя ему, как талантливому художнику в классическом понимании, это далеко не всегда удавалось. Однако что же просматривается в этом феномене за внесознательным стремлением его создателя, например, к гармонизации формальной структуры, композиции своих объектов?

Начинал он как абстрактный экспрессионист и уже здесь хорошо освоил восходящий к дадаизму принцип художественного *шока*, т.е. сильного удара током по нервам реципиента, воспитанного в классической традиции колористической живописи. Раушенберг сознательно нарушал (не он первый, конечно) все правила колорита, чем активно воздействовал на психику эстетически чуткого зрителя, вызывая, если и не шок, то активное возмущение своего рода, используя термин Канта, «негативное удовольствие» от неожиданного всплеска отрицательных эмоций. На этом же приеме Раушенберг играл и далее, сначала по примеру Швиттерса вводя в живописное вроде бы полотно наклейки иноживописных предметов, обрывки газет, репродукции и фото, сами мелкие вещицы предметного мира. Позже он сочетал в своих объектах (типа «Одалиски», описанной выше) живописные куски холста с предметами утилитарными, бывшими в употреблении, и наконец перешел к шелкографии и инсталляциям из картонных коробок — упаковочной тары.

Можно представить, что на каждой из новых экспозиций Раушенберга в 1960-е гг. подобные вещи в какой-то мере если не шокировали, то возмущали реципиентов с развитым эстетическим вкусом. На это они собственно и были рассчитаны. За всем этим мы ощущаем у Раушенберга нескрываемую *иронию* и *игру*. Он сознательный и даже расчетливый игрок. Поддразнивает зрителя своими неожиданными инсталляциями, набранными не только из мусора, хлама, содержимого свалок, но и из визуальных фрагментов культуры, современной жизни, политики и т.п. Ясно, что Раушенберг никак не стремится к какому-либо подобию Игры в бисер по-Гессе, но играет по-своему, учитывая не очень высокий интеллект своих реципиентов, которые еще знают и помнят что-то из высокой Культуры и Искусства, но уже рады любой подброшенной им новации. В случайном порядке разбросанные по объектам маэстро открытки и репродукции с произведений классического искусства, фото исторических или современных событий, портреты видных общественных деятелей вызывают у современных реципиентов потоки самых разных ассоциаций с обломками древних культур

и цивилизаций — от майя, древних индийцев до Рубенса и покорителей космоса. Хорошо замешанные на вкусовых и ароматических ощущениях, вызванных банками от супа или коробами от стирального порошка, они вроде бы что-то напоминают нам, о чем-то силятся сказать. Да вот что, о чем? И у современного реципиента идет какой-то интеллектуально-эмоциональный процесс, интеллектуальная игра в сознании. Ему дана пища неутилитарного характера, он ее проглотил — значит, произведение состоялось...

Шутка маэстро, но и интересный ход *пост*-культурного сознания, которое еще знает или хотя бы подозревает, что Культура вообще-то была, и даже совсем недавно. Остались некоторые ее представители и жаждут новых явлений своего кумира, но их уже нет, ибо нет и кумира; дать никто ничего не может, а вот *намекнуть* еще можно. Чего проще — арсенал репродукций (в широком смысле слова) Культуры огромен, бери подряд любые, сочетай в любом порядке, и в этом *абсурдном хаосе* и *лабиринте* умудренный реципиент сам отыщет многие великие смыслы. Важно, чтобы был этот реципиент. И *пост*-культура имеет пока немалый отряд таких реципиентов (воспитанных еще в Культуре, но уже скептически относящихся к ней). На них и ориентируются создатели современной арт-продукции. Раушенберг был одним из первых и весьма одаренным.

Вот та же «Одалиска». Сколько здесь всего для рецептивной и особенно профессиональной герменевтик. В частности, постфрейдистской или постструктуралистской ориентации. Только подключай творческое воображение. И процесс эстетического восприятия вроде бы идет полным ходом. Только иной, чем с классическим произведением, и иного, не совсем эстетического в классическом смысле восприятия — параэстетического, скажем осторожно. В классике, чтобы активизировать его, необходим был художественный шедевр или высококачественное произведение. Здесь этого не требуется. Нужен только творчески активный реципиент, интеллектуальный и с определенным образом построенной оптикой. Да многонамекающее произведение именитого мастера (возведенного арт-номенклатурой в ранг маэстро обязательно), включенное в арт-контекст музея или выставочного пространства. И восприятие пошло. Запустился герменевтический компьютер нашей многознающей головки. И ему почти неважно, что перед ним: два стула с протянутой между ними яркой тряпкой или аккуратно собранные в пирамидку коробки от индийского чая. Важно, что *индийского*, а тряпка — из карнавальная *Венеции*.

Еще один типичный объект Раушенберга из серии Combine Painting. «Каньон» (1959, Зоннабендгалери, Нью-Йорк). Верхняя часть холста небрежно написана в грязноватом колорите приемом, близким к абстрактному экспрессионизму. С левого края вклеена маленькая старая фотография сидящего голенького младенца, тянущего левую ручку вверх. Симметрично ему рядом размещена фотография знаменитой статуи Свободы с поднятой вверх правой рукой. Фото ребенка — чистое; фото Свободы еле видно — сильно замалевано белилами. В центре из-под белильных, охристых и черных мазков проступают буквы обрывков каких-то афиш, справа приклеен кусок упаковочного картона с маркировочными буквами и цифрами. В нижней части картины на настоящей картонной коробке сидит чучело огромного орла, а в самом низу к раме на гряз-

ной бечевке подвешен грязноватый тряпичный мешочек с чем-то (с землей из обозначенного каньона?). На картине есть и еще какие-то фото.

Что здесь? Нормальному эстетическому восприятию объект ничего не дает. Грязноватая мазня маслом. (Именно *мазня*. В отличие, например, от живописи Кандинского, где все цветоформы, цветовые отношения, колористические ходы удивительным образом сгармонизованы в живописные симфонии, у Раушенберга небрежно, в *случайном* порядке набросаны мазки черной, белой, охры, голубой красок. Он специально накидал случайные, агармоничные, аколористичные краски.) Несколько фото. Чучело орла. Грязный мешочек с чем-то. Ничто не инициирует процесс эстетического восприятия. Только некоторое любопытство: для чего все это? И почему «Каньон», а не «Свалка на Манхэттене»?

Но это ведь эстетический объект? Фактически да. Он помещен в контекст художественного пространства галереи, на 50% являет собой вроде бы живописное полотно, рассчитан на неутилитарное созерцание. А созерцания нет.

Что же все-таки есть? Есть современная шарада для паразитствующего сознания. Сознательная манипуляция сознанием. Симулякр. Абсурд. Назови объект свалкой на Манхэттене, никто и на секунду не остановится перед ним. Таких свалок, с таким и еще более экзотическим содержанием в любом захудалом городке навалом, а не только на Манхэттене. Но свалками наше эстетствующее сознание не особо интересуется. Другое дело «Каньон». Это уже образ (словесный, по крайней мере), почти романтический, напоминающий вестерны, Дикий Запад, ковбоев, рейнджеров, индейцев и т.п. И мы уже с интересом всматриваемся в арт-объект. Наше воображение, наша рецептивная герменевтика уже включились в процесс игры. Вот и орел в натуральном виде. Конечно, из Большого каньона. Настоящий! Можно потрогать, гаптически прикоснуться к природе Дикого Запада. Уже захватывает дух. А вот и мешочек — явно с землицей из этого таинственного каньона. Сердце уже заходится от восторга. Тяжеленький и грязноватый. Явно — землица! Настоящая. Мы уже почти причастились атмосфере Большого каньона и ясно понимаем, что ни индейцев, ни аэрофотосъемки самого каньона нам не требуется. Было бы лишним и ненужным натурализмом. Достаточно еле видной в туманной дали статуи Свободы — это Америка! Это — свобода! Это — КАНЬОН!

Вон и буквы какие-то латинские замалеванные, вон и фотка какая-то вверх ногами приклеена. — вид из Каньона вверх, в бесконечные просторы космоса, конечно. Чего же еще надо! И голенький младенец — конечно, жизнь, повсюду жизнь, даже в глухом, мрачноватом Каньоне! А не только мертвые орлы, да сухой прах давно исчезнувшей индейской цивилизации. И грязный «колорит» — скалы каньона, земля, стихия бытия. А упаковочный гофрированный картон под черной краской? Мягкая метафизика вещества по ту сторону бытия. Восторг неопишущий, хотя и умеренный.

Один из наиболее простых, поверхностных вариантов интеллектуалистской герменевтики (игры эстетствующего сознания) простенького объекта Раушенберга. И это что же — не эстетическое восприятие? Ну да, оно ироническое, почти сатирическое, но все же (ведь очевидно) результат своеобразного эстетического восприятия. Нонклассика и занимается именно таким, пара(около)эстетическим сознанием и опытом. И Раушенберг своим творчеством немало дает

для экспликации нонклассики. В частности, *стохастическое* сочетание несочетаемого в объекте, вызывающее ощущение *абсурда*, стоит на одном из первых мест в нонклассике при характеристике творческого метода современных арт-мастеров (см. главу 7).

Далее, конечно, *повседневность* в антиномическом единстве (конфликте) с обломками прошлых культур — стихия Раушенберга, беспроектно вызывающая интеллектуальную игру у современного реципиента. Военные вертолеты армии США, старт «Аполлона», который он видел лично, орлы из Каньона, фотографии всего и вся и, конечно, бесчисленные картонные коробки с надписями на всех языках мира, прибывшие со всех концов света, упаковывавшие некогда все вещи мира (сегодня Гринуэй заменил их на более прочные чемоданы Тульса Люпера¹ и построил на них целую постмодернистскую мифологию; Раушенбергу было слабо дотянуть свои коробки до мифологемы — материал не тот, слишком мягкий, немифологичный), — *следы*, бесконечные и бесчисленные следы того, что ушло и уже никогда не вернется. Его творчество, перефразируя знаменитого Деррида, можно обозначить как «ткань следов, бесконечно отсылающая к другой ткани и другим следам», следов, петляющих и запутывающих ищущее эстетическое сознание современного реципиента и этим вызывающих у него «негативное удовольствие», т.е., вероятно, эстетическое восприятие все-таки, но особого рода.

Все сказанное с некоторыми модификациями можно отнести и к другому яркому представителю поп-арта — *Энди Уорхолу* (1927—1987). 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 повседневного обихода американца, изображение которых только поп-арт фактически поднял до уровня искусства или по крайней мере арт-продукции, претендующей на презентацию в художественных музеях.

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 Пре-

¹ Подробнее о фильме Гринуэй и его мифологеме Тульса Люпера см.: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007. С. 190—207; *они же.* Триалог: Современное искусство в эстетическом ракурсе // *Искусствознание.* 3—4/09. С. 499—506; *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. М. — СПб., 2009. С. 334—364.

сли, 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 количество 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 любые следы цивилизации и обихода человека, а также 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 США¹.

Особое и существенное место в творчестве Уорхола занимала тема катастроф, смертей, преступлений. На основе газетно-журнальной хроники он создал целый ряд серий: «Автокатастрофы», «Самоубийства», «Электрический стул», серии портретов преступников, разыскиваемых полицией, и т.п. Основные деньги он зарабатывал на производстве шелкографических портретов 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, выхолащено. Количество определяет здесь качество. Отсюда особое внимание Уорхола к масштабу изображаемых предметов и к количеству копий одного и того же

¹ Уорхол Э. *Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот)*. М., 2005; Хоннеф К. Энди Уорхол. 1928—1987. От коммерции к искусству. Кёльн, М., 2008.

изображения на одном холсте с некоторыми цветовыми вариациями. Суть остается неизменной. Между тем 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 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.

Обращение позднего Уорхола к деконструкции некоторых классических картин на религиозные темы, особенно огромной серии по мотивам «Тайной вечери» Леонардо, побудило некоторых исследователей искать следы особой христианской (даже католической) религиозности в творчестве именитого поп-артиста¹. Думаю, что все это относится к сфере создания постмодернистского мифа об Уорхоло. В свое время мне удалось досконально изучить в Нью-Йорке на специальной выставке в Сохо серию Уорхола «Тайная вечеря» и кое-что написать о ее духе и «духовности»². К классической духовности старой доброй Культуры она не имеет никакого отношения.

Серия эта состоит из ряда огромных (более 6 м длиной) графических реплик знаменитой росписи Леонардо и более мелких фрагментов-римейков с этой картины, а также множества серий фрагментов картины, особенно бесконечные серии с ликом (графическим — нечто близкое к свободной прориси) Христа — желтая графика на черном фоне (особенно эффектная серия) и т.п.

Бесконечные поп-артовские импровизации и модификации леонардовской иконографии — целой композиции (вплоть до удвоения), ее фрагментов, внесение в композицию путем коллажа (обычно цветного на черно-белую графику основной прориси) визуальных символов современной (Уорхолу) потребитель-

¹ См.: *Dillenberger J.D. The Religious Art of Andy Warhol. New York, 1998; Heartney E. Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art. New York, 2004. P. 26–41.*

² *Бычков В. Художественный Апокалипсис Культуры: Строматы XX века. Кн. 1. М., 2008. С. 288, 289.*

ской культуры: верблюда — эмблемы Samal, мотоцикла, упаковки картофельных чипсов, каких-то цифр, как правило, с магазинного ценника (на картине *The Big C* (1985) — круг с ценником 6.99 наштампован почти на лик Христа). Монтажные серии из разрезанных и по-разному подкрашенных фото самой росписи Леонардо и т.п.

Короче, перед нами типично постмодернистская визуально-графическая деконструкция работы Леонардо в поп-артовском модусе.

Искусствоведами эта огромная серия (практически последняя крупная, может быть, самая крупная у Уорхола) рассматривается как поиски духовного поздним родоначальником поп-арта. Поиски в духе времени, заметил бы я. Времени *пост-культуры*.

Ибо, конечно, в сознании современного человека Тайная вечеря, сам дух ее, дух христианства в целом уходят далеко на задний план (очертания уже неясные, контуры смутные, цвет и форма исчезают) перед новыми богами потребительской цивилизации (и современная городская (ибо в сельской провинции еще тлеют остатки каких-то недавних будто-культурных традиций) Америка сама — колоссальный образец и символ этого — КОЛОССЕУМ!), великими символами поп-культуры: мотоциклами, спортивными автомобилями, модными сигаретами, чипсами, жвачками и т.д. и т.п. Поэтому нормально, когда колеса «Харлея» оставляют свои рельефные следы на Лике Спасителя, который уже и не Лик, а лишь бесконечная серия упрощенных штампованных симулякров — этикеток, наклеек на пивные бутылки или банки с коллой...

Из других поп-артистов можно отметить еще *Джаспера Джонсона*, который 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 *Тома 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. *Рой Лихтенштейн* делал полумеханическим способом картины на холсте в духе журнальных комиксов — увеличивая их в масштабе. *Клез 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).

Джеймс Розенквист писал яркими, часто ядовито режущими глаз синтетическими красками огромные многометровые композиции, набранные из иллю-

люзорно выписанных элементов, фрагментов, символов научно-технического прогресса XX в. *Жорж 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 *Эдвард Кинхольца* с антропоморфными фигурами, собранными из обломков и деталей технических приборов и машин, имеют жутковатый абсурдно-сюрреалистический характер. В них с особой силой выявляется абсурдность и бессмысленность той «идеальной» *повседневности* современного общества чрезмерного потребления, 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 разные 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., декларировавшее 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 и предельного визуального лаконизма.

Среди создателей и главных представителей минимализма 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. Многие из них не лишены своеобразной эстетической ауры, которая заставляет реципиента остановиться перед ними и погрузиться в некое созерцательное состояние

покою и отрешенности от пестрого и шумного бывания современного беснующегося мира. Существенным является размещение объектов минимализма в экспопространстве, которое нередко определяется соответствующим подсветом объекта или созданием его из светящихся неоновых трубок, других светоносных приборов. Важна и ориентация подобных объектов на некий абстрактный пространственный контекст. Все это дало сильные импульсы для развития на основе минимализма *концептуализма*, одним из создателей которого стал минималист Сол ЛеВитт.

Ответвлением минимализма считают *лэнд-арт* — арт-практику, в которой деятельность художника выносятся 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 мили 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 м) 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, распустившиеся вдруг на изумрудной поверхности залива. Свой объект, который считает

ся самым красивым в лэнд-арте, художник посвятил Клоду Моне как автору знаменитого цикла «Кувшинки» (Оранжери, Париж). 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 не освоенных 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, а заодно и уйти от удушающих оков арт-рынка.

Концептуализм

Один из основателей концептуализма (англ. — *Concept Art*) — американец *Джозеф Кошут* (р. 1945) 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 ЛеВитом 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 математику), 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 выраже-

нии 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 (или варианты реализации) 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.

При этом концепты концептуалистов не претендуют на какие-то интеллектуальные, оригинальные или философские открытия. Напротив, с формально-логической точки зрения они могут быть алогичными, абсурдными, примитивными, обыденными, тривиальными. В этом плане они чем-то сродни реди-мейдам Дюшана. Самая простая мысль, идея, план действий (например, тривиальная покраска забора или рытье ямы) освящаются именем внесшего их в контекст искусства автора (признанного неким арт-сообществом маэстро), на их основе производится какое-то действие, оно тщательно документируется и весь комплект передается в художественный музей. Там и хранится с благоговением. В этом весь могучий смысл концептуализма.

Под влиянием *структурализма* и общей ориентации гуманитарных наук на лингвистику и 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 Джозефа 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 связанной с собственно воспринимаемым артефактом. При этом концептуалисты достаточно регулярно *играют*, как отмечено выше, 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, Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта, отчасти минимализма. Важное место в его «поэтике» занимают проблемы объединения в концептуальном пространстве, 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 как дополнения к концепту. При этом именно концепт нередко выполняет в концептуализме функции реди-мейда, некоего готового интеллектуального продукта, заимствованного из внехудожественной сферы.

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 Ольденбургом акция по выкапыванию специально нанятыми могильщиками большой прямоугольной ямы в парке у Метрополитен-музея и последующему ее засыпанию; или похороны С. ЛеВитом металлического куба в Нидерландах. Акции тщательно документировались в фотографиях. В историю (в музей) должен войти не сам артефакт, а его «идея», зафиксированная в соответствующей докумен-

тации 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 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 искушенного 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, воз-

буждает 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 небезосновательно считается первой фазой постмодернистского типа арт-мышления — арт-делания.

6.3. ПОСТМОДЕРНИЗМ

В начале XXI в. феномен *постмодернизма* (postmodernisme; Postmodernism, Postmoderne) достаточно хорошо ощущается эстетическим сознанием и «продвинутой» философской мыслью. Однако он до сих пор не имеет более-менее 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, характерной в основном для второй половины XX в.¹

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 предложено понимание этого термина применительно к ситуации в художественно-эстетической культуре XX в. и в контексте семантической связки понятий: *авангард — модернизм — постмодернизм*, опираясь, естественно, на более-менее устойчивые семантические представления современной науки.

Если под *авангардом*, на что уже неоднократно указывалось, понимать всю совокупность предельно новаторских, манифестарных, агрессивных-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 так-

¹ Наиболее полно в современной науке эстетика постмодернизма как сугубо имплицитная эксплицирована и осмыслена в работах Н.Б. Маньковской. См.: *Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма*. СПб., 2000; *она же. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс*. М., 2009.

же принципов художественно-эстетического мышления и сознания, то в *постмодернизме* мы имеем новый этап художественно-эстетической культуры, когда в пространстве *пост*-культурного (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. В постмодернизме 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*. В течение последнего столетия произошла своего рода смена эстетических приоритетов: место центральных, духовно значимых в Культуре заняли маргинальные, находившиеся на периферии духовного поля, и прорабатываются стратегии их актуализации в эстетической ауре современного этапа бытия.

Лейтмотивом деятельности авангардистов и модернистов была, как мы видели, неудержимая, предельно экспериментальная 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. во многом предельно серьезная и ответственная деятельность, направленная на свержение чего-то устаревшего и утверждение неких новаций, приращений в сферах художественно-эстетического опыта. Постмодернизму все эти интенции, амбиции, устремления уже 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 французского философа *Поля Рикёра* (1913—2005), заявить, опираясь на деконструкцию мимесиса у Аристотеля: «...как в серьезной игре, <...> мы проследим судьбу префигурированного времени вплоть до рефигурированного времени через посредничество кон-фигурированного времени»¹ — и посвятить этому целый цикл лекций; или — как *Валерий Подорога*, неумоимо 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 возвратом на себя», или как «некий основной слой бытия или, точнее, основной способ сцепления между собой разнородных вещей и объектов мира» и т.п.²

Принципы и правила постмодернистской игры с культурным наследием предельно свободны, их теоретики (= практики) поэтому отказываются ото 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, нониерархичность, лабиринт, ризома, телесность, соблазн, желание, парадоксальность, 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 новоевропейской 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 все-разрушающего 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, буд-

¹ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. М., СПб., 2000. С. 67.

² Мастерская визуальной антропологии. 1993—1994. В. Подорога и др. Документация проекта / Проект документации. [М., 2000]. С. 37, 51.

то-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 рецепиенту 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 которой является постмодернизм. Фактически в глубинах постмодернистского бытия-сознания проигрываются модели и парадигмы структурных и смысловых заготовок того *иного*, что идет на смену Культуре.

В наиболее приближающемся к изложенному пониманию смысле термин «постмодернизм» ввел в эстетику и искусствознание *Чарльз Дженкс* (р. 1939) 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 контекстах и появилось множество исследователей во многих странах мира, работающих в постмодернистской парадигме или исследующих феномен постмодернизма, который оказался характерным для 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 имплицитных постмодернистских стратегий в эстетике и художественной критике можно назвать имена Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Деррида, Ч. Дженкса, Р. Рорти, Ж. Борийяра, Дж. Ваттимо, Ю. Кристевой, И. Хассана, У. Эко, отчасти Р. Барта и др. На эксплицитный уровень один из убедительных вариантов эстетики постмодернизма вывела *Надежда Маньковская*. 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 *Джуди Чикаго*, *Йозеф Бойс*, *Яннис Кунеллис* в визуальных искусствах, *Джон Кейдж* и *Карл-Хайнц Штокхаузен* в музыке, *Питер Гринуэй* в кино, *Жорж Батай*, *Уильям Берроуз*, *Умберто 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 феноменов, 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 — выдвижение 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 игровой антитезе постмодернизму. В художественно-эстетической сфере они являются прямыми предтечами и первыми презентантами постмодернизма.

Персонажи

В последней трети 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 пару фигур, занявших в конце прошлого века места непререкаемых кумиров в арт-движении. Это *Йозеф Бойс* (1921—1986) и *Яннис Кунеллис* (р. 1936).

Бойс с 1941 г. участвовал в качестве летчика немецкой авиации во Второй мировой войне на Восточном фронте; в 1943 г. был сбит в Крыму между совет-

ским и немецким фронтами. Его спасли, согласно версии самого Бойса, местные татары, согревая и залечивая раны с помощью народных средств — войлока, животного жира и т.п. Эти материалы заняли впоследствии 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 гг. — профессор Дюссельдорфской академии. С конца 1960-х активно занимался политической деятельностью лево-демократической 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 приводятся здесь не случайно, ибо участие в социально-политических движениях и деятельности 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. На обложке каталога последней в прошлом столетии международной выставки-форума самого «*актуального искусства*» (одно из самообозначений постмодернизма) — «documenta X» (Кассель) термины «Поэтика» и «Политика» как бы заменяли друг друга в визуальной антиномически-синонимической игре. *Поэтика* и *политика* для многих постмодернистов вещи нераздельные. Понятно, что и то и другое понимаются ими весьма специфически, именно в чисто постмодернистской иронически-игровой парадигме.

Бойс — типичный представитель *пост*-культуры. С начала 50-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 экспопространства 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 многих 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, неопервобытным символизмом на абсурдно-игровой основе.

Активно используя в своих объектах и энвайронментах множество предметов из повседневной жизни, Бойс демонстративно отмежевывался от реди-мейдов 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.

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, согласно авторской мифологии, 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 первоистокам 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 политическими страстями. Например, хранящиеся здесь подшивки газет сам Бойс называл компактными «батареями» (аккумуляторами) идей, содержащими такую информацию о его времени и обществе, какая (по объему) не дошла 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 9 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 3 часа в молчании, гримасами и жестикуляцией объясняя свои картины мертвому зайцу, тушку которого держал в руке. Еще в одном перформансе Бойс играл с живым койотом и т.д. и т.п.

Современной арт-номенклатурой Бойс возведен в классики искусства уровня Леонардо да Винчи. В Мюнхене, кстати, в 1990-е гг. прошлого столетия я видел даже большую выставку, на которой параллельно демонстрировались рисунки Бойса и один из знаменитых кодексов Леонардо. Крупнейшие музеи мира гордятся, если в их экспозициях есть хоть какой-то объект Бойса. Однако что представляет собой этот уникальный и характерный для постмодернизма феномен в эстетическом плане? С позиции классической эстетики совершенно однозначно: все творчество Бойса не имеет никакого отношения к искусству; это просто собрание мусора и ненужных вещей, большой фрагмент обычной городской свалки, слегка упорядоченный, дезинфицированный и внесенный в *контекст* художественного музея. Его артефакты не обладают практически никакими (или крайне простыми, примитивными) эстетическими качествами и не имеют никаких иных внеэстетических, но социально значимых функций, какими отличалось всегда классическое искусство даже не очень высокого эстетического качества, — религиозных, политических, нарративных, развлекательных и т.п. Никаких! С позиции Культуры и эстетики творчество Бойса никакого отношения к искусству не имеет, чтобы ни возглашал там мощный хор современных его апологетов от арт-номенклатуры, которые сами давно лишены какого-либо эстетического чувства и понимания сущностных основ искусства.

Между тем — *контекст!* Великий Контекст! И *жест!* Священный Жест мастера! Вот волшебные и почти сакральные для *пост-*культуры слова, точнее, могучие и всесильные *термины*, которые и наделяют произведения Бойса, как и многих других постмодернистов, статусом произведений искусства. Актуального искусства, как говорят его апологеты.

*Пост-*культура порождает и свою *пост-*эстетику, неклассическую, нон-классику. И, в частности, из *контекста*, и на основе *жеста* и может быть выявлен целый ряд характеристик, которые в процессе эстетической экспликации могут составить некий ряд *пара-эстетических* категорий нонклассики, чем мы подробнее и займемся в следующей главе. И с позиции *только нонклассики* артефакты Бойса могут быть сегодня осмыслены как имеющие отношение к искусству.

Почти то же самое в плане эстетической феноменологии можно сказать и о другом широко известном в современной арт-элите постмодернисте — *Кунеллисе*. Он 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» (*Arte povera*), 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 непряженой шерсти, обломки деревьев и деревянных предметов (вплоть до больших 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 крупных животных. Так, в 1969 г. в Риме он показал пространство с 12 живыми лошадьми. В 1970—1980-е гг. использует в своих инсталляциях пламя газовых горелок и следы копти от огня на различных поверхностях (особенно на стенах экспозиционных залов).

В 1980—1990-е гг. усиливается тяготение Кунеллиса к организации мону-ментальных 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 *Arte povera* символикой: обращением к простым вещам, первичным стихиям (огню, земле, воздуху) как символам бытия; позицией 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*. Слова здесь не играют роли. Реципиенту предлагается полная свобода творческого восприятия визуальных пространств мастера.

На примере этих двух, 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. 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 усилия современной архитектуры, градостроительства, дизайна, промышленного проектирования) 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.

Вопросами организации специальных сред постоянно занимались театральные художники, а в XX в. проблемы создания экспосреды вста-

ли перед художниками-дизайнерами, проектирующими музейные 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 экспопространств 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-мейдов Дюшана, но наиболее последовательно с поп-арта, лэнд-арта, минимализма, концептуализма тяготеют к выходу за рамки традиционного станкового произведения искусства в окружающее пространство в целях 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.

Истоки энвайронмента, как и многих приемов и форм постмодернистских арт-проектов, восходят к дадаизму, точнее, к одному из самых страных дадаистов — *Курту Швиттерсу* (1887–1948). С 1923 года он на протяжении многих лет сооружал у себя в частном доме нечто близкое к тому, что мы сейчас называем энвайронментов. Он назвал это творение неологизмом *Merzbau* — Мерц-сооружение. Оно представляло собой некую столпообразную скульптуру, занимавшую центральное пространство двух этажей и подвала его дома и распространившуюся постепенно на все внутреннее пространство жилища. Со временем все, находящееся в доме, а также множество принесенных извне объектов и их фрагментов, не имеющих никакого отношения ни к жилищу, ни к искусству, ни к чему-либо вообще, размещалось в пространстве дома, на столпообразной скульптуре, в различных ящичках-реликвари-

ях, на специальных полочках и подставках, в особых гипсовых гнездах и т.п., полностью преобразуя внутреннее пространство дома в некое уникальное неутилитарное пространство¹ — в энвайронмент. Нечто близкое к энвайронменту представляло собой и жилище родоначальника сюрреализма Андрэ Бретона, а также театр-музей Сальвадора Дали в Фигересе (Испания).

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) аудиовизуальных (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 духовных существей: 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. Кэпроу, Христо, Э. Кинхольца, Й. Бойса, Я. Кунеллиса, Р. Хорн.

¹ Подробнее о нем см.: Якимович А. Эпоха сокрушительных творений: Из истории искусства и мысли XX века. М., 2009. С. 190–193.

В качестве примеров постмодернистских динамических энвайронментов можно указать на два из наиболее выразительных, демонстрировавшихся на *documenta X* (Кассель, 1997). Ганс-Юрген Зиберг. «Save 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 реципиенты, создается почти энтропийное n -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 звукорядом, который можно и выбирать, надевая те или иные наушники с разнообразными записями музыки и другой аудиопродукции. Реципиент 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 попадаешь в ад крошечный. Какие-то огромные маразматически раскрашенные муляжи внутренностей человека, на них проецируются кино- и видеofilмы (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 заканчивая специальными компьютерными арт-проек-

¹ «Пещера памяти» в шести пунктах: Шлеф Клайст Гете Раймон Моцарт Беккет (1997).

тами, все активнее внедряются в *пост*-культуру последнего времени. Из реального энвайронмент превращается (или переходит) в виртуальный, где его энергетика и способности активно воздействовать на реципиента многократно усиливаются (подробнее об этом см. раздел III).

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 гг. 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* (1912—1956). Спонтанный процесс разливания или разбрызгивания красок по холсту, которым управляли исключительно глубинные подсознательные импульсы художника, 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 *Ива Клайна* (1928—1962), 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 развешанным 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 40-минутная дискуссия о значении мифа и ритуала в искусстве между Клайном и ташистом¹ Жоржем Матьё. Документальные отпечатки на

¹ Ташизм (от фр. *tache* — пятно) — разновидность живописи абстрактного экспрессионизма.

холсте, полученные в результате «Антропометрических» акций Клайна, составили его знаменитую серию ANT, отдельные полотна которой экспонируются сегодня во многих музеях современного искусства по всему миру.

В 50–60-е гг. искусство акции выходит на новый уровень, превращаясь в некое театрализованное действие, совершающееся как в специальных помещениях, так и на природе или на городских улицах и площадях и включающее в свой состав элементы многих видов искусства и арт-практик (и статических, 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, показывавшая, с одной стороны, стремление художественного мышления не отстать от него, а с другой — выявлявшая полную растерянность эстетического сознания перед огромным и непонятным 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» *Луцио Фонтано* (1899–1968), призывы композитора *Джона Кейджа* (1912–1992) 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 их создателей восточными и первобытными культурами, шаманскими обрядами, восточными философско-религиозными учениями, доктринами, практиками медитации и т.п.

Среди акций этого типа особое место занимают *хэппенинги* и *перформансы*. Первые (*англ.* happening от to happen — случаться, проис-

ходить) 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 действие оказывавшихся на месте проведения зрителей. Наибольшее распространение хэппенинги получили в Америке; их возникновение связывают с именами композитора Кейджа и одного из создателей поп-арта 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*, устремленность в самой жизни к ее более высоким, игровым, неутилитарным уровням.

В Европе (позже и в Америке) более популярными были *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, случайность отдельных жестов и движений, демонстративно игривый, 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.

Одним из уникальных и, возможно, предельных этапов развития акционизма в форме перформанса стали грандиозные, гигантские перформансы американца *Мэтью Барни* (р. 1967), проведенные им на рубеже тысячелетий, запечатленные на киноленте и выпущенные позже в качестве своеобразных кинофильмов, которые демонстрировались во время 2-й Московской биеннале современного искусства (февраль-март 2007). Барни учился на медицинском факультете, профессионально играл в футбол, демонстрировал мужскую модную одежду, затем обратился к искусству и уже с 1991 г. выплыл на нью-йоркской художественной сцене со своими перформансами транссексуального и мазохистского типа. Один из первых под названием «Порог в милю высотой: Полет с анально-садистским воином» был показан в одной из нью-йоркских галерей. В энвайронменте галереи, созданном с помощью гимнастических приспособлений, наплывов воска, кучек муки, протезов человеческих членов, Барни в туфлях на высоких каблуках, в купальной шапочке и с титановым ледорубом в анусе в течение трех часов ползал по потолку галереи, демонстрируя свою нечеловеческую выносливость и мазохистское наслаждение. Мировую известность ему принесли многочасовые перформансы «Cremaster» (пять фильмов) и «Drawing Restraint 9» («Преодолевая границы 9»)¹.

¹ Подробнее о Барни см.: *Бычков В.* Эстетическая аура бытия. С. 649—658.

* * *

Итак, проследив основные тенденции и интенции движения художественно-эстетического сознания и соответствующих ему арт-практик 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 «*Sturm und Drang*» для прорыва искусства и эстетического сознания на какой-то принципиально 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 арт-истов *эстетическая основа искусства в той или иной форме, в том или ином ракурсе сохраняется*. И это понятно. Насколько радикален ни был бы 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.

Другое дело, что так называемое актуальное искусство, равно как искусство *пост*-культуры, — 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 «актуальной» создается много (очень много!) просто шелухи, которой заваливается Бездна между Культурой и тем, что идет ей на смену. Однако это все — уже «другое дело». 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* (вопреки всему!) опыта.

Контрольные вопросы

1. Каковы основные хронологические этапы трансформации искусства в XX в.?
2. Каковы главные отличительные черты авангарда, модернизма, постмодернизма в искусстве?
3. В чем причины появления авангарда?
4. Каково отношение авангардистов к основным явлениям культурно-цивилизационного процесса?
5. В чем смысл дегуманизации искусства авангарда?
6. Перечислите главные направления авангарда и охарактеризуйте их художественно-эстетические особенности.
7. В чем состоит художественно-эстетическое значение авангарда в искусстве?
8. Как может быть описан эстетический смысл постмодернизма?
9. Что такое энвайронмент?
10. Каковы основные формы развития акционизма сегодня?
11. Каковы характерные творческие принципы и приемы современной арт-деятельности?

Дополнительная литература

1. Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.
2. Тейлор Б. Актуальное искусство: 1970—2005. М., 2006.
3. Демпси Э. Стили, школы, направления: Путеводитель по современному искусству. М., 2008.
4. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. М. — СПб., 2009.

ПАРАКАТЕГОРИИ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

7.1. ПРЕДМЕТНОЕ ПОЛЕ НОНКЛАССИКИ

Все предшествующее изложение приводит нас к выводу, что эстетическое сознание на протяжении всего XX столетия формировалось и функционировало в пространстве двух взаимно пересекающихся областей. С одной стороны, это инновационные, часто радикальные гуманитарные дисциплины и интеллектуальные движения XX столетия, развивавшиеся в руслах ницшеанства, экзистенциализма, фрейдизма, структурализма, постструктурализма; а с другой — вся сфера авангардно-модернистско-постмодернистских арт-практик. Именно в этом пространстве и сложился предметно-интеллектуальный базис (основные идеи, понятия, терминология, методы подхода к новейшим арт-объектам и новейшему художественному мышлению) неклассической эстетики — *нонклассикии*, пытающейся адекватно осмыслить результаты *пост*-культурного эксперимента в художественной деятельности столетия.

Нонклассика, являясь по существу современной имплицитной эстетикой (точнее — *параэстетикой*) и вроде бы новым этапом (переходным по своему характеру, как и все явления *пост*-культуры) после классической эстетики, не может быть названа наукой в строгом смысле слова, поэтому для ее обозначения уместно использовать префикс *пара*- (около, возле). Это некое научно-около-научно-интеллектуальное достаточно напряженное поле смыслов и представлений. В отличие от гуманитарной науки в классическом понимании саморефлексия нонклассики вершится не на путях четкого дефинирования (определения) своего предмета и категориального аппарата, но через показывание, высвечивание, представление, выставление напоказ неких смысловых единиц, далеко не всегда поддающихся четкому, а тем более однозначному словесному определению, но получивших уже вербальное обозначение (паракатегориальное имя). Количество этих смысловых единиц не ста-

бильно, строго не определено, ситуативно. Они возникают по мере необходимости, как бы выплывают из общего интеллектуального поля и исчезают в нем, выполнив свою функцию. Они неиерархичны, т.е. равноценны и равновесны, полисемантичны и не образуют никакой жесткой системы. Нонклассика — это принципиально бессистемное, практически аморфное образование, некое, метафорически говоря, клубящееся облако смыслов, одни из которых неожиданно приобретают достаточно конкретные понятийные очертания и вербальное закрепление, выходят почти на уровень дефиниций, а другие предстают перед взыскующим разумом в очень расплывчатом облике, с трудом ощущаются как некая неопределенная смысловая реальность. Через какое-то время картина так же неожиданно меняется. И расплывчатое приобретает форму и очертание, а только что вполне вроде бы конкретное и определенное расплывается в бесконечной полисемии.

В смысловом поле неклассической эстетики вполне осознанно не акцентируется внимание на ее предмете. Здесь нет отчетливо выраженного энергетического или семантического центра. Все равно всему, взаимозаменяемо и равнозначно. И это принципиально и характерно для *пост*-культуры. Отказавшись от понятия Великого Другого, она автоматически отказывается и от метафизики во всех своих сферах. В поле внимания любой интеллектуальной деятельности остается одна *эмпирия* — материя и весь комплекс связанных с ней, и только с ней процедур. И нонклассика играет по этим правилам. Других ей и не дано. Нет одного и главного предмета, нет сущности, но есть множество эмпирических феноменов со своими параметрами, которыми и следует заниматься. В данном случае — на уровне мыслительно-смысловых процедур, относящихся к сфере того, что когда-то составляло пространство эстетического опыта.

Одним из первых результатов этих процедур стали попытки имплицитного и как бы внесознательного пересмотра предмета эстетики, расширения его границ для включения в них опыта новейших арт-практик, завершившиеся практически отказом от этого предмета, от традиционных эстетических категорий, и даже от самих понятий *эстетического* и *эстетики*. Возникло странное парадоксальное смысловое образование *параэстетики*, выполняющее в современной культуре вроде бы функции эстетики, но избегающее ее традиционного названия и отрицающее или полностью деконструирующее (о *деконструкции* см. далее) основные принципы и понятия классической эстетики: прекрасное, возвышенное, трагическое, образ, символ, мимесис.

В сфере художественно-эстетической культуры (как, собственно, и во всех остальных цивилизационно-культурных сферах) XX в., как

мы уже видели, прошел под знаками глобальной переоценки традиционных для европейского ареала ценностей, перестройки эмоциональных, художественных, мыслительных парадигм, стал символом сущностного разлома в сфере сознания прежде всего. Многие объективные причины (на чем мы уже не раз акцентировали внимание в главе 5) 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, способствовали введению в сферу эстетического опыта вещей, явлений, приемов организации арт-объектов и арт-практик, чуждых классической эстетике, классическому искусству. Создалось полное впечатление, и это утверждали в течение столетия многие серьезные умы в сфере эстетики и теории искусства, что искусство (во всяком случае, в его классическом понимании) умерло, эстетика устарела и утратила свою актуальность и на практике перешла в сферу некоего полухудожественного дискурса на темы «актуального» искусства.

Все это и привело к возникновению на имплицитном уровне нон-классики, которая манифестировала сущностную *трансформацию* предмета эстетики вплоть до нулевого уровня (аннигиляции), «отставку» традиционных эстетических категорий и введение в «актуальную» сферу эстетического (или околоэстетического) дискурса немалого ряда понятий (*паракатегорий*), большинство из которых в классической эстетике были не только маргинальными, но часто вообще не попадали в эстетическое поле. Часть из них возникла внутри нищезанятия, фрейдизма, экзистенциализма, структурализма, постмодернизма, другие привлекаются из самых разных областей знания, нередко меняя свой изначальный смысл на новый. В первую очередь среди них можно указать на такие, как *лабиринт*, *абсурд*, *жестокость*, *повседневность*, *телесность*, *вещь (вещность)*, *симулякр*, *артефакт*, *эклектика*, *жест*, *интертекст*, *гипертекст*, *деконструкция* и некоторые другие. Из вышесказанного понятно, что в этом поле отсутствует термин, описывающий предмет анализируемой дисциплины. И его действительно нет в нонклассике (как имплицитной, но все-таки некой целостной форме того, что классическая наука называет знанием). Манифестарно отказавшись от традиционного предмета эстетики, в действительности (т.е. в сфере неклассического эстетического — все-таки! — опыта) она не аннигилировала его окончательно, но как бы сокрыла от поверхностного наблюдателя, завесила плотной пеленой маргинальных или чуждых классической эстетике смыслов, принципов, понятий, паракатегорий. Они создают особую неклассическую смысловую ауру вокруг вроде бы пустого, точнее — неопределенного, центра (предмета эсте-

тики), на деле оказывающегося скрытым, не требующим на данном этапе мыслительной игры дискурсивного выражения полюсом притяжения, собственно и формирующим вокруг себя достаточно целостное поле этих паракатегорий.

Неклассическая эстетика — это в первую очередь *философия современного искусства*, точнее — имплицитная паратеория, некоторое смысловое образование, сложившееся в сфере эстетического сознания для более или менее адекватного выражения на вербальном уровне значимых процессов, протекающих в современном авангардно-постмодернистском арт-пространстве. Нонклассика акцентирует внимание на маргинальных в каком-то смысле для классической эстетики принципах *игры, иронизма, безобразного*, понимая их в качестве *базовых* принципов инновационного арт-сознания современности, ибо главный поток арт-деятельности и гуманитарного дискурса XX в. осуществлялся в модусе именно этих принципов, и в нонклассике они вполне закономерно предстают в качестве основы ее смыслового поля и категориального аппарата. Наряду с ними в базовом категориальном поле центральное место заняли такие понятия, как *артефакт, текст, объект, симулякр, структура*, ориентированные на описание произведений современного искусства.

Термин *текст* для обозначения арт-объекта или артефакта указывает на принадлежность так обозначенного феномена лингвистическому знаковому полю. Понятие *структура*, пришедшее на смену классической категории «композиция», означает, что артефакт представляет собой некое сложное и достаточно жестко организованное образование из определенного количества элементов, к которым, как и к их связям и отношениям, применимы исследовательские методы и процедуры структурализма. Иногда в качестве синонима структуры используется понятие *конструкции*, которым подчеркивается техногенный характер изготовления артефакта, его *сделанность*.

Смысл реконструкции нонклассики заключается в первую очередь в выявлении поля ее основных понятий, терминов, категорий, которыми в комплексе может быть описан неклассический эстетический опыт, нашедший свою наиболее полную реализацию в артефактах и арт-практиках искусства XX в., отличных от классической парадигмы художественного выражения. Подчеркну еще раз, что это не категории в полном смысле слова, ибо большая часть их носит сугубо рабочий и скоропреходящий характер, как и обозначаемые ими смысловые образования, не ставшие еще достаточно стабильными универсалиями художественно-эстетической культуры. Однако современному человеку для более-менее адекватного понимания основных

процессов в художественной сфере *пост*-культуры, с которой ему приходится постоянно встречаться, необходимо знать смысловое наполнение хотя бы основных из этих семантических единиц, которые условно обозначены как *паракатегории* — некие временные рабочие аналоги категорий, хотя вполне вероятно, что некоторые из них со временем войдут в категориальный аппарат (а какие-то уже и сегодня можно считать категориями) 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*, *деконструкция* и некоторые другие. Многие же не только не дотягивают до статуса категорий, но и обречены на скорое исчезновение как термины. Мы остановимся 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 неклассического художественного опыта.

7.2. ЛАБИРИНТ

Лабиринт — один из древнейших символов человеческой культуры, получивший в XX в. новую актуальность. Буквально слово «лабиринт» 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. Известны также здания-лабиринты в Древнем Египте. Рисунки лабиринта, имевшие явно сакральное значение, сохранились в различных культурах с глубокой древности.

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 *Умберто 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 представляются 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 тому подобные «достижения», или «болезни», века часто приводят личность в состояние экзистенциального кризиса — растерянного метания по жизни и культуре, по *ландшафтам* (тоже значимый термин в нонклассике) своего сознательно-бессознательного континуума (породившие многие направления и арт-практики XX в., в частности) 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.

Особой значимостью понятие лабиринта наполняется в наступающую эпоху глобальной компьютеризации и сетевых коммуникаций. Фактически уже компьютерные базы данных (и их организация), но особенно бескрайние сетевые пространства 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 и «иконки», 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*. Ясно, что это понятие занимает видное место в аппарате неклассики. Лабиринт сегодня — это все расширяющийся виртуальный мир сетевого существования современного человека, в том числе и пространства его новейшего эстетического опыта.

7.3. 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 неклассике 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 формально-логическом 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 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 умонепостигаемого 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 выведения его на более высокий внеобыденный, внеразумный уровень — импульс к расширению сознания.

На профанном уровне принципы абсурда (часто демонстративно-го, 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. Евро-американскому сознанию XX в. они стали известны прежде всего в дзэн-буддийской интерпретации. Таким образом, в культурах прошлого принцип абсурда был связан в основном с культово-сакральными сферами и отчасти с фольклорно-смеховой народной культурой.

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-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 в ратиоцентрической 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 составляет предмет 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 авангарда большевиками) авангардистской группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства, Ленинград, 1926 г. — начало 1930-х гг.), основанное 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», — совсем не в том, чтобы повторять сценки из жизни. «Если актер, изображающий министра, начнет ходить по сцене на четвереньках и при этом выть по волчьему; 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».

ту. Это будет отдельный момент, — ряд таких моментов, режиссерски организованных, создадут театральное представление, имеющее свою линию сюжета и свой сценический смысл»¹. Отзвуки дадаизма (см. параграф 6.1) хорошо слышны в абсурдистской поэтике обэриутов, хотя и на новой основе русского футуризма. Приведенная же цитата из манифеста обэриутов сегодня стала буквальным руководством к действию многих самых модных современных режиссеров, как зарубежных, так и отечественных. В модусе подобной абсурдистской интерпретации гуляют по театральным подмосткам всего мира произведения драматургической и оперной классики от Софокла и Эврипида до Шекспира, Мольера, Верди, Чайковского и других великих драматургов и оперных композиторов. Многие из современных режиссеров-абсурдистов даже и не слышали об обэриутах, но выраженный в их манифесте принцип абсурдной организации театрального действия сегодня, как никогда, актуален.

Не в заумных (о *зауми* см. параграф 7.14) словах (хотя и их обэриуты 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», — завершал свою поэму в лицах «Кругом возможно Бог» (1931) *Александр Введенский* (1904—1941?). 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 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.

¹ Цит. по: *Хармс Д.* Том II. [М., 1994] С. 284. См. также: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 209.

Движение, 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 зарезали. 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 стрелой в океан
или коптящей свечкой
рухнешь в речку.
Горит бессмыслицы звезда,
она одна без дна.
Вбегает мертвый господин
и молча удаляет время¹.

В 1950-е годы в Европе абсурдизм проникает на театральную сцену, возникает театр абсурда, главными представителями которого стали *Эжен Ионеско* (1912–1994) и *Сэмюэл Беккет* (1906–1989). 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 как специфические живые символы глобальной абсурдности бытия. Обостренный до предела трагизм

¹ *Введенский А.* Полн. собр. произв. в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 151, 152.

распада личности или ее уничтожения механическим абсурдным монстром государства и социума, 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, дадаизма и сюрреализма*. В художественных практиках авангарда, модернизма, постмодернизма абсурдное занимает одно из существенных, если не главное, мест.

Основной смысл активного обращения *пост*-культуры к абсурду заключается в расшатывании, разрушении традиционных 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.

7.4. ЖЕСТОКОСТЬ

В акте бессознательной, абсурдной, нередко хаосогенной творческой деятельности художник в полном смысле слова не ведает, что творит. Контроль разума и связанных с ним всех социо-культурных механизмом отключен (см. далее: 7.12. *Автоматизм*; 7.13. *Случайность*). Поэтому в результате подобного творчества у художника *пост*-культуры на первый план в чистом виде выходят содержащиеся в глубинах подсознания агрессивные инстинкты и сексуальные вожеления; они нередко господствуют в его арт-деятельности. Отсюда открытая чувственная эротика (доходящая нередко до демонстративного порно) и показатель апофеоз садизма, мазохизма, агрессивности, *жестокости*.

В художественном пространстве XX в. под влиянием философии Ницше и исследований Фрейда и фрейдистов видное место заняли репрезентация и эстетизация жестокости, насилия, террора, войн, катастроф и им подобных актов и состояний, связанных с 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. наблюдается некоторая достаточно отчетливая тенденция.

В авангарде 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 XX 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. Создатели арт-практик, включающих сцены жестокости (в изобразительном искусстве, фотографии, особенно широко в кино, на телевидении, в театре, акциях, перформансах и хэппенингах), признают наличие в человеческой природе агрессивных инстинктов и призывают не подавлять в себе жажду убийства и разрушения, но трансформировать ее в сферу искусства, притом не в символическом (что нередко встречалось и в искусстве прошлого), а в прямом открытом виде. Презентация жестокости самой по себе и самой в себе, по ту сторону нравственно-этических или эстетических норм.

В этом они, в частности, ссылаются и опираются на богатый опыт древних цивилизаций с их жестокими культурами и свидетельства своего кумира Ницше, который 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 праздника без жестокости — 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 пе-

¹ Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 2. С. 446, 447.

реплетающимися 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, — см. параграф 7.10) 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*, 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-мистериальным театром». Он призывает своих адептов «интенсивно переживать эстетические феномены по ту сторону добра и зла», открыть для себя новую сферу эстетических переживаний, связанных с тактильно-визуальным восприятием 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, Френсиса Бэкона).

Жестокость в искусстве, начиная с произведений Де Сада, но особенно в арт-практиках XX в., сознательно или бессознательно 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 и стремление путем эксплуатации жестокости в искусстве произвести эффект *шока* (тоже значимая паракатегория в нонклассике), 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 соот-

несение с какой-либо реальностью, кроме самого факта конкретной презентации события в данном экспозиционном пространстве.

7.5. 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 (бóльшая 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 изображения. 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 преобразовался в акте творчества.

Однако с дадаизма и особенно с реди-мейдов наметилось и принципиально иное отношение к повседневности, которое затем было развито в поп-арте, фотореализме, концептуализме, постмодернизме, арт-практиках последних десятилетий XX в. Повседневность сама по себе,

вне всякого отношения к ней художника стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-практик, неограниченное пространство приложения творческой энергии *пост*-артиста. 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 нетронутом 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: наделять любой фрагмент повседневности *иным*, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в *событие* художественно-эстетической 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 *n*-м 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 бесконечна, и в конце XX в. подобные арт-практики в визуальных искусствах фактически вышли на первое место. Подавляющая часть экспозиционных пространств международных биеннале последних десятилетий 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 социологов 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 стремились 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 в этом явную параллель своим исканиям в области 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, один из известных представителей продвинутых практик XX в., один из изобретателей хэппенинга и энвайронмента, американский художник *Аллан Капроу* (1927—2006) 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;
 - 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 скарб, 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.

¹ Цит. по: ХЖ (Художественный журнал). № 17. 1998. С. 4.

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*.

7.6. ТЕЛЕСНОСТЬ

Опыт модернистского, постмодернистского и иного «актуально-го» 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; ставшей 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. 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 Киркегора 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 пр. — ввели понятия *телесности*, *тела*, *телесных практик*, *телесной топографии*, *ландшафта*, *поверхности*, «*феноменологического тела*», «*социального тела*», «*эротического текстуального тела*» и близких 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. по Фуко) 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 евро-американским 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 аспектов человека в контакте с окружающим предметным и социокультурным мирами, прочитанными в широком диапазоне смыслов (от чувственно-эротического до метафизического), 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, искусствознание, музыкознание) также, часто внесознательно, изучают современное искусство и пересматривают историю искусства в модусе категории телесности. Соматические интенции и интуиции, преломленные в призмах фрейдизма и постфрейдизма, юнгианства, 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), событий (перформансов, акций,

эппенингов 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.

У постмодернистских интеллектуалов демонстрация телесно-сексуализированного сознания в обостренно-эпатажных формах, сдобренных 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, негодования, 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 вожделений, влечений, комплексов реципиента. Расчет идет на то, что его разум, его нравственный императив (или его дух и душа) с отвращением возмущаются, а его соматика 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 и 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 вожделений и их физиологической 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 частично *духовности*, какой-либо причастности (сакральной, символической, изобразительно-выразительной) к сфере Духа, возобладавшая, 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 она может быть обо-

значена 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 *затмившее* восприятие рассчитано (чаще внесознательно, ибо таков «дух времени», атмосфера, в которой творит современный художник, энергетическая среда, питающая его креативность) большинство произведений современного искусства от проектов боди-арта, в которых живое человеческое тело является эстетическим объектом, до современных энвайронментов и видеоинсталляций. Поэтому характерными чертами их являются повышенная *рельефность* (высокий и развитый ландшафт), подчеркнута материальная, аудиовизуальная или интеллектуальная (в вербальных искусствах) *пространственность*, часто достаточно усложненная, *абстрактность* и *отчужденность* по отношению к так называемой реальной действительности — обыденной жизни человека, его утилитарной деятельности, обиходу и т.п., достаточно *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 сексуально-эротического опыта) или экстремально-экзистенциальных жизненных ситуаций (что позволяют современные средства документальной фиксации — фото, кино, видео, DVD). 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 энергетiku в новое русло.

Энергетические рельефы и ландшафты современных ассамблежей, аккумуляций, инсталляций, энвайронментов, перформансов в не-утилитарной сфере; новейшей музыки и поэзии; а также предметов современного дизайнерски оформленного ширпотреба, архитектурно-дизайнерских сред обитания, разнообразных современных шоу и аттрак-

ционов масскультуры требуют гаптически-ощупывающего аудиовизуального 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 аудиовизуальному и рассудочному ощупыванию подключается еще особая система электронно-тактильного контакта с посредником виртуальной реальности компьютером (особое кресло, специальные шлемы, перчатки, наручники и тому подобные гаптические инструменты с электро-сенсорными контактами — прямое электронное воздействие на рецепторы (подробнее — глава 8).

7.7. ВЕЩЬ

В одном поле с понятиями *повседневности* и *телесности* в нонклассике 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 человека превращается в своего рода «сакрализованный» предмет культа неумеренного потребления и в *существенную категорию сознания*. 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.

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 интеллибельности, и напротив, трансцендентализм низводится на землю и воплощается в визуально воспринимаемых *реди-мейдах Дюшана*. Писсуары, унитазаы 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, джакузи, автомобиль, холодильник, телевизор, мобильник, 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 стоит отныне в центре внимания современного предельно дегуманизованного «актуального искусства». Человек лишь статист при вещи или ее подсобный рабочий, ее раб.

Под вещь в неклассике 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. *Даниил Хармс* (1905—1942) 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 количественном и качественном отношениях) участие в интеллектуальных 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 новейшем художественно-эстетическом сознании.

Эстетико-семиотическое обоснование *вещи* как значимой категории постмодернистского сознания дал французский мыслитель и эстетик Жан Бодрийяр¹ в контексте своей теории *повседневности* и концепции глобального *соблазна* постиндустриального общества.

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*.

7.8. АРТЕФАКТ

Наиболее общим в этой обойме является понятие *артефакта*, заимствованное современной эстетикой и арт-критикой из археологии, где оно означает любую изготовленную человеком (прошлого, как правило) вещь. В художественно-эстетическом контексте термин используется для обобщенного обозначения произведений современного искусства, выходящих за рамки традиционных жанров и видов, продуктов современных арт-практик, арт-проектов. Артефактами обычно называют всевозможные визуальные и аудиовизуальные пространственные *объекты* (см. далее), инсталляции, ассамбляжи, акции и т.п., т.е. большинство неутилитарных произведений мастеров *пост-культуры* (поп-арта, концептуализма, минимализма, кинетического искусства, лэнд-арта и всех самых современных арт-проектов). И это вполне уместно и адекватно.

Наиболее четко подобное понимание произведения современного искусства как артефакта было закреплено в эстетике еще в 70-е гг. прошлого века. Американский эстетик, разработчик институциональной теории искусства *Джордж Дики* (р. 1926) в своей книге «Искусство и эстетика: Институциональный анализ» (1974) дал определение произведения искусства (*work of art*), наиболее полно отвечающее тому, что в *пост-культуре* относится к сфере искусства. Дики пишет: «Определение будет дано в плане артефактности (*artifactuality*) и придания объекту статуса искусства или, строже говоря, придания объекту

¹ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001.

статуса кандидата на оценку (appreciation). После того как определение будет дано, еще многое нужно будет сказать в качестве пояснения. Итак, произведение искусства с точки зрения классификации — это (1) артефакт, (2) определенным аспектам которого был придан некой личностью или личностями, действующими от имени некоего социального института (т.е. арт-мира (artworld)), статус кандидата на оценку»¹. Таким образом, артефакт институционально, т.е. на уровне эстетической теории, был введен в неклассике в качестве категории, заменяющей понятие «произведение искусства» классической эстетики. И именно на том основании, что отныне арт-сообщество (т.е. сообщество современной арт-номенклатуры, устанавливающее сегодня законы и правила функционирования арт-деятельности) снимает классическое понимание произведения искусства как носителя *художественности*, т.е. эстетического качества, и заменяет его термином «артефакт», обозначающим некий объект, представленный этим сообществом сообществу реципиентов в качестве кандидата, достойного репрезентации и некой оценки. Сегодня именно такое понимание искусства, нравится нам это или нет, наиболее адекватно тому, что представляется в современном экспозиционном арт-пространстве (в музеях, выставочных залах, биеннале современного искусства по всему миру).

Очевидно, что артефакты являются типично *экспериментальными продуктами переходного этапа художественной культуры*, практически не обладающими духовной, эстетической или художественной ценностью, поэтому называть их произведениями искусства можно только с большой натяжкой. Их значимость находится вне традиционных семантических и культурных полей, в какой-то мере пока герметична и более полно, возможно, будет высветлена наукой будущего.

7.9. ОБЪЕКТ

Объектами, как правило, обозначаются отдельные пространственные предметы современной арт-деятельности, статические композиции и конструкции смешанного состава, т.е. включающие в себя как специально созданные художником элементы, так и предметы утилитаного обихода (*objet trouvé* сюрреалистов, *ready-made* Дюшана) и их детали. Имеют много общего с ассамбляжами и инсталляциями; располагаются в одном поле с ними, между ними. Утрачивают черты станковизма, еще характерные для ассамбляжа, ограниченного, как прави-

¹ Dickie G. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca, London, 1974. P. 33, 34.

ло, ящично-коробковым пространством, и не достигают пространственной монументальности инсталляций. Хотя эти разграничения достаточно условны — объектами нередко называют инсталляции, и наоборот. 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 создателями объектов являются многие из представителей поп-арта (особенно Раушенберг), а также Йозеф Бойс, Билл Вудроу, Яннис Кунеллис и др. Объект, как и артефакт, самой предельной обобщенностью имени свидетельствует о том, что обозначаемое так произведение хотя и находится в арт-пространстве, но не претендует на наличие в нем эстетического качества.

7.10. 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 никакая обозначаемая действительность, пустая скорлупа, манифестирующая принципиальное присутствие отсутствия реальности.

Примерно в этом смысле термин «симулякр» был введен в постмодернистскую философию и эстетику *Жаном Бодрийяром* (1929—2006) в контексте психоаналитико-структуралистского подхода к миру вещиизма (книга «Симулякры и симуляции», 1981), затопившего общество глобального потребления. У Бодрийяра понятие симулякра вводится в широком контексте описания современной философско-

социально-политической ситуации в цивилизованном 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 Бодрийяру, 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, Бодрийяр называет «чистым симулякром». В главах о хронотипологии 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 к терминологической самоидентификации, все чаще обозначая себя не искусством, но арт-проектами, арт-практиками, а свои произведения — артефактами, объектами, ассамбляжами, инсталляциями и т.п.

7.11. ЭКЛЕКТИКА

Соответственно принципиальной неклассичности творчества в арт-деятельности *пост*-культуры оно реализуется и организуется иными методами и способами, чем классическое искусство. В частности, оно принципиально *эkleктично* и опирается в большей мере на сознательно эксплуатируемые принципы глобального *автоматизма* и *случайности*. При этом и то и другое выдвигаются на уровень значимых понятий *творческого метода* современных арт-практик.

Под *эkleктикой* имеется в виду беспринципный принцип сочетания несочетаемых явлений, понятий, черт, элементов и тому подобных компонентов в нечто, с позиций классического мышления не признаваемое за целостность или единство. Эклектика, или эклектизм, 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.

Эклектика — это некий мыслительный или творческий алхимический котел, в котором варится все что попало, из всего и вся, и в результате вываривается нечто невиданное, но значимое в каких-то отношениях. Это своего рода экспериментальная творческая лаборатория на переходных этапах истории культуры или искусства. В качестве одного из классических образцов эклектики 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 Филона и Климента выросли достаточно целостные и оригинальные системы христианского миропонимания Оригена и Псевдо-Дионисия Ареопагита. На основе эклектического раннехристианского искусства возникло высокохудожественное и высокодуховное византийское искусство и т.п.

В XX в. эклектика характерна для многих направлений искусства, арт-практик отдельных художников и писателей. На принципах эклектики основывается постмодернизм; многие неклассические движения в культуре второй половины XX столетия, *пост-культура* в целом. Можно сказать, что эклектика — основа *творческого метода* (если о нем вообще имеет смысл говорить в этом контексте) большинства современных арт-практик.

7.12. 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 выполне-

нии определенных механических действий типа фроттажа (натирания грифелем бумаги, положенной на какую-то рельефную поверхность — срез дерева, например), набрасывания или набрызгивания краски на холст (как в «Живописи действия»), протаскивания окрашенного тела по бумаге или холсту, использования в артефакте произвольно сложившихся складок ткани, бумаги и т.п.

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 как при создании визуальных, так и литературных произведений (метод «автоматического письма»). Его главным теоретиком был фактический основатель сюрреализма *Андре Бретон*. Он с опорой на фрейдизм, его теорию бессознательного, концепции сновидения и галлюцинаторных процессов посвятил разработке теории «психического автоматизма» немало страниц в своих сочинениях, руководствовался им и в 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 *Уильям Джеймс* (1842—1910), 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 процессы 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»

ния», практически реализовавшим все возможности этого метода, стал «Улисс» Джойса (1922), построенный на причудливой полифонии ряда «потоков сознания» героев романа.

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 внешним более высоким духовным силам или энергиям (сверхчеловеческим, космическим, божественным). Его творчество осознано 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 некоторые представители различных авангардных направлений в искусстве, в том числе и отдельные сюрреалисты, и пытаются художники ряда современных арт-практик, обращаясь к дохристианским культовым практикам, магическим обрядам, шаманизму и т.п.

7.13. СЛУЧАЙНОСТЬ

Одной из существенных паракатегорий нонклассики в XX в. стала категория «случайность». В классической эстетике и высоком искусстве фактор случайного всегда воспринимался как нежелательный, как ведущий к дисгармонии, хаосу, неопределенности, беспорядку в искусстве. Искусство всегда стремилось избавиться от случайности в пользу упорядоченного, сбалансированного, сгармонизированного. Мастера же арт-проектов и арт-практик XX в., начиная с авангарда, ощутили и осознали принцип случайности в качестве важнейшего творческого принципа искусства, и многие из них опирались на него в своей деятельности.

Интерес к случайности в искусстве во многом активизировали теоретические призывы Ницше к освобождению принципа дионисийского (стихийного, бессознательного, иррационального) в культуре и искусстве, интуитивизм Анри Бергсона, который рассматривал случайность и беспорядок, как *иные* формы упорядоченности, но особенно открытие Фрейдом и его последователями приоритета сферы бессознательного в человеческой психике над рационально-разумными уровнями. Многие авангардисты, стремившиеся к полной свободе творчества, осмысливаемой ими нередко в категориях абсолютной анар-

хии, сразу восприняли как руководство к действию идеи Фрейда и Юнга о том, что случайные действия и высказывания, оговорки, описки, немотивированные жесты и тому подобные неуправляемые разумом акции являются выражением бессознательного, а может быть, даже и божественного. Этому способствовали и увлечения художественной интеллигенции начала XX в. восточными культурами и искусством, архаическими и примитивными культурами, в которых случайность, бессмысленное с точки зрения *ratio*, алогичное играли существенную, а нередко и сакральную роль.

В кипящей авангардистскими страстями России начала XX в. латышско-русский художник и теоретик искусства *Владимир Марков* (Волдемар Матвей) (1877—1914) — активная фигура в среде русских авангардистов начала прошлого века — опубликовал в 1912 г. статью «Принципы нового искусства», в которой много внимания уделил «принципу случайного» как существенному принципу новейшего искусства¹. Явно не без влияния ницшеанской концепции «аполлоновского — дионисийского» Марков выделял два типа культуры — рационально-конструктивный и иррациональный, в котором и господствуют чувство, воображение, спонтанность, случайность. Отсюда и в искусстве, особенно определенных периодов его развития, принцип случайного, согласно Маркову, играет существенную роль.

Теоретик авангардного искусства выделял два аспекта случайного в искусстве — *спиритуальный* и *игровой*, показав, что они нередко взаимно переплетаются в творчестве. При всей своей увлеченности принципом случайного как существенным элементом творчества художника Марков остается на позициях классической эстетики и стремится показать, что случайность часто помогает открыть самые неожиданные аспекты красоты. «Разве мало красоты, — читаем у него, — можно найти в случайном, бессмысленном наборе пятен, линий, китайских букв, в пестрой толпе, в случайно переплетенных сучьях»². Более того, за всякой случайностью Марков, по-своему интерпретируя открытый в то же время Василием Кандинским «принцип внутренней необходимости», видит проявление именно этого принципа как выражения «какой-нибудь черточки Божества». В конечном счете в каждой эстетически воспринятой случайной красоте природы или в случайных актах современных ему художников-авангардистов Марков видел проявление божественной закономерности. Именно на так

¹ Подробнее см.: *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 198 и далее.

² Там же. С. 221.

понимаемую случайность (как выражение глубинной духовности) ориентировались, как мы видели, такие крупные русские авангардисты, как Кандинский и Малевич. Кандинского к открытию абстрактного искусства привел именно случай: он увидел в полутемной комнате свою перевернутую картину и восхитился ее красотой, сразу даже не признав за свое творение, после чего и начал экспериментировать с нефигуративной (абстрактной) живописью.

В западном авангарде принцип случайности активно использовали в своем творчестве и обосновывали теоретически *дадаисты* и *сюрреалисты* (см. параграф 6.1). При этом они опирались на теорию бессознательного Фрейда и Юнга. Они осмысливали случайность в искусстве именно как выражение бессознательного, неких архетипических начал бытия, исследованию которых много внимания уделил Юнг, и это импонировало дадаистам и сюрреалистам. Один из теоретиков дадаизма, *Ганс Рихтер* (1888—1976), писал в книге «Дада: искусство и анти-искусство»: «Случай явился перед нами как магический метод, с помощью которого можно было преодолеть барьеры причинной связи и сознательной воли, который делал внутренний глаз и слух более пронизательными... Принятие случая имело еще одну тайную цель. Это было стремление восстановить в произведении искусства его первозданную магическую силу... Обращаясь напрямую к бессознательному, которое является частью случайности, мы стремились восстановить в произведении искусства нечто сверхъестественное, проводником которого искусство было с незапамятных времен... Абсолютное принятие случая привело нас в царство волшебства, заклинаний, оракулов и предсказаний по внутренностям ягнят и птиц»¹.

Случайность воспринималась дадаистами как «бессознательный разум» (Рихтер), с помощью которого они могли проникать в некие таинственные уровни бытия, недоступные обычному разуму. Сами произведения дадаистов, о которых речь шла ранее, не дают оснований считать, что подобные проникновения им удалось осуществить. Тем не менее сама идея использования принципа случайности в творчестве именно в приведенном выше дадаистском понимании активно вошла в эстетику творчества многих движений, направлений, отдельных художников XX столетия. Сами дадаисты собирали путем случайной выборки из нарезанных из газеты слов «стихи» (Т. Тцара) и из случайно вытянутых нот — «музыку» (Дюшан). Тот же Дюшан создал из случайных форм, которые приняли на холсте брошенные на него

¹ Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 193, 194.

нити, некие «эталоны», которые использовал в своем творчестве, в частности при работе над знаменитым «Большим стеклом».

Русский художник, издатель и теоретик авангарда *Николай Кульбин* (1868—1917) в своей концепции «свободного искусства» призвал создавать произведения путем случайного выбора форм, цвета, звуков, как это делает, по его мнению, природа. «Свободная музыка», утверждал он, должна использовать звуки, подобные грому, плеску воды, шуму ветра, пению птиц и т.п. Позже известный американский композитор *Джон Кейдж* (1912—1992) применил эти приемы в своей конкретной музыке, активно включая звуки природы и городские шумы, записанные на магнитную ленту, в свои произведения. На принципе случайности (стохастичности) основывается музыкальный метод *алеаторики* (от лат. *alea* — игральная кость, жребий, случайность), получивший широкое распространение среди крупнейших композиторов XX в. (Булез, Штокхаузен, Лютославский, Денисов, Шнитке).

Принцип случайности лежит и в основе метода «психического автоматизма» сюрреалистов и других мастеров, манифестировавших идею отключения разума от процесса творчества. Метод случайного разбрызгивания красок по холсту, наливания их на холст, набрасывания кисти и других предметов с краской на холст активно использовали представители «Живописи действия» (*Action Painting*). Главным среди них был Джексон Поллок, но его не чурались и многие другие художники, как этого движения, так и всего направления абстрактного экспрессионизма, многие поп-артисты. Случайность играет большую роль в хэппенингах, перформансах, энвайронменте и других современных типах арт-производства. При этом в *пост*-культуре речь уже не идет о красоте или каких-то иных эстетических или духовных качествах случайно созданных арт-вещей и акций (что было характерно для некоторых представителей авангарда, даже для риторики дадаистов), но лишь о самоценности самого случайного акта художника, в котором зафиксировался его *жест* (или система жестов). Случайность в современном арт-процессе выступает в тесной связке с теми элементами современного творчества, которые описываются понятиями игры, абсурда, автоматизма, зауми.

7.14. ЗАУМЬ

На путях использования сверхразумного автоматизма и случайного как выразителя глубинных архетипов в художественной сфере уже с авангарда начинаются систематические эксперименты в направлении отыскания новых художественных языков (во всех видах искусства), более адекватно, чем традиционные, выражающих глубин-

ные, внесознательные, архетипические 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 *Алексей Крученых* (1886—1968), *Велимир Хлебников* (1885—1922), *Александр Туфанов* (1878—1942), предпринявшие массивную 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 фонем, изучением которой, составлением фонетической азбуки он занимался всю свою жизнь. Так, звук «С» он осмысливает как «собрание 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

¹ Хлебников В. Творения. С. 628.

² Там же.

процедуру с цветами несколько ранее пытался 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 четырёхугольная душа, — здесь обычное слов в заумном значении. Сюда же относятся выдуманные имена и фамилии героев, название народов, местностей, городов и проч., напр.: Ойле, Бляяна, Вудрас и Барыбы, Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как-то: Правдин, Глупышкин, — здесь ясна и определена их значимость); в) Когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство...); д) Когда не нуждаются в нем — религиозный экстаз, любовь. (Глос-

¹ *Хлебников В.* Творения. С. 628.

² Цит. по: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 22.

са восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища, — подобная заумь имеется в избытке у писателей всех направлений).

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 — звое! и др.

Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто.

А. Крученых¹

Теорию зауми далее в 1924 г. активно развивал 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

¹ Крученых А. Апокалипсис в русской литературе. Книга 122-я. М., 1923. С. 45, 46.

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»¹.

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»². Реальность представлялась Туфанову некой текучестью, которая может быть адекватно воспринята только путем особого *расширения сознания* с помощью «беспредметной» зауми. «Заумное творчество, — писал он в «Ушкуйниках», — 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 природы, воспроизведенной „искаженно“ при текучем очертании»³.

В поэтической практике самым радикальным заумником был Алексей 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 лите-

¹ Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Указ соч. С. 285.

² Там же. С. 39.

³ Там же.

ратуроведении, подведших под эту категорию общеэстетический фундамент. Виктор Шкловский (1893—1984) 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», которую поэты пытаются реализовать в звуковом строе своих произведений, в «музыке стиха». Возможно, что в поэзии, полагал 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.

Другие теоретики «формальной школы» в русском литературоведении понимали заумь в смысле, диаметрально противоположном футуристическому. 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. Фактически они видели в зауми некий самодостаточный *симулякр* в его постструктуралистской бодрийаровской редакции. Заумь, таким образом, в интерпретации «формалистов» 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, фонетической поэзии — поиска выходов на некие глубинные иррациональные смыслы и вневербальные уровни сознания, а может быть, и к метафизическим основам бытия.

¹ Цит. по: Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 263.

7.15. ИНТЕРТЕКСТ

Абсурдность, автоматизм, случайность, 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 неклассики еще два термина, без которых сегодня не обходятся науки, описывающие арт-объекты, особенно опирающиеся на вербальные тексты, это *интертекст* (интертекстуальность) и *гипертекст*.

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 и тексты (в широком структуралистском смысле слова) любых искусств (живописи, музыки, кино, театра, современных арт-практик) и неискусства. Прием интертекста 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, для полисемантической рецептивной герменевтики. В качестве примеров концентрированных интертекстов можно указать хотя

бы на «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, «Игру в биссер» Германа 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 прошлого столетия. Существуют и прямые подражания древним центонам. 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 *Ролана 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 тому подобные следы и фрагменты других текстов, как прошлых культур, так и современности, которые прошли через сознание автора и в той или иной форме входят в создаваемые им тексты. «Каждый текст, — писал 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.

7.16. 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 некоей целостной структуры, складывающейся из совокупности *текстов*, определенным образом внутренне и (или) внешне связанных (или 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

¹ Цит. по: *Ильин И.* Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 102.

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.

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 современной ситуации, 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 компьютерно-сетевое искусства и собственно компьютерных сетей коммуникаций. В частности, самым грандиозным (практически бесконечным в информационном и пространственно-временных смыслах) гипертекстом является система электронной коммуникации и гигантская база данных Интернет. Она состоит из неслетного числа постоянно возникающих и так или иначе трансформирующихся порталов и 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-пользователю 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 1965 г. философом и социологом *Тедом 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 информаци-

онных (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, как правило, из 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 построены гипертексты компьютерных романов М. Джойса «Полдень», У. Гибсона «Виртуальный свет» и др.

Современные теоретики гипертекста усматривают его начальные элементы во всей истории литературы, начиная с Библии, Дж. Боккаччо, Я. Потоцкого, Л. Кэролла 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 мононосеологизма и 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.

7.17. ДЕКОНСТРУКЦИЯ

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 арт-практик. Деконструкция — одна из центральных категорий постмодернистской философии, сознательно опирающейся на опыт художественного, принципиально невербализуемого творчества для преодоления ограниченности и тупиков традиционно-

го однонаправленного формально-логического мышления, господствовавшего в западноевропейской философии со времен Аристотеля. Сам термин был введен в философский лексикон Жаком Деррида, пытавшимся смягчить при переводе на французский однозначно «разрушительный» смысл термина *Destruktion* Мартина Хайдеггера, сделавшего фактически первые шаги в направлении деконструктивного философствования. Затем он активно использовался философами-постмодернистами Жаком Лаканом (который хронологически первым употребил его еще в 1964 г., но без какого-либо теоретического развития), Цветаном Тодоровым и другими философами, а также представителями иных 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 *пост-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 Деррида 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 деконструктивистов, получивших добротное философское и (или) 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, симультанно порождаемого исследуемым фрагментом «текста» (которым у Деррида 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, разнесенных между собой культур и т.п. Например, смоделированный Деррида 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 по-

иск 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 разобранный (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, Кунеллиса, 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 — *net*-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 интеллектуалистикой 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 приравнивая 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 невоз-

можно. 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» и легло в основу постмодернистской эстетики и методологии современной «продвинутой» критики искусства и литературы. На его творческом развитии сформировалась известная «Йельская школа» (Yale School) в литературоведении (Де Ман, Гартман, Миллер и др.), построил свою постмодернистскую эстетику Цветан 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 нонклассики 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 (нонклассики) — переходного этапа эстетики как науки и позволяют с достаточной полнотой осмыслить суть процессов, протекающих в художественно-эстетической культуре современности.

Некоторые итоги радикального эксперимента столетия

Оглядывая с высот начавшегося тысячелетия прошедший век, можно с полной ответственностью утверждать, что важнейшей характеристикой его в сфере эстетики и художественной культуры был *дух радикального эксперимента*, приведшего к становлению *неклассического эстетического сознания*, которое на протяжении всего столетия формировалось в среде новаторски ориентированных 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 (соци-

¹ Цит. по: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 18, 19.

альных, религиозных, политических и т.п.) функций, абсолютизирував 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.

Между тем 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 перенос 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 ар-

хитектурой, целенаправленно работающих на организацию эстетизированной среды обитания человека. К концу XX в. на этом пути были достигнуты заметные, а иногда и поразительные результаты.

Другая часть авангардистов и 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-мейдов 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 и отчасти постмодернизма (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 обыденной 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, свое-

образный эзотеризм, элитарность, но выиграл в количестве. На уровне массовой культуры, т.е. в элементарных формах, он стал 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 супертехнологизированном 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 телешоу, телеиграх и тому подобных домашних развлечениях перед «ящиком». Какая-никакая, а «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 многочисленных потребителей, добавляет аргументов представителям все уменьшающегося отряда «жрецов» и апологетов неклассики 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 последних двух главах. 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 деэстетизация искусства. Фактически подавляющее большинство современных «актуальных» арт-практик существуют, в чем мы могли убедиться и на страницах этой книги, вне сферы классического эстетического опыта или очень слабо пересекаются с ней, но вырабатывают какой-то новый язык не столько выражения, сколько специфической презентности арт-объекта. Язык параэстетического воздействия на современного реципиента, изучением которого и занимается сейчас неклассическая эстетика.

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 исследования, посвященного фундаментальным проблемам, магистральным направлениям и главным тенденциям в эстетической культуре и эстетической теории, но обойти ее полным молчанием здесь тоже недопустимо.

Многие художники авангардно-модернистской ориентации, увлеченные социально-демократическими, революционными, техникстскими 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* 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. 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 — от конструирования 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. Организируются 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 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 неклассике, т.е. к парадоксальному эстетическому сознанию, решающему задачи глобальной критики традиционной эстетики и выработке некой альтернативной системы «актуальной» параэстетики.

Теоретические гуманитарные дисциплины столетия не только не остались в стороне от процессов, протекавших в продвинутых направлениях элитарного искусства, но и 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 (*нонклассика*) 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 в первом приближении охарактеризован в данном разделе. Более того, сегодня он находится в постоянном диалоге с консервативным 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*.

Контрольные вопросы

1. Что такое неклассическая эстетика (нонклассика), чем она отличается от классической эстетики?
2. В каком смысле ницшеанство, фрейдизм, экзистенциализм, структурализм являются питательной средой нонклассики?
3. Каковы базовые принципы нонклассики?
4. Чем паракатегории отличаются от собственно категорий науки?
5. Охарактеризуйте основные паракатегории нонклассики.
6. Какую категорию классической эстетики замещает в нонклассике термин «артефакт» и почему?
7. Что такое симулякр?
8. Какими категориями в нонклассике описывается творческий процесс?
9. Какую роль играют принципы автоматизма и случайного в арт-практиках современного искусства?
10. В чем заключается эстетический смысл деконструкции?
11. Каковы основные итоги радикального художественно-эстетического эксперимента XX столетия?

Дополнительная литература

1. *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993.
2. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.
3. *Нанси Ж.Л.* Corpus. М., 1999.
4. *Ильин И.* Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001.
5. *Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века.* М., 2003.
6. *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. СПб., 2009.

Раздел III

ВИРТУАЛИСТИКА

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ¹**8.1. КОМПЬЮТЕРИЗАЦИЯ И ВИРТУАЛИЗАЦИЯ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА**

Конец XX — начало XXI в. ознаменованы необычайным взлетом развития электронных мультимедиа всех вообразимых и невообразимых еще совсем недавно видов. Электроника и особенно компьютерная техника, развивающаяся не по дням, а по часам в геометрической прогрессии, заполняют жизнь современного человека во всех ее сферах: в быту, на работе, на отдыхе, в сфере практически всех видов искусства. Современный человек не мыслит своей жизни без компьютера, мобильного (того же компьютера в миниатюре), телевизора, всевозможных плееров и рекордеров, Интернета, компьютерных и интернетных игр, а в последнее время и без трехмерных видеоизображений (формат 3D) самого разного назначения.

Вся эта постоянно совершенствующая компьютерная аудиовизуальная электроника погружает современного человека в особую, разной степени активности и интенсивности среду, которую принято называть *виртуальной реальностью*. Для современного человека, особенно молодого, она часто является не менее значимой, активной и *реальной*, чем *первая*, т.е. физически воспринимаемая реальность, в которой мы родились и пока существуем. Под влиянием электронного виртуального опыта начинают существенно меняться многие психоментальные характеристики современного человека, что активно влияет на всю его деятельность, восприятие мира, коммуникацию с ним, в том числе и на его эстетический опыт, его эстетическое сознание. Фактически сегодня мы стоим на пороге появления принци-

¹ В данной главе использованы некоторые положения, разработанные мной совместно с проф. Н.Б. Маньковской (см.: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 32–61; *они же.* Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. 2006. № 11. С. 47–59).

ально нового типа человека и соответственно нового эстетического сознания. Сегодня оно начинает активно формироваться на основе классики и неклассики и связано с совершенно *иным* эстетическим опытом, чем всё, донныне нам известное. Это опыт конструирования художественно-эстетических пространств в электронных сетях Интернета, эстетического восприятия их и интерактивного бытия внутри них.

Уже при анализе неклассики мы отчасти убедились, что некоторые ее категории в существенной мере тяготеют к сетевым практикам или даже возникли при анализе арт-ситуаций в Интернете. Внимательно наблюдая за тенденциями развития самого современного «продвинутого», или «актуального», искусства, а также изучая глобальный опыт освоения электронной сети человечеством, можно прийти почти к однозначному выводу, что современное искусство имеет явную тенденцию к перемещению из физической, или *первой*, реальности в *виртуальную*. Во-первых, практически все виды традиционных искусств сегодня имеют свои дигитальные копии в сети, не говоря уже о средствах рекламы и торговли произведениями искусства через сеть. Во-вторых, и это главное, многие молодые и не очень художники начинают пробовать свои силы в самой сети для создания уникальных специфически сетевых произведений искусства, бытие которых невозможно нигде, кроме как в сети. Начинает активно развиваться новый вид искусства — сетевой. Наряду с этим и традиционный эстетический опыт, связанный с путешествиями (восприятием природы), посещениями музеев, картинных галерей, выставок, все чаще заменяется, особенно молодежью, которая уже полжизни живет в сети, *виртуальным опытом* — посещением всех указанных эстетических пространств и приобщением к ним через Интернет. Большая часть времени общения молодежи между собой сегодня также реализуется через сеть и воспринимается как более комфортное и удобное, чем реальное общение. Вообще мультимедийная дигитальная техника занимает в жизни новых поколений большую часть времени. Отсюда вполне понятна и тенденция перенесения эстетического опыта из физической реальности в виртуальную, которая начинает все активнее развиваться и в этом направлении, вытесняя традиционный эстетический опыт.

Собственно подготовка к перемещению эстетического опыта в виртуальную реальность исподволь и внесознательно велась фактически на протяжении всего XX в. — и в пространствах научно-технической деятельности, и в утилитарно-обыденной жизни, и в авангардно-модернистских направлениях искусства, и во всей культурно-цивилизационной сфере. Началось все задолго до прихода компьютера в обиход, но компьютерная эра сделала этот процесс необратимым.

Широчайшее внедрение компьютера, Интернета, мультимедиа, дигитальных технологий в жизнь обычного человека, начиная с раннего возраста, существенно меняет всю его ментально-психическую структуру, переориентирует ее с традиционного культурно-цивилизационного опыта на принципиально иной, далекий от всего, с чем человек имел дело в обозримый период истории. Сегодня мы находимся в активной фазе этого процесса.

Для изучения нового сетевого эстетического опыта, который мы будем называть здесь *виртуальным эстетическим опытом* (ВЭО), новейших сетевых видов искусств и тенденций их развития в эстетике разрабатывается новый раздел — *виртуалистика*, который находится еще в начальной стадии разработки, но имеет большие перспективы. Здесь даются только некоторые основные положения, определения и показаны тенденции ближайшего развития *виртуалистики*, необходимые для ориентации современного человека в активно формирующемся виртуальном эстетическом опыте и соответствующем искусстве.

Собственно виртуальный *эстетический* опыт как полноценный феномен сам находится еще в стадии активного становления. Тем не менее уже сегодня мы можем наблюдать за формами и этапами этого становления, подготовить методологическую базу для его изучения, выявить пространство ныне существующих аналогий, пара-, квази-, прото-феноменов компьютерно-сетевой арт-виртуальности, категорий, ее описывающих. Само понятие *виртуальности* приобретает сегодня значение одной из видных категорий эстетики и требует самого пристального внимания со стороны исследователей. Сегодня вся область виртуальности, так или иначе связанная с искусством и эстетическим опытом, может быть классифицирована как минимум по шести классам: 1) *естественная виртуальность*; 2) *искусство как виртуальная реальность*; 3) *паравиртуальная реальность*; 4) *протовиртуальная реальность*; 5) *сетевая виртуальная реальность, или собственно виртуальная реальность (ВР)*; 6) *эстетическая виртуальная реальность (ЭВР)*. В центре интереса эстетической виртуалистики находятся последние четыре класса, однако и первые два не должны быть полностью исключены из поля внимания эстетиков, ибо они дают возможность увидеть некоторые онто-эстетические аспекты собственно ЭВР.

Если под *виртуальной реальностью* в общем философском смысле понимать любую *возможную порожденную* реальность, отличную от физически данной и принимаемой современной наукой за собственно действительную реальность (первую реальность), которая является *порождающей* по отношению к виртуальной, то *естественная виртуальность* — это изначально присущая человеку сфера его духовно-

психической деятельности, реализующаяся в сновидениях, грезах, мечтах, видениях наяву, бредовых галлюцинациях, детских играх, фантазировании. В сновидениях мы с необычайной отчетливостью, яркостью ощущений переживаем как видоизмененные картины реально пережитых или предстоящих событий, так и совершенно фантастические, сюрреалистические события, испытываем восторг, отчаяние, страх, без труда преодолеваем любые расстояния, совершаем невероятные поступки, летаем, делаем гигантские скачки во времени и т.п. Фактически мы живем какими-то новыми виртуальными жизнями, при этом нередко ощущая, что далеко не все в этой реальности подчиняется нашей воле, нашим желаниям. Иногда мы реально понимаем во сне, что поступаем вопреки нашим желаниям, вопреки логике обычного поведения, как бы управляемые какой-то внешней нам силой. Как показали исследования психоаналитиков и психологов XX в., сновидения, свидетельствуя о неосознаваемой психической деятельности, являют нам то, что мы нередко пытаемся скрыть даже от самих себя, доводят до логического завершения интенции, которым противятся наш разум и наша воля. По-видимому, не случайно, что на протяжении всего XX в. нарастал интерес к сновидческим концепциям искусства (З. Фрейд, Ж. Лакан, К. Метц и др.), послужившим своеобразным прологом к восприятию новых художественных реалий, связанных с виртуальным миром.

Подобные сновидческим виртуальные миры разворачиваются в нашей психике, особенно в детском и юном возрастах, в процессах грез наяву, мечтаниях, фантазировании. Здесь виртуальная реальность в большей (хотя тоже не в полной) мере поддается нашему волевому управлению. Мы сознательно создаем в нашем воображении обстановку желаемого события, участвующих в нем персонажей, выстраиваем последовательность действий и ситуаций, т.е. выступаем особого рода режиссерами и актерами создаваемого нами виртуального спектакля, иной, желаемой нами жизни. Не случайно, эстетика уже давно признала в каждом человеке (особенно в ребенке) художника. Только некоторым удастся довести свое творчество до выражения в чувственно воспринимаемых материализованных формах искусства, у большинства же даже одаренных людей творчество остается в их сознании на уровне воображаемых миров. Подобной виртуалистикой отличаются и детские игры, участники которых полностью преобразуются в виртуальных персонажей и воспринимают пространство игры за реальность.

Искусство как виртуальная реальность. Эта проблема давно и хорошо известна эстетике и неплохо разработана в ней без употребления понятия «виртуальная реальность». По существу же весь образно-символический мир, создаваемый искусством, может быть понят

как своеобразный космос виртуальных миров, каждый из которых уникален и полностью реализуется только в процессе акта эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом. В процессе реализации художественных образов и символов реципиент активно переживает (сопереживает) возникающие в его внутреннем мире события и состояния как предельно реальные, хотя при этом он практически всегда сознает периферическими областями сознания, что участвует в восприятии произведения искусства, а не в реальном событии. К специфике художественной виртуальной реальности относится сознательное участие реципиента в ней (настрой на эстетическое восприятие искусства), более высокий уровень переживаний и эмоций, чем при деятельности человека в реальной действительности, а главное — *эстетическое наслаждение*, сопровождающее весь акт восприятия (бытия) этой реальности, как бы драматически и трагически ни разворачивались события в ней.

Эстетика и психология давно отметили большое сходство художественной реальности со сновидческой при наличии принципиальных различий. Сновидение возникает спонтанно на бессознательной основе без какого-либо волевого участия спящего, хотя иногда он ощущает, что все происходящее — сон и пытается подключить волевое усилие, чтобы как-то изменить его в благоприятную, например, для него сторону; однако это редко удается. Сон — исключительно естественный процесс. Произведение искусства и создается, и воспринимается творческими усилиями художника и реципиента при достаточно активном участии сознания того и другого. При этом даже при глубоком погружении реципиента в художественную реальность полного отождествления ее с внешним миром в нормальном акте эстетического восприятия не происходит.

К *паравиртуальной реальности* эстетического характера относятся по крайней мере две сферы в художественной культуре XX в.: а) психоделическое искусство, создаваемое художниками при измененном состоянии сознания под воздействием наркотических средств, и б) всевозможные наработки элементов виртуальности в авангардно-модернистско-постмодернистском искусстве, возникшие на базе традиционных «носителей» искусства, без применения особой техники, прежде всего электроники. Эти элементы и даже целые квазивиртуальные миры создаются отчасти осознанно, но чаще всего возникают самопроизвольно под влиянием всей современной, техногенно ориентированной атмосферы в культуре.

Сегодня почти очевидна своеобразная закономерность бурного, кажущегося хаотическим развития ситуации в художественно-эстети-

ческой культуре XX в., складывающейся по крупному счету из нескольких главных тенденций, которые применительно к данной теме могут быть сформулированы так: 1) расшатывание и разрушение традиционных средств художественных языков классического искусства и классического эстетического сознания; 2) отход от принципов миметизма и отображения форм реальной действительности к их многоуровневой трансформации; 3) попытки поиска и формирования иных принципов, приемов, способов неутилитарной арт-деятельности на основе новых, полисемантических, конвенциональных, релятивных установок организации некой ситуативной деятельности-реальности; 4) ориентация искусства на принципиальное повышение уровня интерактивности в системе «произведение-реципиент» (дадаизм, Дюшан с его реди-мейдами, хэппенинг); 5) выработка инновационных парадигм творческой деятельности и восприятия на основе измененного состояния сознания, в котором господствующее положение занимают не формально-логические, одномерно-дискурсивные конструкты и словесные тексты, но полисемантические аудиовизуальные, тактильно-гаптические структуры, ориентированные на функционирование «новой телесности», в том числе и виртуальной, и обращенные отнюдь не к рационально-рассудочной сфере человеческого сознания.

Уже в современной утилитарной компьютерной продукции, далекой от намерений создавать какой-либо арт-продукт, мы видим нередко виртуозное использование практически большинства наработок и находок авангардно-модернистских элитарных искусств и арт-практик XX в. (футуризма, экспрессионизма, абстрактного искусства, дадаизма, сюрреализма, конструктивизма, театра абсурда, конкретной музыки и визуальной поэзии, концептуального искусства, боди-арта и т.п.) в самых разных сочетаниях, совершенно свободно и технически профессионально выполненных в динамической процессуальности и немислимом для внекомпьютерного мышления развитии. Все это в комплексе и способствует формированию паравиртуальной реальности в сфере современной художественной культуры.

8.2. ПРОТОВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

К *протовиртуальной реальности* относятся все формы и элементы эстетической виртуальности, возникающие или сознательно создаваемые на базе или с применением современной видео-, электронной и компьютерной техники. Здесь можно выделить по меньшей мере четыре класса виртуальных наработок:

1) включение элементов виртуальной реальности в наиболее восприимчивые к ней виды технических искусств, в результате чего воз-

никают начальные формы художественно-эстетической виртуальной реальности (компьютерные спецэффекты в кино и театре, видеоинсталляции и *видеоарт* в целом, особые жанры новейшего кино, типа кинопроекта Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера»);

2) создание на основе элементов виртуальной реальности артефактов массовой культуры и прикладных продуктов, содержащих признаки художественности (компьютерные игры, видео-компьютерные аттракционы, лазерно-электронные шоу, компьютерные тренажеры);

3) возникновение арт-практик внутри сети, транслирующих и адаптирующих к работе Интернета традиционные арт-формы (виртуальные выставки, галереи, музеи, путешествия по памятникам искусства и т.п.);

4) появление принципиально новых сетевых арт-направлений (интерактивное искусство, интернет-арт, веб-арт, сетература (сетевая литература, поэзия), трансмузыка, компьютерные объекты и инсталляции, сетевой энвайронмент и т.п.), рассчитанных на аудиовизуальное восприятие без сенсорного подключения реципиента к сети, но предполагающих его интерактивное участие в арт-проектах. Этот класс протовиртуальности уже вплотную подходит к собственно ЭВР и в каких-то моментах пересекается с ней.

На протовиртуальном этапе ощущение условной границы между реципиентом и артефактом не утрачивается, чувство дистанции сохраняется, полного погружения в виртуальную реальность не происходит, т.е. эстетический опыт сохраняет еще свою традиционно сложившуюся сущность.

Сегодня интерактивные эксперименты иногда проводятся на театральной сцене. Одним из таких опытов с протовиртуальной реальностью стал спектакль Ж. Монтвилайте «Shlem.com» по роману Виктора Пелевина «Шлем ужаса». Пелевинская интерпретация мифа о Тесее и Минотавре дана в форме интернет-чата. Запертые в отдельных комнатах восемь персонажей ищут выход из лабиринта, самоидентифицируясь то с Тесеем, то с Минотавром. На сцене этот сюжет представлен в жанре Active Fiction Show, сочетающем театральный перформанс, видео, музыку, Интернет. Зритель, снабженный ноутбуком, наводит курсор на фотографию одного из актеров, сидящих в оснащенных системными блоками кабинках, и получает возможность следить за ходом действия не только из зрительного зала, но и из глубины сцены, комментируя увиденное в чате. А видит он приснившийся Ариадне виртуальный лабиринт: на сетчатом экране перед сценой возникают то высокие стены, обретающие отчетливую фактуру по мере движения по лабиринту, то устрашающая тень Минотавра, то готиче-

ский собор, то, наконец, Шлем ужаса; по экрану ползут реплики персонажей. Актеры вынуждены играть с расчетом на своего рода «круговую кинопанораму», что временами дается им с трудом. Немалую долю зрительского внимания занимают компьютерные манипуляции, не позволяющие полностью сосредоточиться на сценическом действии. Интерактивность остается здесь пока исключительно на декларативном уровне. Создается впечатление, что на данном этапе театр практически отторгает столь резкое вторжение неорганичных для его природы технических приемов и новшеств и одновременно готовит почву для перехода реципиента к полноценной интерактивности в виртуальной реальности компьютерных сетей.

В качестве наиболее яркого примера протовиртуальной реальности, реализованной средствами кинематографа и современной компьютерной техники на высоком эстетическом уровне, можно указать на кинопроект Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера» и развивающий его перформанс «Жизнь в чемоданах. История Тульса Люпера»¹.

Новый Медиа-арт

Говоря о протовиртуальной реальности, прежде всего нельзя обойти вниманием такое очень широкое, достаточно расплывчатое, но реально существующее явление в современном арт-мире, как New Media art — *Новый Медиа-арт* (НМА). С конца прошлого столетия и по настоящее время существует немало художников, относящих себя к этому направлению арт-практик, под этим названием организуются выставки, в музеях современного искусства создаются экспозиционные разделы, функционируют научные конференции и форумы, пишутся книги по New Media Art.

Современные исследователи определяют НМА как арт-практики, возникшие в конце XX в. на основе собственно *медиа-арта*, к которому они относят видеоарт, трансмишен-арт, экспериментальное кино, и *технологического искусства*, к которому причисляют все *электронные искусства* (электроник-арт), *робото-арт* и *геномик-арт*². Фактически — это безбрежное море всех арт-практик конца XX — начала XXI в., возникших на техногенной, электронной, компьютерной основах и в начале нашего столетия начавших активно осваивать Интернет. Часть из них уже уходит в прошлое, другие только набирают силы, третьи имеют весьма косвенное отношение к арт-деятельности вообще.

¹ Подробнее об этих проектах см. мой диалог с Н.Б. Маньковской: *Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс*. С. 334—364; *Бычков В. Эстетическая аура бытия*. С. 619—643.

² См.: *Tribe M., Jana R. New Media art*. Taschen, 2009. P. 7.

Например, *Robotic art* — это чисто экспериментальное «искусство» инженеров, которые, занимаясь разработкой промышленных и бытовых роботов, решили использовать их и в неутилитарной сфере, так сказать, — игрушек для взрослых в современных арт-пространствах. Робототехнические технологии, перенесенные в сферу арт-экспозиций, вызвали интерес у современных галеристов и арт-сообщества. Кибернетические устройства, работающие не только по заданной программе, но и реагирующие на присутствие или определенные команды авторов или реципиентов (элементы интерактивности), стали выставляться в художественных галереях. К робото-арту отнесены и некоторые саморазрушающиеся арт-объекты известного кинетиста *Жана Тэнгли* (1925—1991). Возник даже театр роботов, в представлениях которого участвовали одни роботы или роботы совместно с живыми актерами.

«Геномное искусство» (*Genomic art, Bioart*) — это фактически и не искусство, но эксперименты современных ученых, занимающихся биотехнологиями, геной инженерией, микробиологией на основе компьютерных технологий. Вынося визуальные результаты своих экспериментов в Интернет, некоторые из этих ученых классифицируют их по разряду *art* и приравнивают к иным современным арт-практикам, не ощущая разницы между ними, ибо и те и другие, как правило, лишены главной характеристики искусства — *художественности* и ориентированы только на то, чтобы чем-то удивить реципиента. Некоторые круги современного арт-сообщества рассматривают эти эксперименты как направленные на реальное преобразование живой природы (чем они и являются по существу) чисто в художественных целях (что весьма сомнительно). Понятно, что безоговорочное отнесение большинства из этих произведений научных и технологических экспериментов к искусству весьма проблематично, тем не менее они все чаще занимают свои места в пространствах современных арт-экспозиций, и не считаться с этим эстетикой нельзя.

Тем более что некоторые из объектов, например, биоарта или геномик-арта, переосмысливаются их создателями как произведения экологического искусства, имеющего достаточно прагматические цели — привлечение внимания к охране окружающей среды, природы, но выраженного эстетическими средствами. Имеются в виду достаточно распространенные объекты и энвайронменты *эко-арта*, когда в пространствах художественных выставок создаются фрагменты природных ландшафтов с реально высаженными травой, растениями, цветами и т.п. Нередко они еще населяются птицами, земноводными, муравьями, бабочками и другими представителями фауны. Обычно эти натуральные фрагменты природы совмещаются с фото- и видеоинсталляциями. Сегодня подобные произведения био-эко-арта можно

видеть на многих крупных выставках современного искусства. В частности, они регулярно экспонируются в огромном московском выставочном центре современного искусства «Гараж».

Главная тенденция НМА, активно пропагандируемая его сторонниками, — тесное сотрудничество ученых, техников и художников по созданию искусства будущего на пересечении всевозможных достижений искусства, культуры, науки и техники. Видную роль в этом процессе играют архитекторы и дизайнеры. При этом арт-объекты как бы продолжают научные исследования и эксперименты, перенося их в аудиовизуальную технологически и (или) электронно сформированную среду, доступную арт-реципиентам и даже контактирующую с ними. Одним из показательных образцов НМА стала выставка «LEXUS.HYBRID ART. Выставка искусства будущего», проходившая в апреле 2010 г. в московском арт-центре «Ветошный». В целом выставка напоминала некий электронный звучащий, сверкающий всеми цветами электронной радуги энвайронмент из какого-то фантастического фильма.

Здесь были представлены и впечатляющие аудиовизуальные перформансы абстрактной компьютерной анимации американца Скота Дрэвса, и основанный на деконструкции видимой реальности пятиканальный аудиовизуальный концерт японца Риочи Курокава, и светящаяся и звучащая интерактивная колонна (SoniColumn) корейского медиа-артиста Йон-Йо Мока, реагирующая на прикасающегося к ней реципиента. Демонстрировался целый ряд сложных с технологической точки зрения и зрелищных в визуальном плане объектов и инсталляций, реагирующих на изменения окружающей их среды (шумы города, приближающиеся фигуры, звуковые сигналы и т.п.).

При глобальной увлеченности современными научными и технологическими достижениями некоторые из создателей НМА стремятся тем не менее руководствоваться по-новому понятыми художественно-эстетическими принципами. Дорогостоящие и часто трудоемкие технологии предстают у них не самоцелью, но средством к арт-визуализации заложенных в современной науке и технике художественных возможностей и креативного потенциала.

В НМА нередко нивелируется авторское начало, так как в создании его произведений участвуют, как правило, несколько человек (исследователь, инженер, программист или техник, собственно медиа-художник и т.п.). При этом практически в каждом из произведений НМА используются достижения других исследователей, известные технологии, уже существующие где-то (в культуре, Интернете и т.п.) образы, тексты, приемы организации материала и т.п. Присвоение и плагиат не считаются в НМА чем-то зазорным. Все его произведения фактически плод коллективного авторства многих людей, некоторые из них даже

и не подозревают, что их труд и находки вошли в эти произведения, поскольку произведений New Media art уже и на выставках, и в Интернете бесчисленное множество, и уследить за всеми нет никакой физической возможности. За исключением разве что небольшого количества тех, которые осели в постоянных экспозициях или депозитариях музеев современного искусства. Распространены в НМА и забавы с видеореками, размещенными в укромных местах, с помощью которых ведется подглядывание за жизнью людей с последующим вынесением наиболее одиозных роликов или видеоинсталляций на их основе в Интернет.

Для нас существенно, что своими предшественниками представители НМА считают некоторые художественные направления авангарда и модернизма типа дадаизма, поп-арта, концептуализма, а будущее своей арт-деятельности связывают с Интернетом. Исследователи НМА считают, что как самостоятельное направление НМА возник в конце 90-х гг. прошлого века, когда словенский медиа-художник *Вук Кошич* изобрел термин Net art. Таким образом, НМА некоторыми и немалыми своими пространствами несомненно входит в обозначенную выше сферу протовиртуальности. Другие виды НМА имеют прямое отношение к экспериментам в области архитектурно-дизайнерского проектирования среды обитания, иные же просто представляют собой хитроумные технологические кунштюки, которым место только в современных кунсткамерах.

К сфере собственно протовиртуальной реальности имеют прямое отношение такие феномены НМА, как *ваидеоарт*, *интернет-арт*, *алгоритмическое искусство*. На них мы и остановимся подробнее.

Видеоарт

Видеоарт как один из наиболее распространенных видов протовиртуального художественного опыта в последние годы стремится активно использовать компьютер для создания своих проектов и ориентируется на *интерактивность* — интенсивное включение реципиента в управление самим арт-продуктом, точнее, способами его восприятия и реконструкции, т.е. подходит почти вплотную к принципам организации ЭВР сетевого типа. В качестве одного из видов постмодернистского искусства видеоарт¹ начал свое существование еще в докомпьютерную эру, в 60-е гг. прошлого столетия, когда стали доступны качественные мобильные кино- и видеокамеры и вырос из любительского кино

¹ Подробнее о его сущности и истории см.: *Schneider I. Video Art: An Anthology. N.Y., 1976; Grau O. Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge/Mass. 2003; Rush M. Video Art. London, 2003; Meigh-Andrews Ch. A History of Video Art: The Development of Form and Function. Oxford, N.Y., 2006.*

и «домашнего видео», с одной стороны, и кино- видеофиксаций хэппенингов и перформансов — с другой. Первые видеоартисты (*видеасты*, как их называют ныне) перенесли некоторые элементы неонклассики в сферу видео и стали создавать самостоятельные *видеоинсталляции* на основе принципов абсурда, лабиринта, коллажа, смещения элементов повседневности и игровых сценок, эклектизма и т.п. При этом некоторые из них вроде Нам Джун Пайка видели в своем творчестве своеобразный художественно-социальный протест против зомбирования человечества мощным потоком телевизионной массовой продукции. «Я показываю нелепость технологии», — заявлял *Нам Джун Пайк* (р. 1932), активно осваивая новейшие технологические средства визуализации типа спонтанности, прерывности, развлекательности, определенной мультисенсорности и доводя их комбинации в своих мультимониторных арт-проектах до абсурда.

Существенно расширились возможности видеоарта с появлением дигитальных технологий. Уже «цифровые» фотографы быстро научились создавать путем электронного переформировывания (цифровой деконструкции) изображений своего рода фото-обманки, симулякры — «документальные» фотографии ситуаций, действий, объектов, аналогов которым не существовало в действительности, и соответствующие художественные фото. Эту технологию быстро освоили и видеасты, свободно создавая свои проекты путем использования всех доступных им возможностей обработки изображения и звука с помощью видео- и компьютерной техники; активно применяя сформировавшийся к концу прошлого столетия специфический язык «Новых Медиа». Первую попытку его систематизации предпринял *Лев Манович* в работе «Язык Новых Медиа»¹. Он убедительно показал, что культура «Новых Медиа» основывается на создании всевозможных комбинаций (предела в этой сфере нет) из оцифрованной базы данных феноменов и произведений всей предшествующей культуры (идей, текстов, произведений всех видов искусства, научных достижений и т.п.). Именно на этом принципе строят свои арт-проекты и видеомастера, комбинируя и монтируя видеоматериал путем проектирования его на множество мониторов, полиэкран, любые иные поверхности; используя при организации видеообразов временные скачки, разрывы изображения, деформации, наплывы, морфинг, повторы одних и тех же кадров или моментов события и т.п., — множество всех приемов работы с визуальными образами, наработанными фотографией, кино, телевидением и авангардно-модернистскими видами искусства XX в.

¹ См.: *Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, 2002.*

При этом некоторым из них удалось создать интересные в эстетическом плане работы. Наиболее талантливым видеастом в этом смысле является, без сомнения, *Билл Виола* (р. 1951), который стремится перенести ценности Культуры в новый вид арт-деятельности, сохраняя их духовно-эстетический потенциал, одухотворяя им новейшие технологические творческие методы и создавая на их основе новые эстетические ценности. В отличие от большинства видеоартистов Виола сильно укоренен в классической Культуре, тяготеет к христианскому мистицизму и восточным духовным практикам и стремится дух Культуры выразить на уровне новейших технологий.

В 1994 и 1996 гг. он представил два огромных (по формату) проекта «Станции» и «Посыльный», в которых дал видеометафоры «Страстей Христовых» и «Крещения», замедленно разворачивающихся в темном пространстве храмоподобного зала. Аналогичным образом он инсценировал и «оживил» в своей видеоинсталляции «Приветствие» (1995) картину Якопо Понтормо «Встреча Марии и Елизаветы», которая, кстати, долгое время демонстрировалась в Москве.

Весной 2009 г. в Москве на выставке «Определенное состояние мира?» (на пространствах выставочного комплекса «Гараж») была представлена еще одна интересная видеоинсталляция Виолы: «Идя вперед днем» (2002). В специальном замкнутом пространстве на пяти экранах демонстрировались пять видеороликов, складывающихся в единое многоуровневое философическое целое в сознании реципиента. «Рождение огнем» над входом-выходом в темный зал. На экране бурлит и полыхает то ли жерло вулкана, то ли внутренность доменной печи, в огненной магне время от времени проявляются какие-то человеческие тела или их фрагменты — рождение человека из первородного огня; реципиент входит в зал через это пламя и выходит сквозь него — дважды очищаясь «священным огнем» бытия. На левой стене от него (обходя зал по часовой стрелке) — «Путь»: огромный вытянутый экран не менее 40 метров длиной на всю стену зала; на нем изображение леса, по которому параллельно поверхности экрана бесконечной чередой медленно идут самые разные люди — всех рас, профессий, возрастов, идут и идут постоянно.

На стене, противоположной входу, — «Всемирный потоп». Фасад какого-то старинного дворца со входом в центре; из него выносят мебель, вещи, домашнюю утварь, домашние растения, большую на каталке и т.п. и все несут куда-то направо параллельно стене-фасаду; слева мимо фасада тоже время от времени появляются люди с вещами и идут туда же; чуть правее входа у стены сидит безучастно фигура, мимо которой и осуществляется все движение с вещами. Далее на последней

стене два фильма. «Путешествие» представляет собой пустынный берег горного озера; слева на небольшой скале лепится прямо над самой водой игрушечный павильончик с открытой на зрителя стеной; в нем на кровати больной или умирающий, рядом с ним двое родственников; справа на крыльчке павильончика без движения сидит какая-то фигура; правее на берегу мебель и домашний скарб большой квартиры; подходит баржа-самоходка, на которую не спеша начинают грузить эти вещи и, погрузив все, увозят вдаль по озеру. И на этой же стене еще один видеофильм: «Первый свет». На ближнем плане часть какого-то, кажется, глубокого водоема; на берегу виден фрагмент автофургона — то ли полицейского, то ли спасателей; эти самые «спасатели» медленно копошатся на берегу водоема, собирая какую-то амуницию.

Общее впечатление достаточно сильное, отчасти философское, отчасти сюрреалистическое, отчасти мистическое. Понятно, что названия дают сознанию и рецептивной герменевтике какие-то толчки, которые и формируют интересные образы, и ведут несомненно к погружению в них, хотя и не всегда точно соответствуют лично моим ассоциациям. Однако целостного впечатления все-таки не создается, так как при восприятии приходится вращаться вокруг собственной оси на 360 градусов, чтобы время от времени видеть каждый фильм, а они совершенно разные и дискретность подобного восприятия нарушает его целостность, что, вероятно, включено в замысел автора, как и невозможность двух одинаковых сеансов восприятия. Всегда оно разное (если ты не по хронометру, конечно, поворачиваешься к тому или иному экрану), т.е. тем самым обеспечивается как бы своеобразная интерактивность восприятия. Здесь ощущается явная ностальгия (как и во многих других вещах Виолы) по Культуре. Ее образы и мифы автор пытается собрать в своем (нашем?) разорванном (уже разорванном!) сознании на пяти экранах, как бы подчеркивая в который раз в *пост*-культуре, что нечто новое сегодня можно создать только путем коллажа-монтажа выборки из фрагментов и обломков ушедшей Культуры. Именно этот завет Виола дает, вероятно, и творцам принципиально новой культуры — виртуально-сетевой.

Известный видеаст *Тони Аурслер*, о котором шла речь в этой книге в связи с его проектом-энвайронментом на *documenta X*, нередко выносит свои инсталляции из зала и с экрана в реальное пространство города и организует их как проекции человеческих голов, лиц, отдельных фрагментов лица на самые разные поверхности — неровные стены зданий, дома, деревья и т.п. Приведу описание современным искусствоведам одного из его проектов — «Машина влияния» (2000 г.), в котором сильны протовиртуальные тенденции.

Эта видеoinсталляция была представлена «на Хэллоуин в нью-йоркском Мэдисон-парке, где какофония призрачных текстов и разбухших лиц проецировалась на деревья, облака пара и старые небоскребы, каждое в отдельности напоминая послание, полученное то ли по спутнику, то ли по кабелю из какого-то „нижнего“ мира. Лица разбухали, разрастались, развеивались по ветру. Мерещились голоса мистиков девятнадцатого века, пытавшихся выйти на контакт с миром призраков; как сбивчивая речь звучали радиопомехи; затем началось жуткое взаимодействие тех, кто здесь, с теми, кто живет в промежутке между физическим и виртуальным (или замещающим его) опытом»¹. Понятно, что инсталляция, приуроченная к Хэллоуину, должна была содержать элемент иронического мистицизма и ориентирована на массового зрителя. Для нас здесь существенно иное — создание некоего виртуального арт-пространства, виртуальной среды. Уже предельно «серьезный» психо-пейзаж был создан Аурслером в том же 2000 г. в Сохо-сквере в Нью-Йорке («Механизм воздействия»), который он превратил в некое мистическое пространство с разговаривающими деревьями и домами, с говорящими головами и появляющимися в клубах дыма призраками.

Несмотря на существование некоторого ряда самодостаточных и интересных в эстетическом плане проектов видеоарта, в целом же его можно рассматривать скорее как важнейшее экспериментальное поле для перехода арт-практик от кино к собственно виртуальной реальности Интернета, чем имеющий будущее самостоятельный вид современного искусства.

Интернет-арт

Все сказанное выше смело можно отнести и к *интернет-арту*.

В качестве примера укажем на рассчитанную на активное соучастие реципиентов сетевую оперу, созданную Жаном Пьером Бальпом, Мишелем Жаффрену и Александром Раскатовым на тему Синей Бороды. Приведем ее описание, данное современным исследователем.

«По замыслу авторов публика, — а это именно все население Земли, — оперируя мышью, создает собственное представление, интерпретацию темы. В этом проекте Интернет опробуется как новый вид «мировой сцены», где должны быть обнаружены выразительные средства, адекватные возможностям сети. Изображения, тексты и музыка не существуют заранее — все это должно создаваться пользователем по ходу навигации с помощью трех соответствующих генераторов. Ж.П. Бальп

¹ Тейлор Б. Актуальное искусство: 1970—2005. М., 2006. С. 241.

создал литературный генератор, который работает как автоматический писатель.

Он поместил в словарь — базу данных — тысячи слов, связав их между собой, следуя своим индивидуальным пристрастиям и необходимой атмосфере конкретного текста. Аналогично использовались музыка и изображение. Композитор придумал свою систему заранее записанных голосов оперных исполнителей. Режиссер Мишель Жаффрену создал программу, которую он назвал «Цифровым драконом». Здесь единицы — это набор рисунков — заготовок в эстетике китайской живописи, которые затем были оцифрованы. В апреле 1999 г. в Интернете была помещена пробная обучающая программа для его пользователей, которые хотели принять участие в создании этой «оперы». Позже был выпущен и соответствующий CD-ROM. Главная задача каждого из участников проекта заключалась в том, чтобы найти минимальные единицы соответствующих структур и создать программу генераторов для выстраивания из этих «букв» необходимых текстовых, звуковых и визуальных фрагментов и последующей организации их в некие интерактивные артефакты¹. Трудно сказать, насколько этот проект был освоен пользователями, и доставил ли он кому-то из них хоть какое-то эстетическое удовольствие; имеет ли он вообще какое-либо отношение к эстетической сфере. Тем не менее он ясно показывает стремление современных net-арт-мастеров к созданию сетевых проектов, называемых ими искусством.

Различают, по крайней мере, три этапа развития интернет-арта, возникшего в 80-е — начале 90-х гг. XX в. Первый, когда начинающие художники Сети создавали картинки из букв и значков, имеющих на клавиатуре компьютера. В своих экспериментах они опирались на опыт дадаизма, абстрактного экспрессионизма, поп-арта, минимализма, концептуального искусства, а также графического дизайна и настенных граффити. Обращение к практике хэппенингов обуславливало случайность, непредсказуемость компьютерных композиций. По мнению *Рэйчел Грин*, автора книги «Интернет-арт», последнее позиционировалось на данном этапе как маргинальная, альтернативная, оппозиционная художественная практика анархического толка — вне социальных и половых различий, нравственных норм и т.п.² В этот период акцент делался на свободе копирования, использования, изменения, распространения любых исходных данных, принципах случайности и непредсказуемости, а сам интернет-арт мыслился как пространство созерцания и игры,

¹ Новые аудиовизуальные технологии. М., 2005. С. 446.

² *Green A. Internet Art. N.Y., 2004. P. 11.*

форма проведения досуга. При этом его создатели решительно дистанцировались от искусства в классическом понимании, считая его чересчур материальным, предметным, застывшим. Они сознательно лишали произведения интернет-арта статуса искусства, называя себя программистами, а не художниками.

Второй этап (1990-е) начался, когда в Интернет пришли художники андеграунда и просто все желающие показать нечто из своего творчества. Появилась масса электронных галерей, салонов, кинотеатров, которые внесли в Сеть продукцию внешнего мира, не органичную Сети, использовали ее как посредник. Возникли фестивали и форумы техноискусства — Ars Electronica (Линц, Австрия), Transmediale (Берлин, Германия), «Следующие 5 минут», «Киберфеминистка» и др. В этот период произошла глобализация медиа — всеобщая доступность CNN, широкое распространение мобильной связи, реалити-шоу на телевидении, внедрение фотошопов, посещение сайтов и т.п. способствовали созданию глобального информационного пространства, формированию on-line сообщества. Претерпела трансформацию и роль интернет-артистов, сочетающих отныне в одном лице роли художника, критика, наблюдателя и активного участника интернет-акций в духе ситуационизма. Они выступили инициаторами первых флеш-мобов. Так, коллективный международный перформанс Х. Бантинга «Звоните на Кинг-Кросс» (1994) задумывался как глобальная провокативная игра, основанная на активном взаимодействии пользователей в пространстве социума. Веб-сайт представлял собой белую страницу, испещренную черными цифрами — номерами телефонов-автоматов на лондонской железнодорожной станции Кинг-Кросс; указывались дата и время коллективных международных звонков по этим телефонам. Целью акции была замена пассивного потребления масс-медиа прямым действием, а также создание музыки телефонных звонков разной тональности. Именно «а также». Понятно, момент эстетизации носил здесь минимальный, побочный характер.

В аналогичном духе действовали сторонницы «киберфеминизма», хотя их эксперименты и обладали определенной спецификой. С. Плэнт, Ф. Вайлдинг, Ж. Стерз и др. видели в переходе на новые информационные технологии важную составляющую третьей, современной волны феминизма. Приоритетные темы — место женщин в Сети; влияние на них технокультуры; феминизация и эротизация компьютерных технологий. В их компьютерных проектах действовали «гендерные киборги» — альтернативные существа, воплощающие снятие оппозиции «мужское — женское», а также мужчины, демонстрирующие на подиуме женские бикини и другие игровые варианты купальников и дам-

ского нижнего белья (проект Е. Гранберг «Net-бикини») и т.п. Подобные во многом наивные и прямолинейные акции были представлены в концентрированном виде в «Манифесте киберфеминизма для 21 в.» (1991). Компьютерная картинка в форме шара (как символ женского, противостоящего мужской линейности) представляла собой своего рода лубок — сочетание графики с текстами, написанными в духе феминистской риторики: о женской сексуальности, новом мировом беспорядке, борьбе против «Большого брата», терминаторшах мужского морального кодекса и т.п. И хотя киберфеминистки подчеркивали, что Интернет — место утопии и эстетизированной игры, художественная сторона акций носила для них второстепенный характер.

Специальный интерес представляет русский интернет-арт. Его исследователи в России, вносящие вклад и в развитие net-арта, О. Лялина, А. Шульгин считают, что его суть сводится к созданию коммуникационных и креативных пространств в Сети, предоставляющих полную свободу сетевого бытия всем желающим. Поэтому задача интернет-арта не репрезентация, а коммуникация, и своеобразной арт-единицей его является электронное послание. Особенности русского интернет-арта — нарративность, восходящая к традиционному литературоцентризму русской художественной культуры, романтический характер повествования, отчетливое социальное послание, протестный пафос.

Проект О. Лялиной «Мой бой-френд вернулся с войны» (1996) представляет собой составленный из компьютерных окон триптих, сочетающий графику и короткие тексты: 1) сидящая пара: парень и девушка смотрят в разные стороны; 2) тексты — «ЧТО ПОДЕЛАЕШЬ!», «Место для твоей фотографии», «Не убий / МЕНЯ»; 3) фотография девушки (видимо, автопортрет автора) — воплощение тревожного ожидания. В совместной с Х. Бантингом работе «Статусный проект» (1999) О. Лялина на основе «Идентификационной базы» сочетает фотографии персонажей и данные о них на русском языке: национальность, пол, место и год рождения, цвет кожи, рост, вес. Все эти сведения можно менять местами, что символизирует, по мысли авторов, идею свободы, создает альтернативу официальному статусу человека.

Военной теме посвящены «Горячие картинки» А. Шульгина (1994), нацеленные на стирание границ между компьютерной графикой, живописью и фотографией. Шульгин создал некоммерческую «Первую русскую электронную фотогалерею», доступную пользователям из дома и офиса, нацеленную на соединение частного и публичного. Мысль о том, что фотография долго была единственным способом реалистического отражения, и это повлияло на все изящные искусства, теперь же она сама меняется под воздействием компьютер-

ных технологий, разделяют с ним члены группы «Медицинская герменевтика», обрабатывающие в фотошопе фотографии русских икон, Евгений Лихошерст (Чумаков), создающий трагикомические сюжеты о невозможности быть художником в наше время, и другие net-артисты. Резюмировал эти настроения А. Шульгин в своем манифесте 1996 г. Смысл его таков: Художники! Забудьте слово и само понятие «искусство», эти фетиши-артефакты. Не интеллектуальная власть, а коммуникация. Медиа-художники! Хватит манипулировать людьми посредством ваших гребанных «интерактивных медиа-инсталляций» и «умных интерфейсов»! Вы очень близки к идее коммуникации, ближе, чем художники и теоретики! Просто кончайте с амбициями и не считайте всех идиотами, не способными на творческое общение. Сегодня есть возможность найти тех, с кем можно общаться на вашем уровне. Если захотите, конечно.

Совершенно очевидно, что на данном этапе идея коммуникации, меседжа, превалировала над собственно художественными задачами.

Следующий, третий этап (конец 1990-х — первое десятилетие XXI в.) состоял в освоении сетевыми художниками собственно выразительных возможностей Сети как некоего электронного *энвайронмента* или *виртуальной реальности*, внутри которых необходимо творить так, как невозможно работать в реальном мире. Появилась первая сетевая литература, построенная на принципах *гипертекста*, особые визуальные зоны интернет-арта, активно вовлекающие в их организацию реципиентов, сидящих перед своими компьютерами, и т.п. Начались опыты по созданию веб-сайтов, синтезирующих некоторые стилистические приемы фотографии, анимации, видеоарта (особенно востребованными оказались видеоскетчи Роберта Уилсона и Билла Виолы), кабельного TV и радио-коммуникации (так, Нам Джун Пайк превращал телесигнал в абстрактную композицию). Р. Грин выделяет шесть главных терминов интернет-арта — *e-mail*, *веб-сайт*, *компьютерная графика*, *аудио*, *видео*, *анимация*. Этот период характеризуется созданием многообразных компьютерных инсталляций на основе нарботок гиперреализма. Компьютерные игры также представляют собой один из начальных этапов и аспектов интернет-арта. Их особенностью является отказ от психологизма в пользу action, приключений, сказочности: герои перемещаются в пространстве в поисках сокровищ, борьбе с врагами, ради спасения друга или возлюбленной и т.п. В созданной Н. Букчин компьютерной игре «Незванный гость» по мотивам повести Л.-Х. Борхеса о двух братьях, влюбленных в одну женщину, пользователь слушает соответствующую аудиозапись и должен реагировать на нее как геймер, тогда звучит следующий отрывок. Поми-

мо визуализаций прозы это позволяет, по замыслу автора, придать словам действенность.

Последнее десятилетие характеризуется некоторыми новыми темами, такими как рекомпозиция (перекомбинирование) тела, деконструкция (синхронная разборка и сборка в новом виде) виртуального тела. В компьютерной инсталляции В. Весны «Bodies Inc.» (игра слов: «отелесненные» / «корпоративные» тела = бестелесные абстрактные структуры) пользователь собирает 3D модели человеческого тела из отдельных его частей, выбирая цвет, фактуру, тот или иной тип фигуры и т.п., в результате чего возникают гротескные манекены. Здесь очень сильны трагифарсовые, иронические, пародийные, мистификаторские моменты. Они заметно усугубляются в проектах, чье критическое острие направлено против клонирования, новейших биотехнологий, генетически модифицированных продуктов и т.п. («Биотехнологические хоббиты» Х. Бантинга, «Общество репродуктивного анахронизма», «Машина плоти»). Демистификация новейших технологий в целом, особенно военных, обуславливает поворот ряда net-артистов к «новой простоте», вплоть до отказа от самого Интернета.

Другой актуальный сюжет — телеприсутствие (воображаемое присутствие поверх географических обстоятельств), наблюдение, вуайеризм (соглядатайство). Громкую известность приобрел проект В. Штеля «2001». Он установил 3 видеокамеры, каждые 4 сек обновляющие изображения замка в Баварии, берлинской телебашни и панорамы Манхэттена. Эти идиллические, вневременные, исполненные покоя виды демонстрировались в галерее Postmaster. Когда же видеокамеры запечатлели события 11 сентября (уничтожение террористами «башен-близнецов» на Манхэттене), лирическая пейзажная видеоживопись превратилась в историческую.

Резюмируя все изложенное, можно сказать, что понятие *интернет-арт* включает в себя практически всю дигитальную продукцию, создаваемую для неутилитарных целей в Интернете и часто ориентированную на взаимный контакт с реципиентом, но без специального коммутационного оборудования, подключающего его к Сети. Здесь хватает традиционной мыши или джойстика. Арт-продукции интернет-арта присущи междисциплинарность и размывание авторского начала. Она не претендует быть в первую очередь художественным объектом, но скорее информационно-коммуникативной системой, как правило, не вербального, но визуально-мультимедийного типа. Обычно это специальные программы-интерфейсы, построенные на основе коллажа веб-сайтов, фото, анимации, разнообразных саунд-треков (уличные шумы, музыка, разговор и т.п.), элементов игр и т.п. Реципи-

енту-пользователю предлагается самому собирать из этих аудиовизуальных «пазлов» некие произведения или путешествовать по сетевым лабиринтам — веб-окнам, предусмотренным программой net-арт-мастера, но навигационный путь должен выбирать сам реципиент-сотворец интернет-произведения. Подобный проект под названием «Плита» предложил в свое время *Джек Тилсон* (1994—1999). Он подобрал огромное количество сайтов, окон, изображений, текстов из Интернета, связанных с темой еды. Фрагмент проекта «Макро-еда» предоставляет возможность пользователю, не отходя от компьютера в своей квартире, посетить, например, Индию и заказать завтрак в Раджестанском экспрессе, увидеть соответствующие фотографии и звуки, сопровождающие приготовление еды, ее поглощение и т.п.

В проектах интернет-арта сочетаются информационная коммуникация, функциональность, иронизм и пародийность, банальность и экзотика, элитарность и массовость, серьезный творческий эксперимент и явное трюкачество. Однако здесь же реализуются и некоторые из задач, когда-то только намеченных концептуализмом и постмодернизмом в целом. Картография интернет-арта безбрежна, визуальные и визуализированные данные под «кистью» талантливого net-арт-мастера набегают мощными слоями, срastaются и разбегаются, самомодифицируются и аннигилируются в неудержимом потоке, затопляющем net-реципиента. В современной литературе в качестве примера подобного творчества приводится проект Марка Нэпьера «Бунт» (2000 г.), в котором «кросс-контентный веб-браузер, закачав такие веб-сайты, как CNN, BBC и Microsoft, а также обрушив домены веб-страницы, предлагает видение Интернета, сравнительно свободного от каких-либо установленных границ или корпоративного контроля»¹.

Главной особенностью интернет-арта на сегодня является принципиальное отсутствие четкого разграничения *искусства* и *неискусства*. Основными характеристиками его являются неутилитарность, прямой контакт между художником и реципиентом, интерактивность, свобода бытия в киберпространстве, практически ничем не ограниченная коммуникативность.

Между тем совершенно очевидно, что подобными описанными выше «игрушками» дело не ограничится, ибо уже сейчас во внеэстетической сфере ВР, связанной в основном с сетевыми играми, интерактивность разворачивается в полной мере, часто совершенно подчиняя геймера виртуальному миру, свидетельствуя о наступлении нового этапа виртуальности.

¹ *Тейлор Б.* Актуальное искусство. С. 242.

Алгоритмическое искусство

С 1960-х годов прошлого столетия в сферах кибернетики, информатики и исследований по созданию и изучению искусственного интеллекта активно развиваются эксперименты и по разработке методов и способов создания так называемого «кибернетического искусства», «искусственного искусства», «автоматизированного электронного искусства», «алгоритмического искусства», «автоматического искусства», «компьютерного искусства» и т.п. Существует много названий этого искусства в англоязычной среде, смысл же его сводится к попыткам создания произведений искусства самим компьютером, без участия в окончательном творческом процессе человека, т.е. художника. Это в прямом и полном смысле слова *компьютерное искусство*. Однако термином «компьютерное искусство» уже давно обозначают нечто совсем иное, именно любое искусство, создаваемое *человеком с помощью компьютера* или просто оцифрованное и помещенное в его памяти. Поэтому то, о чем мы будем говорить в этом разделе, точнее называть *алгоритмическим искусством*. Сами опыты по созданию подобного искусства начались еще в 1960-е гг., а термин *Algorithmic art* был введен в обращение одним из энтузиастов и последовательных создателей этого искусства американским художником, или «алгоритмом» (как именуют себя некоторые из мастеров этого искусства — *algorists*) *Романом Веростко* (р. 1929) в 1980-е гг., когда он начал активно разрабатывать программы для этого искусства и создавать соответствующие компьютерные произведения в сфере абстрактной графики и живописи.

История возникновения алгоритмического искусства проста. В процессе изучения кибернетиками механизмов мышления и работы интеллекта в различных его формах ученых, естественно, интересовало и творчество художников, процессы создания ими произведений искусства — музыки, живописи, поэзии. Разрабатывались специальные компьютерные программы, которые на основе анализа определенного класса выдающихся произведений искусства пытались выявить творческий алгоритм или семейство алгоритмов этих произведений, а затем на их основе создавать подобные произведения искусства. *Алгоритм* — это программа, прописывающая с помощью определенных условных знаков и правил их соединения (алгоритмического языка) конкретные приемы и их последовательность, необходимые для решения той или иной задачи. Например, задачи по воссозданию с помощью плоттера (своеобразной рисующей руки компьютера) рисунков определенного класса с использованием случайных, полуслучайных, вероятностных, эволюционных и тому подобных процессов, с чего и начинали первые создатели алгоритмического искусства.

В последние десятилетия усилиями программистов и тяготеющих к их экспериментам художников различных видов искусства были разработаны компьютерные программы, создающие произведения, вроде бы почти не отличающиеся от творений собственно художников, даже выдающихся мастеров. Так, особую известность приобрели эксперименты по машинному созданию музыки. В частности, широко известна программа Д. Коупа «Эмми», которая на основе алгоритмов хоралов Баха и ноктюрнов Шопена создала 5000 хоралов в стиле Баха и 1000 ноктюрнов в стиле Шопена, которые в 2005 г. были размещены на сайте Коупа¹. При этом даже специалисты в области музыки с удивлением отмечали, что их очень трудно было отличить от оригиналов великих композиторов.

Подобные программы были разработаны для создания произведений абстрактного искусства, относительно которых трудно было сказать, созданы они человеком или компьютером. А английский художник *Гарольд Кохен* разработал (начиная с 1973 г.) совместно с сотрудниками Лаборатории искусственного интеллекта Стэнфордского университета программу AARON, которая создает и фигурные изображения, на основе алгоритмов, проанализированных ею произведений фигуративного искусства. В 1990-е гг. сетевой писатель и программист Э. Булгак обнародовал программу «Постмодернистский генератор», которая создавала тексты, близкие к текстам известных постмодернистов (Деррида, Бурдьё и др.). Существует немало программ и по писанию поэтических текстов, особенно в современной стилистике. Более того, многие разработчики компьютерных программ всерьез задумываются о создании «эстетических алгоритмов», с помощью которых компьютер сам будет творить уникальные полноценные высокохудожественные произведения искусства, без вмешательства человека. Наряду с этим идут эксперименты и по разработке интерактивных креативных программ, используя которые любой реципиент, обладающий определенными навыками обращения с компьютером, сможет сам создавать произведения искусства.

Как отнестись ко всем этим и подобным экспериментам с позиции эстетики? Всплывает ряд аспектов этой проблемы, в которых еще предстоит разбираться эстетикам более детально, но предварительные выводы можно сделать и сегодня.

Прежде всего понятно, что любое изучение творческого процесса, в том числе и художественного, с помощью самых современных науч-

¹ Подробнее об экспериментах в области автоматического и «искусственного искусства» с подробнейшей библиографией см. в монографии: *Мигунов А.С., Ерохин С.В.* Алгоритмическая эстетика. СПб., 2010.

ных средств, методов, инструментов, дело вполне закономерное и достойное всяческой поддержки. Однако здесь всегда следует помнить известную эстетическую аксиому о том, что «поверить алгеброй гармонию» пока никому не удалось и вряд ли в принципе возможно, т.е. необходимо помнить о некоторых границах и пределах любой научной методологии. И это логически вытекает из всего того, что мы изучали в разделе I данного курса, т.е. из самих основ эстетического знания, показывающего, что эстетический (в связи с искусством — художественный) эффект соответствующего объекта зависит не только от качества и объективных характеристик этого объекта (произведения искусства), но и от воспринимающего субъекта, реципиента. А его духовный мир (каждого конкретного индивида, конкретной личности) вряд ли может быть «измерен» или проанализирован до уровня столь высоких материй, как эстетические.

Создатели программных алгоритмов художественной деятельности основываются, во-первых, на своем (или своих помощников-искусствоведов, художников) личном опыте, т.е. на достаточно субъективном выборе семейства произведений искусства, на основе которого компьютер и разрабатывает соответствующий алгоритм; во-вторых — на объективных вроде бы характеристиках, предложенных для анализа произведений, которые (характеристики) закладывает в программу все тот же ее разработчик. Отсюда следует, что уже сам алгоритм, выработанный компьютером, во многом несет на себе сильный отпечаток субъективного вкуса разработчика, что и отмечают многие критики компьютерного искусства. А это означает, что по каким бы вроде бы универсальным алгоритмическим программам ни «творил» компьютер, его произведения в конечном счете зависят от таланта разработчика этих программ. Поэтому, если Д. Коуп обладал высоким музыкальным вкусом, то и его «Эмми» транслировала именно его вкус в свои произведения и создала тысячи хоралов и ноктюрнов, близких к произведениям великих композиторов. Фактически «Эмми» научилась создавать бесчисленные вариации на заданные темы (более или менее точно зафиксированные в соответствующих алгоритмах). С не меньшей виртуозностью это мог бы вероятно сделать и сам Коуп, только со значительно меньшей (в сотни и тысячи раз) производительностью. Здесь машина просто ускорила процесс вариативного репродуцирования оригинальных произведений искусства. Поэтому считать эти вариации за высокохудожественные произведения искусства вряд ли имеет смысл, хотя некоторые разработчики подобных программ (не сам Коуп, к его чести) имеют иное мнение.

В свою очередь есть ощущение, что разработчик AARON'a не обладал высоким художественным вкусом в области изобразительного

искусства или не сумел найти для его программирования адекватного алгоритмического языка, поэтому AARON создает изображения занятные, но далекие от какой-либо художественности. В сфере абстрактного искусства компьютеры продвинулись значительно дальше¹. Учитывая, что критерии определения художественности в этой сфере очень размыты, а море абстрактных полотен, сотворенных художниками-людьми, безбрежно, то компьютеру проще создать что-то близкое к абстрактным «шедеврам». Сегодня далеко не всякий искусствовед отличит работу художника-абстракциониста от полотна, созданного шимпанзе или умным компьютером. При этом некоторые произведения компьютера выглядят даже «эстетичнее» работ отдельных художников-абстракционистов. Есть над чем задуматься эстетике.

Весь разговор до этого момента мы вели, ориентируясь на параметры классической эстетики. Кстати, создается впечатление, что именно на них ориентируется и большинство разработчиков программ для компьютерного искусства, так как они пытаются выявить эстетическую специфику (и высчитать ее алгоритм) произведений чаще всего высокого искусства, т.е. заведомо обладающих высоким эстетическим качеством. Кажется, мало кто из них исследует алгоритмы реди-мейдов Дюшана или творчества Раушенберга, Уорхола, Бойса. Создается впечатление, что всех их алгоритисты пока не считают вообще за достойных внимания мастеров. А зря. В этой сфере они могли бы достичь значительно более впечатляющих результатов, чем пытаются создать вариации произведений классического искусства.

Если подходить ко многим произведениям алгоритмического искусства с позиции нонклассики, принципиально отказавшейся от традиционных эстетических ценностей и художественных критериев, то мы, пожалуй, могли бы и творчество AARON'a, как и множества его собратьев, признать за принадлежащее к миру современного арт-производства. Во всяком случае, на выставках современного искусства они смотрелись бы (да и смотрятся уже сегодня), как равные многим произведениям известных актуальных арт-мастеров. Если в сфере современного искусства и «неискусство» занимает место в пространстве арт-галерей, а к искусству относится все то, что, как мы видели, кто-то назвал искусством и представил на суд арт-публики, то почему бы самим алгоритистам не счесть творения своих программ искусством и выставлять его в арт-галереях и исполнять в филармониях? Да так, собственно, многие из них уже и делают, а произведения компьютеров все чаще привлекают к себе внимание современной дигитально продвинутой публики.

¹ См. хотя бы в Интернете работы того же Р. Веростко.

Во всяком случае, на пути продвижения к виртуальной эстетической реальности алгоритмическое искусство как протовиртуальное занимает сегодня видное место. Сопряжение его принципов создания будто-искусства, т.е. компьютерных симулякров традиционного искусства, с интернет-артом и видеоартом, да еще с привлечением 3D-технологий открывает пути к собственно виртуальному искусству, *виртуал-арту*, о котором еще речь впереди.

8.3. ПЕРСПЕКТИВЫ И РИСКИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ВИРТУАЛЬНОСТИ

К собственно *виртуальной реальности* (ВР)¹ сегодня относят тот феномен киберпространства, который реализуется при вхождении пользователя в Сеть с помощью специальной системы датчиков, соединяющих всю его сенсорику через посредство специального кресла, каталки, пространственной подвески, скафандра (костюма), шлема со стереодисплеями, перчаток и тому подобных приспособлений с компьютером, соединенным с Интернетом. Только в этом случае осуществляется полная иллюзия нахождения реципиента в ином мире, чем данный нам физически, и реализуется возможность действовать в нем по своему усмотрению, как в мире первой реальности, т.е. возникает эффект интерактивности. Пока близкая к этой реальности доступна только в самых высокотехнологичных сетевых играх да изображается (иногда талантливо и на хорошем художественном уровне) в некоторых научно-фантастических романах и фильмах.

В представленных там моделях вообще стирается грань между реальным и виртуальными мирами, или при сохранении этой грани персонажи посещают виртуальную реальность отнюдь не с эстетическими целями. Вспомним хотя бы фильм «Матрица» братьев *Вачовски* (1999), в котором дан один из возможных вариантов организации фантазмагорической виртуальной реальности, фактически уничтожающей человека в его современном виде свободно действующей творческой личности, переводящей его на уровень виртуальной марионетки, управляемой всемогущим электронным «богом» — сверхкомпьютером космического уровня Матрицей. Понятно, что этот апокалиптический вариант виртуальной реальности, созданный пока художественными средствами кинематографа, правда, при активном использовании компьютерных технологий, далек от того, что мы имеем в виду под виртуальной реальностью. Сегодня еще хотелось бы надеяться, что челове-

¹ О ней пишут сегодня специалисты всех дисциплин и профессий. См., в частности: Виртуальная реальность: Философские и психологические проблемы. М., 1997.

ческий разум, опираясь на духовные и нравственные принципы, не выпустит техногенного джинна из бутылки, и виртуальная реальность будет существовать только как реальность, удовлетворяющая утилитарные или эстетические запросы человека, полностью подвластная ему, а не поработавшая его.

Между тем, судя по современным тенденциям развития виртуальности, можно предположить, что в виртуальной реальности могут осуществиться в несколько неожиданном ключе идеалы, витавшие в эстетике XX в.: предельной активизации субъекта восприятия искусства, вовлечения его в создание и процесс развития произведения (робко начавшегося с хэппенингов); полного слияния искусства с жизнью; организации жизни (виртуальной) по законам искусства; даже некой квазиургии и своеобразной «электронной соборности» сознания.

Эстетическая виртуальная реальность (ЭВР). Эстетической виртуальной реальностью можно назвать ту специально созданную по особым законам часть VR, в которой реализуется собственно виртуальный эстетический опыт (ВЭО). Главное отличие ВЭО от традиционного заключается в том, что здесь реципиент (которого теперь нередко называют унифицирующим термином «пользователь») имеет дело с сетевой VR, т.е. с некой психоэлектронной реальностью, которую он воспринимает через посредство целой системы электронных и сенсорных датчиков и имеет возможность сам воздействовать на нее с помощью другой электронной системы управления. Таким образом, как минимум три существенных фактора отличают ВЭО от классического. 1. Наличие *принципиально новой, еще никогда не существовавшей реальности — виртуальной*, в которую вступает реципиент, — искусственно созданного *киберпространства*¹ Сети, в котором могут содержаться сетевые эстетические объекты или ситуации для возникновения ВЭО и в котором, используя его технологический потенциал, можно создавать арт-объекты и арт-ситуации нового типа. 2. *Технологическая опосредованность* эстетического опыта, т.е. наличие сенсорно-электронных *посредников* (датчиков, компьютерного оборудования, программного обеспечения, системы управления и манипулирования сетевыми ресурсами и т.п.) между реципиентом и киберпространством (своеобразным объектом) в отличие от *непосредственного* конкретно чувственного восприятия эстетического объекта реципиентом в класси-

¹ Понятие киберпространства (cyberspace) впервые употребил в 1984 г. Уильям Гибсон в научно-фантастическом романе «Neuromancer», после чего оно утвердилось (не очень удачно, на мой взгляд) в науке для обозначения пространства электронных сетей.

ческом эстетическом опыте. 3. *Интерактивность* ВЭО — взаимная активность сетевого эстетического объекта и реципиента, который по собственному желанию может внедряться в эстетический объект или в его контекст, изменять их по собственному усмотрению, т.е. быть в полном смысле слова соавтором и автором виртуального арт-мира. И в то же время иной net-реципиент (назовем его условно *арт-геймером*) или даже сам автор данного net-арт-проекта может со своей стороны (со своего компьютера) активно воздействовать на первого реципиента.

ВЭО реализуется в пространстве эстетической виртуальной реальности (ЭВР), которая практически может быть выделена из общего сетевого виртуального пространства (точнее — актуализирована) только в процессе *конкретного эстетического акта* восприятия-действия. Предварительное определение этой реальности могло бы выглядеть следующим образом.

Эстетическая виртуальная реальность (ЭВР) — это сложная автономная система, некая специфическая чувственно (визуально-аудио-гаптически) воспринимаемая через посредство специальной аппаратуры и программного обеспечения среда, создаваемая по эстетическим законам с помощью электронных средств компьютерной техники и полностью реализующаяся в психике воспринимающего (равно активно действующего в этой среде) субъекта; особый, приближенный к реальной действительности (на уровне восприятия), но не копирующий ее, искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевого искусства, в котором реципиент вступает в интерактивную коммуникацию с сетевым эстетическим объектом на всех уровнях, включая креативную деятельность.

Суть *эстетической виртуальной реальности* заключается в том, что реципиент, находящийся в специально оборудованном подвижном кресле (или в особом скафандре), в специальном шлеме со стереоскопическими дисплеями, с помощью системы сенсорных датчиков, соединяющих его с компьютером, может проникать в образе своего электронного двойника (другого Я) внутрь киберпространства, отчасти сам формировать его и свой собственный образ, активно участвовать в арт-игровых ситуациях, изначальные установки которых предлагаются компьютерной программой, созданной *net-арт-мастером* (сетевым художником-программистом), модифицировать их по своему усмотрению, коммуницировать как с виртуальными, фантомными персонажами программы или собственного изобретения (электронного моделирования), так и с другими реципиентами-участниками, net-арт-партнерами (арт-геймерами), вошедшими, как и он, в это пространство через

свой компьютер в любой точке земного шара, и при этом испытывать комплекс ощущений, полностью адекватный действиям и ощущениям человека в реальной жизненной ситуации, модулированной новым эстетическим опытом -- ВЭО.

В ЭВР уже сегодня намечаются два больших пространства, отличающихся друг от друга характером эстетической активности в них реципиента. 1. Динамические эстетические пространства, предназначенные только для *презентации* их в качестве виртуальных эстетических объектов, их виртуального посещения и созерцания, без активного участия реципиента в их модифицировании. 2. *Интерактивные* эстетические пространства, рассчитанные на активное взаимодействие с реципиентом, на его креативное участие. В связи с тем что вся ЭВР конкретного арт-проекта *искусственно* формируется сетевым художником (*net-art-мастером*), то ее вполне логично назвать *виртуальным искусством*, и лучше в английской транскрипции — *виртуал-арт* — ВА (virtual art — VA), которая дает возможность сразу понять, что речь идет о совершенно специфическом, только нарождающемся «искусстве». Тогда первый из указанных выше уровней ЭВР я предложил бы обозначить, как *презентативный виртуал-арт* (ПВА), или *виртуал-арт 1* (ВА1), а второй — *интерактивный виртуал-арт* (ИВА), или *виртуал-арт 2* (ВА2).

Между тем необходимо иметь в виду, что словосочетания Virtual Art, «виртуальное искусство», «интерактивное искусство» уже достаточно давно стихийно существуют в Сети и употребляются там в самых разных смыслах. Чаще всего ими обозначают практически всё, что наличествует в Интернете в какой-то мере в неутилитарном контексте. Обычно так называют себя бесчисленные «музеи», «галереи», «кафе» виртуального искусства — Virtual Art Museum, Virtual Art Gallery, Museum of Virtual Art, Internet Art Gallery и т.п. Как правило, в них представлены или оцифрованные произведения обычного искусства (классика, авангард, модернизм), или произведения, созданные уже в Сети (или на домашнем ПК) — интернет-арт прежде всего, или относящиеся к тому, что я обозначил выше как ВА1, т.е. виртуал-арт, рассчитанный только на визуальное или аудиовизуальное восприятие, исключаящее интерактивность.

В научной литературе, и в Интернете особенно, утвердилось понятие «*интерактивное искусство*», широко вошедшее в научный обиход с 1989 г., когда на страницах журнала «Kunstforum» и в рамках фестиваля новейших искусств «Arts Electronica» пытались найти название зарождающимся в только что возникающей Сети арт-практикам. К настоящему времени оно вобрало в себя весь спектр смыслов

интерактивности, встречающейся в современном дигитальном искусстве, который значительно шире того, что я «ограничил» здесь понятиями «эстетической виртуальной реальности» и возникающего внутри нее (или являющего ее) «виртуал-арта». В интерактивном искусстве *художественно-эстетический аспект* никак не акцентируется, а часто и вообще игнорируется, заменяясь просто коммуникативным, информационным, в лучшем случае — игровым. Фактически он не актуален там, так как экспериментальной (на уровне ремесла и чистой техники) разработкой этого искусства занимаются пока люди, как правило, далекие от эстетики и, вероятно, эстетического опыта в целом: программисты и художники «актуального искусства», сознательно отказавшиеся от эстетической составляющей искусства или не знающие, что это такое.

Во введенном же здесь понятии *виртуал-арта* (за неимением более адекватного) художественно-эстетический аспект стоит на первом и главном месте. Другое дело, что многие принципы организации интерактивного искусства составляют фундамент ЭВР. К ним, несомненно, можно отнести перенос акцента с арт-объекта на процесс его восприятия-создания, с автора произведения на сотворца-геймера, а с него на его дигитального двойника в Сети, с традиционного содержания на его контекст, с нарратива на аудиовизуальную навигацию, с объекта на процесс, с восприятия на активное взаимодействие, с отображения на конструирование, с конкретной определенности на случайность и т.п. Именно поэтому я рассматриваю безграничное пространство того, что сегодня называют интерактивным искусством в качестве пропедевтического этапа ЭВР и собственно виртуал-арта.

Сегодня интенсивные эксперименты идут в основном с ВА1. В Сети уже парят бесчисленные «компьютерные инсталляции» и даже «эстетические инсталляции», представляющие собой пока достаточно примитивные объекты с минимумом эстетического качества и больше напоминающие некие забавные кунштштюки, экспериментальные наброски net-арт-мастеров, но уже на элементарном уровне приглашающие пользователя к сотворчеству. Вот несколько наугад выуженных из Интернета кратких описаний подобных «эстетических инсталляций» (так они и названы автором сайта).

«Американский мастер интерактивной инсталляции Камиль Утербэк (Camille Utterback) в своей художественной работе „Текстовый дождь“ слил воедино эстетические инсталляции с поэтическим искусством. Зритель видит свое „живое“ изображение на экране. Сверху на виртуального двойника начинает сыпаться дождь из букв, оседая на плечах, волосах, вытянутых руках, подставленных ладонях. Буквами можно жонглировать, подбрасывать их, стремясь

составить какое-либо слово. Если убрать препятствия, капли-буквы полетят дальше вниз».

«Wave UFO. Проект Морики Мори представляет собой целый созерцательно-релаксационный компьютерный комплекс, предназначенный для глубокого виртуального погружения и выполненный в виде НЛО. Система сама настраивается на пациента, сканируя импульсы и биоритмы его мозга. Все внутреннее пространство комплекса, кроме пола, представляет собой проекционный монитор, на котором в виде визуальных образов отображается психическая активность пользователя. Изображение сопровождается музыкой. Отклонения от созерцательного состояния (например, попытки думать на не-родном языке или решать математическую задачу) проецируются на стены НЛО в виде специфической графики».

«Zen garden (Сад дзэн). Программа для любителей медитаций, имитирующая рисунки песком. Сверху экрана неспешно ниспадают разноцветные струйки песка. Пользователь может внести коррективы в происходящее с помощью стен, линий, заслонок, растений и т.д. Получаются интересные и очень разнообразные комбинации „пескопадов“, смешение цветов и визуальных эффектов»¹.

Все описанное относится к тому жанру, который описывается сегодня в литературе понятиями-почти-синонимами Internet Art, Computer Art, Web Art, Interactive Art, Digital Art². Однозначно определенной терминологии пока нет. Скорее всего перед нами робкие шаги перехода от виртуал-арта 1 к виртуал-арту 2.

В отличие от классического искусства, виртуальные арт-миры в идеале (это относится к потенциальному ВА2, конечно, в первую очередь) ориентированы не на изображение жизни или выражение чего бы то ни было, а на ее свободное моделирование, претендуют быть самой этой жизнью, другой жизнью, самоорганизующейся в сложной нелинейной психотехногенной системе: *человек — компьютер — ЭВР — человек* (или сообщество арт-геймеров). Фактически это ничем не ограниченный пучок возможных жизней человека, активно использующего все органы чувств и способы реагирования на внешние раздражители. В пределе полная электронная замена реальной жизни виртуальной, создаваемой по законам сетевого искусства на паритетных началах программистами — net-арт-мастерами и самим арт-геймером. Перед таким «реципиентом» открываются неограниченные возможности перевоплощений в кого угодно (в другого человека, исторического или мифологического персонажа, в животное, фантастическое существо,

¹ См.: http://www.netlore.ru/estet_install

² См., в частности: *Paul Ch.* Digital Art. London, 2003; *Walker J.F.* Painting the Digital River: How an Artist Learned to Love the Computer, Prentice-Hall, 2006; *Wands B.* Art of the Digital Age, London, 2006.

инопланетянина и т.п.). Важнейшим условием, однако, такого «перевоплощения» должно быть постоянное сохранение реципиентом своего подлинного Я, ощущение дистанции между реальным Я и виртуальным. Только в этом случае ВР может претендовать на статус феномена искусства, хотя и весьма специфического, и участвовать в событии эстетического опыта.

Интересно, что виртуальная жизнь, виртуальная реальность отнюдь не претендует на полный иллюзионизм. Как было подмечено исследователями и разработчиками сетевых игр, геймеры с большим энтузиазмом и большей полнотой погружаются в виртуальный мир — достигают иммерсивности, когда он не представляет точной, иллюзорной копии реального мира, но, напротив, существенно отличается от него, чем дает пищу для активной работы воображения по творческой доработке этого мира. Виртуальный мир совершенно иной, чем тот, в котором мы живем постоянно, и он, оказываясь, требует иных принципов и парадигм формообразования, чем наш физический мир. Между тем, как мы помним, авангардно-модернистское искусство XX в. фактически только и занималось отысканием иных парадигм формообразования, чем природные, но не менее органичных, внутренне целостных и целесообразно (без цели!) убедительных, т.е. активно готовило нас к переселению в миры ВА2.

Понятно, что для такого «переселения» необходима и специальная подготовка как психики арт-геймера, так и его навыков владения соответствующей компьютерной техникой. Арт-геймер должен развить в себе особое чувство иной топологической реальности, которое у пет-поколения развивается практически автоматически в процессе онтогенеза, проходящего почти с грудного возраста в атмосфере компьютерных игр и других мультимедиа. На более высоком уровне развития потенциальный реципиент виртуального арт-продукта должен уметь автоматически достигать измененного состояния сознания, способного свободно чувствовать себя в виртуальной реальности. Это реализуется в процессе овладения компьютерной техникой, необходимой для вхождения в виртуальную реальность (шлем, спецкостюм, перчатки, умение свободно ориентироваться в Сети и т.п.). И когда пользователь овладел всем этим и может свободно чувствовать себя в виртуальной реальности, не замечая самой техники, с помощью которой происходит погружение в ВР, он, по отзывам самих пользователей подобного уровня, получает особое наслаждение от свободного действия в ВР, от ощущения себя органично причастным иному миру и одним из его создателей. Фактически само погружение в обычную ВР Сети, еще вроде бы специально не артифицированную, т.е. не в ЭВР, уже доставляет

подготовленному пользователю (здесь речь идет именно о *пользователе*, а не об эстетическом субъекте) нечто близкое к элементарному эстетическому удовольствию.

Перед эстетиком здесь открывается интереснейшее поле для исследований. Сама сетевая виртуальная реальность практически вся является в какой-то мере эстетизированной средой, представляя собой огромный аудиовизуальный гипертекст, созданный с помощью компьютерной графики, анимации, звуковой режиссуры, т.е. с помощью своего рода художественных или околохудожественных технологий, с помощью «интернетного искусства» в широком смысле этого понятия. Собственно ЭВР, или виртуал-арт 2, создаются net-арт-мастером уже в благоприятной для виртуал-эстетической коммуникации среде и организуются на основе иных принципов, чем классическое произведение искусства. Не малую роль здесь должны играть и технологии алгоритмического искусства, приспособленного для функционирования в Сети.

Net-арт-мастер ориентирует свой арт-проект на интерактивное и чаще всего игровое участие арт-геймера-реципиента в его проекте. Поэтому то, что он создает в Сети, трудно даже назвать произведением искусства или артефактом. Мастер как бы дает аудиовизуальный пространственный концепт, некие начальные установки для запуска проекта, который каждый из арт-геймеров имеет возможность сам запустить, доработать, до-сотворить в процессе его восприятия-действия, интерактивного сотворчества (на уровне протовиртуальной реальности мы видели подобный проект «оперы» на тему Синей Бороды). Художник ВА2 создает не артефакт, но *ситуацию* и систему алгоритмов для его процессуального сугубо индивидуального разворачивания. В связи с этим некоторые исследователи говорят применительно к ЭВР уже не о художественно-эстетической культуре, но о «художественно-эстетической активности», не об артефакте, а о «факте глобальной коммуникации»¹ и т.п. И в этом есть свой резон.

Очевидно, что эстетическая виртуальная реальность, виртуал-арт 2 предполагают совершенно новый опыт, с которым человек еще никогда не встречался, и соответственно потребуют и совершенно новых, адекватных методов его изучения, осмысления, описания. В частности, если традиционное искусство опиралось на *миметический* и *символический* принципы, то в ВР они как бы полностью отсутствуют. Человек не изображает, не выражает и не созерцает нечто, но *реально живет и действует* в виртуальной среде по особым правилам арт-игры.

¹ См.: Новые аудиовизуальные технологии. М., 2005. С. 433, 448.

Фактически виртуальная реальность становится для человека XXI в. особой квазидуховной и креативной одновременно средой, в которой он ощущает себя вполне материальным существом в материальном мире и чувствует себя относительно комфортно.

Между тем мысль разработчиков интерактивного искусства спешит все дальше за новейшими научными открытиями и технологиями. Один из ярких представителей New Media art *Рой Эскотт*¹ уже всерьез говорит о биотелематическом интерактивном искусстве и пост-биологической культуре, когда включение в виртуальную реальность будет происходить не только за счет чисто компьютерных сенсорных датчиков и тому подобного снаряжения, но и с использованием нанотехнологий, путем конвергенции цифровых средств и молекулярной технологии, т.е. описанное в научно-фантастической литературе представляется ему сегодня вполне осуществимым. Он приводит примеры некоторых экспериментов в этой сфере и даже придумал название для новой виртуальной реальности этого уровня. Он назвал ее «вегетативной реальностью», или «влажной средой» (MOIST), которая «использует психоактивную plant-технологию, основанную на принципах этноботаники и склоняющуюся к психоделии и духовной практике»².

Эскотт даже разработал и представил художественному сообществу в 2000 г. в Граце «Влажный манифест» (MOIST MANIFESTO), в котором изложил основные принципы грядущего в недалеком, по его мнению, будущем новейшего уровня интерактивных арт-практик. Приведем его целиком.

ВЛАЖНЫЙ МАНИФЕСТ

ВЛАЖНОЕ ПРОСТРАНСТВО образуется там, где совмещаются сухие пиксели и влажные молекулы.

ВЛАЖНОЕ ИСКУССТВО объединяет сухие цифровые средства, биологическую влажность и одухотворенность.

ВЛАЖНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ соединяет Виртуальную реальность и Вегетативную реальность.

ВЛАЖНАЯ СРЕДА включает биты, атомы, нейроны и гены.

ВЛАЖНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ интерактивна и психоактивна.

ВЛАЖНАЯ ЖИЗНЬ объединяет цифрового индивида и биологическое существо.

ВЛАЖНОЕ СОЗНАНИЕ — это техноэтическое мультисознание.

АППАРАТНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ВЛАЖНОЙ СРЕДЫ размывает границу между машиной и биологическим существом.

¹ См.: Эскотт Р. Интерактивное искусство: На пороге постбиологической культуры // <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?blang=eng&author=ascott>

² Там же.

ВЛАЖНОЕ ПРОИЗВОДСТВО — телебионика, нейроконструирование, нанороботехника.

ВЛАЖНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ включает онтологию.

ВЛАЖНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ осуществляется снизу вверх, искусственно воспроизводится, эмергентно.

ВЛАЖНЫЕ КОММУНИКАЦИИ — биотелематические и психонетические.

ВЛАЖНОЕ ИСКУССТВО находится на границе Сети¹.

Фактически перед нами программа принципиально нового уровня не только искусства, но и жизни будущего, в которой технологическое, психофизическое и духовное, по мнению Эскотта, должны дать какое-то принципиальное новое качество жизни; нового постбиологического человека в постбиологической среде (реальности) и с принципиально новой культурой и духовностью.

Не будем заглядывать, однако, так далеко, но вернемся к тому, что уже активно реализуется.

ЭВР, виртуал-арт 2 сегодня еще *terra incognita*, которая настоятельно требует пристального внимания современных эстетиков. И здесь им не обойтись без соответствующих самых современных работ психологов, социологов, математиков-программистов, искусствоведов разных специальностей, философов, культурологов, богословов. Главные вопросы, возникающие перед исследователями: что за реальность открывается человеку, проникающему за экран компьютерного монитора, в дигитальные пространства сетевого мира? Какое место в этом мире занимает его новый эстетический опыт? В каком смысле этот опыт является эстетическим? В каких категориях он может быть описан? Имеет ли виртуал-арт отношение к эстетическому опыту или это что-то принципиально иное, чем классическое искусство? Каковы основные принципы виртуал-арта? И ряд этих вопросов можно еще долго продолжать. На них и призвана ответить *виртуалистика* как новейшая часть постнеклассической эстетики, ждущая своих разработчиков.

Понятно, что для описания ЭВР и виртуал-арта на первом этапе приходится применять многие из категорий, наработанных неклассикой, на что уже указывалось выше. На первом месте здесь, очевидно, стоят категории *виртуальности* и *виртуальной реальности*.

Виртуалистике не обойтись также без категорий *симулякра*, *артефакта*, *объекта*, *вещи*, *тела* и *телесности*, *ландшафта*, *повседневности*, *гипертекста*, *интертекста*, *палимпсеста*, *энвайронмента*, *лабиринта*, *деконструкции*, *абсурда*, *автоматизма*, *ситуации*, *случайности* и других категорий неклассики. К ним прибавятся категории, непосред-

¹ Эскотт Р. Интерактивное искусство...

ственно всплывающие в связи с собственно компьютерными технологиями организации *виртуального образа-процесса* типа *адаптации, имплозии, конструирования, морфинга, пастиша, ризомы*¹, и ряд этот будет постоянно возрастать по мере развития сетевых виртуальных искусств и нарастания виртуального эстетического опыта. Однако самой существенной категорией и характеристикой виртуалистики становится *интерактивность*.

Остановимся кратко на некоторых категориях виртуалистики.

Под *адаптацией* имеется в виду приспособление эстетического восприятия к сетевой гиперреальности, которая может быть воспринята (и уже воспринимается многими компьютерными геймерами) как более реальная реальность, чем все доселе известные реальности. При этом полная вовлеченность реципиента в эту гиперреальность может парализовать его способности к символическому, метафорическому и даже аналитическому мышлению, привести к сужению его эйдети-ческих способностей. Адаптация к виртуальности, уже активно начавшаяся у молодежи, попавшей в плен к компьютерным играм, в виртуальную зависимость, существенно меняет весь психо-ментальный, духовно-душевный строй человека, что в целом чревато совершенно непредсказуемыми последствиями. Тем не менее — это факт современной действительности и существенная характеристика грядущего *virtual art*, т.е. новейшего эстетического опыта — ВЭО.

Имплозия (фр. — *implosion*) — слияние, отождествление виртуального мира с реальным, размывание границ между иллюзорным нет-миром компьютерного произведения искусства и первой реальностью, в которой живет реципиент. Имплозия фактически ведет к полной включенности реципиента в нет-арт-мир и выключению его как активного деятеля из реального мира, уходу из этого мира.

Пастиш (от итал. *pasticcio* — паштет) — один из художественных приемов постмодернизма, связанный с ироническим деформированием (передразниванием) уже известных (классических, как правило) произведений искусства, стилевых приемов и т.п. В виртуальности (как и в продвинутом кинематографе) он уже активно применяется как сознательно, так и неосознанно при создании электронных художественных пространств в духе сюрреализма, метафизической живописи, кубизма и т.п., в модусе пространственно-временного развития конкретных живописных произведений и т.п. Это достаточно сильный художе-

¹ Некоторые из них разработаны в указанных выше работах Н.Б. Маньковской. См., в частности: Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века.

ственный прием в виртуальности, ибо он вызывает активную эстетическую реакцию художественной направленности у реципиентов, владеющих багажом классического и авангардно-модернистского искусства.

Морфинг — плавное динамическое изменение визуальных форм на экране монитора с помощью чисто компьютерных средств. Этот прием уже активно используется в кино, киноанимации, телевидении, видеоарте. Один из наиболее действенных приемов новейшего формообразования, который может в перспективе привести к созданию своеобразной визуальной музыки, что мы и наблюдаем в некоторых современных чисто абстрактных анимационных фильмах. Понятно, что сильного эстетического эффекта в этом направлении могут добиться только немногие net-арт-мастера, обладающие абсолютным визуальным «слухом», чисто эстетическим видением динамической визуальной формы. Однако и далекие от чистого эстетизма приемы морфинга весьма зрелищны и уже активно работают в масскульте.

Конструирование — форма активной деятельности реципиента внутри виртуальной реальности, его творческое участие в переформировывании произведения ВА2, которое изначально ориентировано на такое участие, предполагает его и активно откликается на любые действия реципиента-соавтора. В конструировании прежде всего и проявляется интерактивность субъект-объектных отношений ВЭО.

Интерактивность означает, что было уже показано, деятельную позицию реципиента виртуального искусства по отношению к воспринимаемому произведению и ответ на нее произведения или стоящих за ним (в нем) других арт-геймеров или самого net-арт-мастера. Реципиент перестает быть пассивным созерцателем произведения, превращается в активного со-творца по той или иной трансформации электронного произведения, изменения не только хода его восприятия; но и всего его строя, а также включение своего личного участия в него на правах одного из действующих лиц. Эстетике еще предстоит выявить возможные пределы и оптимальные формы интерактивности, способствующие сохранению компьютерного произведения в пространстве эстетического поля, так как есть реальные и большие риски его разрушения в процессе подобной акции.

Здесь проблема упирается в понимание произведения виртуал-арта. Если в нем, как и в классическом произведении искусства, будет сохранен приоритет эстетического, то пределы интерактивности должны быть существенно сужены, как-то регламентированы автором произведения, заложены в программу. Понятно, что большая часть активных реципиентов не обладает теми же креативными способностями и эстетическим потенциалом, что и его автор. И их интерактивное уча-

ствие в произведении может привести к его разрушению. Очевидно также, что подобный сценарий может быть запланирован автором, тогда разрушение эстетического качества произведения ограничится только данным конкретным актом его восприятия. Электронная матрица произведения от этого не пострадает и будет всегда готова для бесчисленных креативных вторжений в произведение новых реципиентов—разрушителей-созидателей.

Если же в произведении виртуал-арта, как в большинстве арт-произведений *пост*-культуры, эстетическое качество не будет играть роли, что пока и наблюдается в большинстве опусов видеоарта, интернет-арта, интерактивного искусства, то, естественно, любое интерактивное участие в нем реципиента не нанесет ему никакого ущерба, но будет только приветствоваться. В этом случае возникает вопрос, а есть ли смысл вообще включать это «искусство» в ауру эстетических штудий? В этом существенная проблема для эстетики.

Понятно, что развитие виртуал-арта и повышение степени эстетизации ВР выявят и многие новые проблемы и категории этой области эстетики. Между тем очевидно, что и главные категории классической эстетики и принципы классического искусства на каком-то более совершенном этапе развития художественной виртуальности будут востребованы в какой-то мере. Уже сейчас нонклассика и виртуалистика активно работают с феноменами, описываемыми категориями *игры, иронии, безобразного*. Да и без категории *прекрасного*, пожалуй, уже не обойтись в виртуалистике, правда, пока больше в модификациях *красивости* или *гламура*, однако и собственно прекрасные объекты достаточно регулярно поселяются в Сети, хотя бы в виде цифровых аналогов классических произведений искусства или природных объектов и пейзажей. Более того, если быть последовательным оптимистом, то можно предположить, что виртуальный эстетический опыт может в перспективе вывести человека и в метафизические пространства, с которыми пока имеет дело только высокое классическое искусство и классическая эстетика.

Может показаться, что развитие эстетической виртуальности не имеет предела (во всяком случае, технического). Единственная, но главная проблема, налагающая уже сегодня существенные и принципиальные ограничения на ее развитие, заключается в реальных возможностях человеческой психики, допустимых пределах ее функционирования в практически безграничном мире квазиреальности электронного виртуального мира. Есть основания предполагать, что эти возможности далеко не беспредельны и не безопасны для человека, в частности для сохранения им своей личности, своей аутентичности. Не случайно пси-

хологи и психиатры уже давно бьют тревогу по поводу «виртуальной зависимости», «интернет-зависимости», «патологического использования Интернета», наблюдаемых у немалого числа молодых пользователей Сети. И это пока без активного вхождения в сферу ЭВО, которая для эстетически восприимчивых реципиентов, естественно, станет еще более привлекательной, чем простые компьютерные игры или чат-общение. Возможно, однако, что именно эстетический опыт в Сети и станет не столько сетевым наркотиком, сколько духовно-эмоциональным и креативным целителем сегодняшних интернет-зависимых пользователей. Все зависит, видимо, не столько от формы реализации, сколько от духовного содержания продукта, потребляемого современным человеком, как в Сети, так и вообще в культуре и жизни. И от его духовно-эстетического потенциала, естественно.

Контрольные вопросы

1. Как отразилась компьютерная революция на искусстве и эстетическом опыте в целом?
2. Что такое виртуальная реальность и какие типы виртуальной реальности вы знаете?
3. Как вы могли бы охарактеризовать протовиртуальную реальность в сфере эстетического опыта?
4. Из каких компонентов складывается Новый Медиа-арт?
5. Что такое видеоарт? Видели ли вы произведения видеоарта?
6. Что такое интернет-арт? Знакомы ли вы с произведениями этого типа?
7. Что понимают под алгоритмическим искусством?
8. Дайте определение эстетической виртуальной реальности.
9. Каковы перспективы развития виртуал-арта и какие риски таит в себе увлечение эстетической виртуальностью?

Дополнительная литература

1. Новые аудиовизуальные технологии. М., 2005.
2. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. М., 2009. С. 296–364.
3. Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика. СПб., 2010.
4. Ерохин С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб., 2010.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Последнее столетие в сферах искусства и эстетического сознания прошло в напряженном, остром, многоуровневом диалоге между классикой и массой самых разных инновационных тенденций, движений, методологических ходов, экспериментальных открытий, открытий, исканий. Подводя сегодня в начале нового столетия некоторые итоги, можно с большой долей уверенности предположить, что 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, оснащенной новейшим инструментарием и методами аналитике* эстетического знания, прочно опирающейся на философско-метафизический фундамент классической эстетики и активно учитывающей опыт нонклассики, как бы сквозь ее «бунтарскую» призму творчески пересматривающей основные положения 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 век 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 ретроспек-

тиве. Этим она дала мощный импульс и стимул исследованиям во всех сферах гуманитарного знания и в эстетике в том числе. Сегодня в очередной раз корректируется понимание предмета эстетики, ее основных параметров, методов исследования, всего эстетического инструментария с учетом того, что человечество пытается жить (или даже просто выжить) в принципиально новой парадигме бытия — в техногенном обществе и *пост*-культуре, отказавшихся от трансцендентного гаранта стабильности этого бытия — Великого Другого.

Почти столетний опыт функционирования неклассического, крайне радикального в своем негативистском ригоризме *художественно-эстетического* (тем не менее в основе!) сознания позволяет сделать некоторые значимые выводы. Прежде всего он убеждает нас, что эстетика (как и философия в целом) 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) до тех пор, пока жив человек как *homo sapiens*, а сама эстетика не только не утрачивает своей актуальности, но, напротив, стоит на пороге новых теоретических открытий, так как существенно расширилась сфера эстетического, в эстетику входят новые приемы и методы исследования, обогащается инструментарий. При этом эстетика освобождается от массы внеэстетических наслоений, псевдоэстетических понятий и категорий, которыми она обросла в XX в. под влиянием множества социальных, политических, эмпирических дисциплин, стремившихся «помочь» эстетике обрести свой предмет, но реально только почти полностью скрывших его под плотным слоем псевдоэстетического «шума». Насущная задача постнеклассической эстетики — максимально освободиться от него, очистить авгиевы конюшни, в которые XX век (начался процесс еще в XIX веке) превратил эстетику. Сегодня многие из тех, кто с апломбом пишут об эстетике, треплют понятия прекрасного, искусства, эстетического по существу не чувствуют, что это такое, не знают предмета эстетики.

Между тем, и в этом нас косвенно убеждает опыт неклассики, предмет эстетики относится к *сущностным универсалиям* человеческого бытия и культуры и не зависит от воли тех, кто пытается его игнорировать, устранить или, напротив, как-то жестко нормативизировать или модернизировать. Понятно, что сегодня речь не идет о какой-либо догматизации классики с ее во многом для современного сознания дискуссионными формулами и заключениями. Богатейший и предельно напряженный опыт радикального эксперимента во всех сферах культуры, искусства, теоретического дискурса последнего столетия требует от современного исследователя активизировать поиски адекватного вербального выражения предмета эстетики, опираясь на новейший

опыт мыслительных стратегий и конкретное состояние современной художественно-эстетической сферы. Это ведет к очередной трансформации (или приращению в каком-то смысле) знания в данной науке, происходящей в процессе внешне жесткого отрицания или игнорирования, замалчивания со стороны многих «продвинутых» мыслителей ее сущностных оснований (духовного, прекрасного, возвышенного и т.п.).

Процесс уточнения смысла и формулировок предмета эстетики вершится практически на протяжении всего столетия, начиная с определения эстетики, данного в самом начале XX в. Бенедетто Кроче («эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика»). Именно тогда 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. В главе 2 было изложено современное, уже практически тяготеющее к постнеклассическому, понимание этой категории и связанного с ней предметно-смыслового поля. Это же касается и современного понимания искусства (см. главу 4).

Очевидно, что приведенные в учебнике описания сути *эстетического* и *искусства* активно опираются на классику, развиваются в русле классической эстетической традиции, но имеют тенденцию вобрать в себя и неклассическую материю. От классической эстетики в постнеклассический период неизменным сохраняется *метафизический смысл* предмета эстетики, и он-то концентрируется именно в категории эстетического. В самом широком плане этот описанный выше смысл с некоторым упрощением может быть сведен к простым понятиям *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 реализуется где-то на духовных онто-гносеологических (бытия-знания) уровнях и образно может быть представлен как некое открывание окон (в этом суть эстетического опыта) для внедискурсивного акта мгновенного (в смысле вневременного) *узрения* эстетическим субъектом сущностных основ Универсума; как осуществление в процессе эстетического акта (восприятия или творчества) реального (а не иллюзорного) единения (слияния без утраты личностного самосознания) с ним. В результате возникшей *органичной гармонии* (полной вписанности) человека (личности!) с Универсумом он испытывает *высшее духовное наслаждение*. И этот тип отношений субъекта и объекта, обозначаемый категорией *эстетического*, и составляет предмет *эстетики* независимо от того, на какой стадии своего

исторического бытия она находится — классической, неклассической или постнеклассической. Меняются только система и принципы его осмысления, категориальный аппарат, но суть остается неизменной.

Итак, внутренней целью эстетического опыта является стремление (неосознаваемое, интуитивное, определяемое какими-то глубинными космоантропными закономерностями) субъекта к гармонии с Универсумом, к состоянию полной согласованности и единения с ним без утраты своей самости, своего личностного Я, своей индивидуальной самобытности. Эта интенция знаменует одну из глубинных закономерностей 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 составляющих субъекта. Гармония субъекта с Универсумом — сущностное согласование гармонизованного внутри самого себя субъекта с Универсумом, т.е. выведение его на такой уровень бытия, когда все его личные стремления (всех уровней) органично встраиваются в метафизическую систему Универсума, не вступают в сущностные конфликты с ней. Актуализация обеих ступеней гармонизации является в каком-то смысле актом трансцендентирующим, 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 (как бы природную), предельно возможную целостность. В нашем случае речь идет о метафизической системе Универсума, что не меняет глобального смысла понятия гармонии, 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, составляя его духовное содержание.

Возникает закономерный, хотя и риторический вопрос: сохраняется ли значимость понятия гармонии в постнеклассической эстетике после того, как нонклассика в своем глобальном отрицании практически всей традиционной сферы эстетического (т.е. прекрасного, возвышенного, гармонического и т.п.) установила и в арт-практиках, и в тео-

рии 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.*

Нонклассика, 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 нонклассики 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 полностью в эмпирической сфере, и тем не менее очевидна его методологическая значимость.

В частности, весь многообразный опыт нонклассики, ориентированный на актуализацию дисгармонических, абсурдных, безобразных, деструктивных и тому подобных 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, догадывались еще в древности, включая в сферу эстетического понятие *безобразного* (от Аристотеля и Августина до Канта и его коллег — эстетиков Нового времени). Так что нонклассика фактически никак не подрывает сущностных основ эстетики, но расширяет поле ее возможностей.

Понятия *контакта* и *гармонии* помогают в самых общих чертах символически 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 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 произведе-

ние 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 к его сущности.

Нонклассика, как бы от противного предельно обнажив проблему эстетического, обострила понимание искусства как *другого* объективной реальности, как принципиально иной реальности, возникшей в зеркале чистой субъективности и вступившей в продуктивный диалог с перво-реальностью. Это другое предстало как бы ее волшебным зеркалом, на различных исторических этапах человеческого бытия выявляющим разные лики, лица, маски объективной (первой) 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 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*, устраняющему конфликт, разрыв, отчуждение.

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 одновременно 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), т.е. «истина» (неудачный термин для эстетики, но как-то утвердился в классике — наследие классического гносеологизма) произведения искусства заключается в том, что оно *есть*, имеет реальное самостоятельное бытие и выполняет свои, именно *эстетические*, функции в Уни-

версуме. И вот эта «истинность», или *оптимальная художественность* (в целом чисто идеальная, поскольку конкретные произведения никогда ее не достигают, но лишь в большей или меньшей степени стремятся и приближаются к ней), и может быть обозначена (в принципе неопишуема) системой антиномий, которая в конечном счете сводится к антиномии: *метафизическое — психологическое*, или: *произведение искусства самоценно, самодостаточно, самозамкнуто как материально-духовный феномен — произведение искусства имеет бытие только в процессе эстетического восприятия (специфический путь и окно в Универсум) в качестве «эстетического предмета».*

Отсюда *психологизм* (наряду с онтологизмом и гносеологизмом — и это активно помогает понять нонклассика), а точнее — выросший на его основе *феноменологизм* (и эйдетика, естественно) является неотъемлемым компонентом эстетической методологии, что подтверждается и исторически. Эстетика как наука возникла для изучения *феномена красоты* (прекрасного), доставляющей человеку особое *наслаждение*. Именно поэтому изначально 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, и тем самым как бы перетекает в новое качество.

Понятно, что в русле начавшей формироваться постнеклассической эстетики, видное место в которой сегодня начинает занимать *виртуалистика*, далеко не весь опыт нонклассики может быть продуктивно использован, однако и без него уже обойтись невозможно. В частности, он показал, что такие категории, как *возвышенное, трагическое, канон, стиль*, отчасти *прекрасное, мимесис*, не утрачивая своей базовой значимости, смещаются в историческую перспективу или на края современного смыслового эстетического поля, а к его центру активно перемещаются *игра, ирония, безобразное*. Некоторые из паракатегорий нонклассики начинают явно тяготеть к статусу полноправных катего-

¹ Welsch W. Ästhetisches Denken. Stuttgart, 1998. S. 9, 10.

рий (хотя бы такие, как *абсурд, лабиринт, повседневность, телесность, вещь, 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 в конце 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 возникновению 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 *net*-артистов (первопроходцы уже активно обживаются там), организующих свои неутилитарные произведения исключительно на основе *эстетической виртуальной реальности*, т.е. принципиально новой художественной среды. Ее создатели и пользователи (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 пределы человеческой психики; так как вся нагрузка в виртуальной реальности переносится на нее, и ясно, что последняя имеет свои границы нормального функционирования.

Итак, сегодня мы стоим на пороге нового этапа бытия эстетического опыта, эстетического сознания, эстетики как науки — *постнеклассического*. При этом если классическая эстетика может быть предельно общо осмыслена как развивавшаяся в модусах прекрасного, возвышенного, гармонического, миметического, духовного, нонклассика — как развернувшаяся под знаками безобразного, дисгармонического, повседневного, телесного, то постнеклассический этап, активно опирающийся на опыт классики, нонклассики и становящейся виртуалистики, начинается в плоскости неких синтетических обобщений, высвечивающихся сегодня под знаками *эстетического, игры, проноии*, промодулированных принципом динамической *интерактивности*.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТЕМЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

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 и которые могут быть самостоятельно проработаны студентами.

- | | |
|--|------------|
| 1. «Об искусстве поэзии» Аристотеля | — 2 часа. |
| 2. «Критика способности суждения» Канта | — 6 часов. |
| 3. «Философия искусства» Шеллинга | — 4 часа. |
| 4. «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера | — 2 часа. |
| 5. «Диалектика художественной формы» Лосева | — 4 часа. |
| 6. «Исток художественного творения» Хайдеггера | — 2 часа. |
| 7. «Структура художественного текста» Лотмана | — 4 часа. |
| 8. Морфология искусства (виды и жанры) | — 4 часа. |
| 9. Искусство и мифология | — 2 часа. |
| 10. Искусство и религия в истории культуры | — 2 часа. |
| 11. Наука и искусство в современном мире | — 2 часа. |
| 12. Образ, знак, символ в истории культуры | — 4 часа. |
| 13. Роль и значение авангарда в искусстве XX века | — 4 часа. |
| 14. Художественное творчество и эстетическое восприятие | — 4 часа. |
| 15. Эстетические аспекты постмодернизма | — 4 часа. |
| 16. Современная интерпретация классики в театре и кино | — 4 часа. |
| 17. Эстетический опыт в компьютерно-сетевом пространстве | — 4 часа. |

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ТЕМЫ ДЛЯ СТУДЕНЧЕСКИХ РЕФЕРАТОВ И КУРСОВЫХ РАБОТ

(Они могут составить основу вопросов для экзаменов по эстетике)

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» Канта.
37. Прекрасное и возвышенное у Канта.
38. Смысл игры в эстетике Шиллера.
39. Идеи эстетического воспитания у Шиллера.
40. «Философия искусства» Шеллинга.
41. Три стадии развития искусства по Гегелю.
42. «Эстетика жизни» русских мыслителей XIX века.
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 Алексею 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 Мартину Хайдеггеру.
66. Художественное произведение в понимании Теодора Адорно.

67. Что есть «истина» в искусстве?
68. «Познавательный» смысл искусства. «Знание» в искусстве.
69. Феномен искусства у Романа Ингардена.
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. Стиль в искусстве.
78. Фридрих Ницше как предтеча неонклассики.
79. Зигмунд Фрейд как предтеча неонклассики.
80. «Переоценка ценностей» в XX веке.
81. Экзистенциализм и эстетика.
82. Структурализм и эстетика.
83. «Текст» как категория в структурализме.
84. Место и роль авангарда в художественно-эстетической культуре XX века.
85. Эстетические взгляды русских авангардистов (Кандинский, Малевич).
86. Художественное пространство в искусстве.
87. «Формальная школа» в русском литературоведении.
88. Футуризм как экспериментальная лаборатория эстетики.
89. Сюрреализм как путь к бессознательному.
90. Автоматизм как основа творчества в сюрреализме.
91. Эстетический смысл реди-мейдов М. Дюшана для искусства XX века.
92. Эстетические парадигмы модернизма.
93. Поп-арт как тип неклассического художественного мышления.
94. Концептуализм.
95. Эстетика постмодернизма.
96. Хронотипология искусства в XX веке: авангард, модернизм, постмодернизм.
97. Консерватизм в искусстве XX века.
98. Эстетика массовой культуры.
99. Высокая мода как эстетический феномен.
100. Эстетические параметры спорта.
101. Эстетика рекламы.

102. Видеоклип как эстетический феномен.
103. Эстетика, антиэстетика, параэстетика *пост*-культуры.
104. Основные паракатегории неонклассики.
105. Артефакт и произведение искусства.
106. Абсурд и творчество.
107. «Заумь» на пути поиска новой выразительности.
108. Вещь вместо произведения искусства.
109. Вещь как артефакт.
110. Телесность, тело и его интенции в современной арт-среде.
111. Повседневность как арт-феномен.
112. Симулякр и образ.
113. Парадокс как эстетический принцип неонклассики.
114. Эстетизированная среда обитания.
115. Энвайронмент.
116. Современные арт-практики (акция, хэппенинг, перформанс).
117. Деконструкция как творческий принцип.
118. Интернет и перспективы сетевого искусства.
119. Гипертекст как принцип организации художественной структуры.
120. Эстетическая виртуальная реальность и художественный образ.
121. Основные виды виртуальной реальности.
122. Протовиртуальная реальность как новый тип художественного мышления.
123. Эстетические аспекты New Media art.
124. На пути к эстетической виртуальной реальности: видеоарт, интернет-арт, алгоритмическое искусство.
125. Мультимедиа в классических искусствах.
126. Современная интерпретация классических произведений искусства в театре и кино.
127. Перспективы и риски эстетической виртуальности.
128. От классики к постнеклассической эстетике (тенденции движения).
129. Зачем и кому нужна эстетика.

Э С Т Е Т И К А

В.В. БЫЧКОВ



Бычков Виктор Васильевич – доктор философских наук, профессор.

Специалист в области эстетики, теории искусства, культурологии, лауреат Государственной премии России в области науки и техники (1996 г.).

В настоящее время заведующий сектором эстетики Института философии РАН, член Международной ассоциации эстетиков (IAA), член Ассоциации искусствоведов России (АИС), член Московского союза художников (МСХ).

Автор более 500 научных работ, опубликованных в разных странах мира, среди них 26 монографий и фундаментальный современный учебник по эстетике. Основные монографии: «Византийская эстетика: Теоретические проблемы»; «Эстетика поздней античности»; «Русская средневековая эстетика»; «Эстетика отцов Церкви»; «2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica»; «Русская теургическая эстетика»; «Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство», «Художественный Апокалипсис Культуры», «Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства» и др.

Научные интересы: византийская, древнерусская, русская религиозная эстетика XX в., феноменология современного искусства; философия искусства.

ISBN 978-5-406-01451-6



9 785406 014516