

Российская Академия Наук
Институт философии

КорневиЩе 0А

Книга неклассической эстетики

Москва
1999

ББК 87.8
УДК 18
К-67

Редколлегия:

В.В.Бычков (автор проекта)
Н.Б.Маньковская

Рецензенты:

доктор филос. наук *Л.И.Новикова*
доктор филос. наук *Г.К.Пондопуло*

К-67

КорневиЩе 0А: Книга неклассической эстетики. — М., 1999. — 303 с.

Монография представляет собой вторую публикацию по экспериментальному проекту «Неклассическая эстетика». В данном выпуске основное внимание уделено анализу наиболее дискуссионных и продвинутых направлений в современном искусстве и художественных практиках. Ряд проблем русского авангарда начала века рассматриваются под углом зрения зарождения в них элементов и блоков последующего развития художественной материи в направлении модернизма, постмодернизма, постпостмодернизма. Как и в первом выпуске видное место в книге занимают Материалы к Лексикону неклассической эстетики, включены и некоторые нетрадиционные формы вербализации современного художественного опыта. Несомненный интерес представляет публикация архивных материалов, связанных с деятельностью ленинградской художественной группы «Петербург», возглавлявшейся в 60-е годы М.Шемякиным.

ISBN 5-201-01999-4

© ИФ РАН, 1999

КорневиЩе!

Кубок метелей и клубок змей.
Сгусток энергий, плотно окутанный грубой корою вещества.
Кокон, в котором клубятся, кипят и пульсируют потенции
бесконечных феноменов какого-то неясного
никому неведомого бытия.
Ослепительные сияния излучаются во вне и озаряют все
мистическими отблесками сокровенного света.
И фиолетово-зеленые густые ядовитые соки
(или мрачные отблески потусторонние?)
сочатся сквозь корявую телесность материи
и пропитывают почву современной ПОСТ-культуры.
Вырастают *Цветы зла* (французские и русские).
А мы сплетаем из них венки и возлагаем
на головы мудрецов и поэтов.

КорневиЩе!

Темные лучи ослепительного Сияния угасли.
Белоснежные лилии Подземелья вскипели,
и черная пена былых устремлений и порывов духовных
уже оседает по краям окаменевшего жерла Культуры.
Приходят и уходят. Поют и плачут. Нет им покоя.
Каждый из бесчисленных *срезов КорневиЩа* –
под микроскопом постмодернистского сознания.
Тончайшие скальпели и острейшие иглы
рассекают и впиваются безжалостно.
Открываются и сокрываются бездны.
Дух захватывает у созерцающего
под нескончаемые звуки опусов
Штокхаузена, Кейджа или Ксенакиса.
Никто не пытается что-либо утверждать или оспаривать.
Клубится и гущается.

КорневиЩе !

Эпоха Книги, медленно извиваясь,
уползает в глубины Библиотеки;
электронный мозг беснуется на рубеже тысячелетий;
поля высокого напряжения всасывают человека
в *Мировую паутину*.

WWW !

Никто не приходит, чтобы понять...
Никто не желает остановиться...
Чтобы всмотреться в распинаемую Природу
на электронном Фаллосе цивилизации...
Чтобы вдуматься...
Эпоха безудержной пляски смыслов.
На пределе бессмысленного.
Предвестие Игры в бисер?
Или выхода из игры?
Окончательного...

В темных коридорах
пустой Библиотеки и
Лабиринта Архива!
КорневиЩе!

Опись срезов КорневиЩа

Нis et nunc! ПОСТ-культура на переломе тысячелетий	7
СРЕЗ β – β. Дискурсивно-аналитический	
<i>Эрьявец А. (Словения)</i>	
Постмодернизм и художественный авангард	9
<i>Маньковская Н.</i>	
Эстетика русского постмодернизма	18
<i>Генисаретский О.</i>	
Воображение и рефлексированный мифопоэтизм	43
<i>Кругликов В.</i>	
ВОТ. Гримасы одного слова	62
СРЕЗ γ – γ. Медитативный	
<i>Бычков В.</i>	
Марк Шагал	75
<i>Бычков В.</i>	
Нью-Йорк – Нью-Йорк... – город хле(ё)бный	100
СРЕЗ α – α. Лексикографический. Материалы к Лексикону неклассической эстетики.	
Философия Лексикона	139
Артефакт	147
Баухауз	148
Бодрийар	149
Ваттимо	153
Гринуэй	156
Дали	159
Кино	165
Клее	174
Мондриан	178
Новая волна	184
Поп-музыка	187
Постфрейдизм	189
Ризома	195
Рорти	196
Симулякр	199
Синестезия	200
Соц-арт	202
Филонов	204
Флоренский	208
Фотография	214
Хейзинга	221
Художественная культура XX в.	224
Шнитке	227
Эйзенштейн	231

СРЕЗ δ – δ. Пропедевтический

Палехова О.

Очки-велосипед 237

Липов А.

«Точка и линия на плоскости». Цвет и форма в эстетике русского авангарда 255

СРЕЗ σ – σ. Креативный. Метафизический синтетизм

Шемякин М.

Метафизическая голова 277

Иванов В.

К истории метафизического синтетизма 286

Иванов В., Шемякин М.

Метафизический синтетизм 290

Нис et nunc! ПОСТ-культура на переломе тысячелетий

ПОСТ-^{*} – это агония Культуры, культура Большой Агонии. Яд цивилизации убивает нравственность, религию, искусство – жизненные органы Культуры. И никто не в состоянии остановить его смертогенное действие. Да и нужно ли? Мы любим ПОСТ-. Ибо мы – его дети. Любим за то, что еще не окончательно убило Культуру. Но – и за этот сладковатый, хотя и горький, привкус разложения, умирания, деградации, вырождения, разлитый во все уплотняющемся, струящемся и разноцветно клубящемся мареве, укутывающем Культуру коконом беспросветности. Мы – дети, обитатели и творцы живого савана Культуры. В его наркотической среде тепло и уютно умирать, забывая о своей родной матери – Culture и все плотнее вращая в холодную сталь ПОСТ-. Кайф агонизирующего безмыслия. Экстаз оставленности.

алеаторика стоянием без движения вне сил притяжения и отталкивания никого не принуждает слушать ни на CD ни в консерваториях просто надо же что-то куда-то зачем-то энергию слить накопилось в конкретно звучащем космосе много неясных криков и стонов и воплей эпохи и души рвутся из прочных рубашек стальных на свободу отчаянья ибо уже расплющили роаяль (не один раз) на сцене сожгли скрипок штук пять Страдивари а трубы органные сами расплавились каплями огненными регента лысый парик окропляя...

ПОСТ- – неосознанный бунт художественного сознания против цивилизации? Вы погрязли в материи? Знаете только игрушки и побрякушки, ублажающие тело и телесность? Ликуете по поводу бесчисленных достижений науки, техники, технологии? Так получите же и вместо искусства не порождения Духа, которого вы не знаете и не желаете знать, а симулякры, слепленные из отбросов вашей цивилизации! Ешьте! Наслаждайтесь! Восхищайтесь! Сколько телу угодно. Горами металлолома, грязными мешками с углем, обломками шкафов и диванов с клопами, горами песка, пепла и шлака в роскошных ренессансных дворцах и музеях! Читайте с вожделием! Глубокомысленно бессмысленные (но супер-умносерьезные!) описания, разъяснения, толкования маститых философов, критиков, артеведов! *По поводу* засохшей кучки экскрементов на паркете версальского зала, оставленной бессмертным Бойсом с пером павлина в центре... или объекта «Презерватив Джона, законсервированный в томатном соусе». Сопричаститесь! великим деянием эпохи НТП! И возрадуйтесь! Бунтует

^{*} ПОСТ- – от ПОСТ-культуры, но – *существительное среднего рода!* См.: ПОСТ- // Корневище Об. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 213-216.

Пендерецкий меж тем перестал почему-то концерты писать для магнитофонов с оркестром и пины давно не звучат с топорами на сценах больших филармоний... А жаль!

и смеется художественное сознание в полной растерянности. Сквозь кровавые слезы. Ибо. Не видит выхода из бетонного саркофага цивилизации к синеве изрядно задымленного неба...

ПОСТ- — иное Культуры?

Зазеркалье того, что вроде бы не должно иметь зеркальности? Выход за пределы, которые никогда никем не определялись, и нигде не было входа, но о котором вроде было пророчество? Ибо уже Ницше пророчествовал, Шпенглер дефинировал, а баба Дуня кликушествовала на базаре, упирая сухой свой перст в научно-технический прогресс... И не один кречет диким голосом кричал что-то на восходе, который не случился... Кажется, что в этом что-то было или еще будет...

ИНОЕ... Культура затрепетала при очной ставке с ним и начала сматывать удочки... Ибо. Резко активизировалось *Оно*.

Со все возрастающим ускорением ratio-и-лого-центрические структуры уступают место неким могучим энергетическим вихрям и плазматическим полям, которые в процессе глобальной бифуркации активно визуализируются в бесчисленных арте-фактах и арте-проектах ПОСТ-культуры.

Иное Культуры покидает подполья бесознательного и обосновывается на *визуально-гаптических* уровнях бывания, вытесняя и замещая господствовавший последние столетия вербальный формально-логический опыт...

Третье тысячелетие новой эры начинается *так!*

Как первое столетие эры новейшей...

В.Бычков

СРЕЗ β – β. ДИСКУРСИВНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ

А. Эрвявец (Словения)

Постмодернизм и художественный авангард

Мы видим женщину, которую рвет на
улице.
Ее мутные глаза уставились на нас.
Женщину рвет снова.
Ее рвота красная и зеленая,
голубая и коричневая.
Это делает улицу более цветной.

Лидия Шутен, 1990

Когда во время первой мировой войны возник классический или исторический художественный авангард, его часто связывали с политическим авангардом того времени. Существует большое количество различных перечней авангардистских художественных течений, предложенных, например, такими авторами как Георг Лукач, Теодор Адорно, Ренато Поджоли, Стефан Моравский, Александр Флэйкер и др., но наиболее известна среди них классификация Питера Бюргера. В известном смысле различия в трактовке авангарда зависят от культурных, политических или философских предпочтений самих авторов. Вышеупомянутая связь между художественным и политическим авангардом кажется действительно важной, так как она проникает в самое сердце модернизма и современности: политический авангард периода первой мировой войны проистекал из того же самого контекста, что и художественный, и часто деятельность на политической арене была частью или продолжением художественного творчества.

В период после второй мировой войны так называемый неоавангард использовал приемы, основанные и развитые историческим художественным авангардом. Произведения 50-х, 60-х

и даже 70-х гг. во многом повторяли пути 20-х и 30-х гг. Не следует также забывать, что многие направления, рассматриваемые как авангард, существовали еще в довоенный период, особенно сюрреализм и экспрессионизм. Выжили также и другие довоенные течения авангарда, хотя и в маргинальном виде: итальянский футуризм все еще существует в Италии под этим именем; то же можно отнести к французскому сюрреализму. Хотя большинство неоавангардистов послевоенного периода использовало средства, развитые предшественниками, они сохранили только часть эпатазирующего духа предвоенного искусства. Прежде всего они не стремятся преодолеть границу между искусством и жизнью, за немногими исключениями, основное из которых — ситуационизм Ги Дебора.

Казалось, что с возникновением постмодернизма период авангарда закончился. О подобной возможности свидетельствуют не только термины «трансавангард» и «ретрогард», но и серии трудов от Чарльза Дженкса до Ричарда Рорти.

Таким образом, может показаться, что художественный авангард остался в прошлом, его центральное место в недавней истории культуры не может быть возвращено или восстановлено, и что его сегодняшняя роль — быть частью нашего культурного наследия. Более того, следуя Рорти, можно было бы заявить, что в действительности художественный авангард вообще не играл той особой роли, которая приписывалась ему современными философами, что его особое привилегированное место социального критика и средоточия «истины» капиталистического общества было всего лишь плодом их воображения.

Вопрос, который я хочу поставить в этой работе: действительно ли художественный авангард играл такую важную роль в прошлом и действительно ли он перестал играть ее сегодня. И если это Так то в какой мере?

Совершенно очевидно, что исторический художественный авангард, так же как и неоавангард, существует сегодня как объект художественной и эстетической оценки. То, что наиболее обширное и интенсивное исследование обоих типов художественного авангарда нашего столетия развернулось в 70-е и начале 80-х гг., когда казалось, они сохранили только свою художественную и эстетическую ценность, утратив идеологическое, политическое и более непосредственное общественное воздействие — не случайное совпадение. Необходимо прояснить, почему именно авангард вызвал в это время такой интерес не только

в теории, но и художественной практике. Почему в работах Ильи Кабакова, словенской группы (IRWIN), современных венгерских художников, итальянской живописи Нового образца (New Image) были возвращены из забвения старые мотивы, старая техника, присущие К.Малевичу, Эль Лисицкому, метафизической живописи либо их современникам из лагеря соцреализма или нацистского искусства, хотя и в новых условиях?

Этот вопрос предполагает двоякий ответ. Во-первых, верно, что многие течения в авангарде были для исследователей новыми, неизвестными либо забытыми, плохо понятными, из-за чего и не рассматривались. Выдвижение на первый план их эстетических и художественных функций поместило их в новый контекст: они превратились в совокупность культурных артефактов, окончательно вернувшихся в лоно национального или международного культурного наследия. Во-вторых, эти работы были именно той частью художественного прошлого, которая использовалась новой художественной практикой. Особенно важно, что зачастую речь шла о произведениях, взятых из исторического прошлого социалистических стран, которые в этом смысле существенно отличались от Запада, апеллировавшего к позднему Де Кирико, академическому искусству XIX в., классицизму и неоклассицизму нашего столетия, короче говоря, к тем работам, которые не так давно считались врагами победоносного модернизма и поэтому рассматривались как идеологизированные, устаревшие и т.п. Когда же эти произведения прошлого, часто считавшиеся не искусством, а кичем, эстетизированной политикой и т.п., потеряли свою отчетливую политическую и идеологическую функцию, они, подобно произведениям исторического художественного авангарда, стали главным образом «произведениями искусства». С течением времени вследствие глубинного изменения политической ситуации груз их идеологического и политического наследия был утрачен, они смогли стать основанием и своеобразным резервуаром новых художественных идей. Нарративный стиль поблек, и в силу своего идеологического прошлого они насыщались особым эмоциональным зарядом, который при случае мог легко заменить избитые «левацкие» («романтические») художественные дискурсы и образный строй модернистского искусства. Таким образом, как самое консервативное, так и наиболее революционное искусство послужили материалом художественного обновления, получившего название «постмодернизм».

Сказанное относится к искусству как Запада, так и бывших социалистических стран. В последних такого рода искусство, будь то социалистический реализм, авангард или неоклассицизм, зачастую стало одной из немногих культурных реликвий, заслуживающих не только памяти, но общеизвестных как часть индивидуальной или коллективной социально-политической истории. И так постмодернистское искусство выросло из многообразия художественной истории, что существенно отличает его от модернизма.

Возникает вопрос, является ли авангард составной частью постмодернизма. Согласно Дженксу и Рорти — нет либо сугубо маргинально. Подобное мнение полностью отвергает Терри Иглтон в своей книге «Идеология эстетического»: «С радикальной точки зрения, линия защиты постмодернизма примерно следующая. Постмодернизм представляет собой поздний всплеск иконоборческого авангарда с его демоническим подрывом иерархичности, саморефлексивным разрушением идеологических перегородок, популистским развенчанием интеллектуализма и элитарности. Если это и звучит слишком эйфорично, всегда можно избежать повода для обвинений, обратив внимание на постмодернистский потребительский гедонизм и обывательский антиисторизм, на его полный отказ от критики и осуждения, циничное небрежение истиной, смыслом, субъективностью, на его бессодержательность и технологизм.

Можно согласиться с тем, что первое описание истинно для одних течений постмодернизма, второе — для других. Это справедливо, но банально. Резонней было бы заявить, что ко многим, если не ко всем постмодернистским течениям применимы оба описания одновременно. Многое в постмодернистской культуре является одновременно радикальным и консервативным, иконоборческим и охранительным».

Прежде чем продолжить анализ взглядов Иглтона, я хотел бы дать предварительный ответ на два предыдущие вопроса. Когда Ричард Рорти утверждает, что авангард играл маргинальную роль в модернизме, это может быть верно применительно к политическому авангарду. (Хотя кардинальным выходом было бы решение, кого отнести к «настоящему» авангарду.) Не стоит переносить это положение в сферу искусства, ибо художественный авангард был и остается важнейшим художественным явлением нашего века.

Теоретический и исторический интерес к художественному авангарду в последние два десятилетия, возможно, связан с тем, что различные его течения утратили политическую нагрузку. Речь идет не только об их связи с революционными политическими движениями прошлого, но и об утрате ауры угнетенных борцов за свободу авангардистскими работами и их авторами, почитавшимися некогда оппозиционерами и жертвами революционного тоталитаризма. Они стали рассматриваться как довольно обычное течение, рядовые произведения и художники, свидетельствуя о том, что определенное видение свободы (революционной или художественной), рожденное, по существу, романтизмом и продолженное модернизмом, утратило свою актуальность. Неудивительно, что прежний модернистский субъект был заменен «мини-субъектом» (Филипп Лаку-Лабарт), «индивидуумом».

Но значит ли это, что в постмодернизме художественный авангард перестал играть ту особую роль, о которой говорит Иглтон, считая, что она все еще принадлежит ему? И верно ли, как полагает Дженкс, что поставангард (мы с тем же успехом можем распространить это утверждение на постмодернистское искусство в целом) отказался от роли освободителя, правдолюбца, борца с отчуждением, короче, от дополнительной роли по отношению к хабермасовскому видению миссии философии как «хранительницы разума»?

Если в начале казалось, что постмодернизм несет в себе нечто радикально отличное от модернизма, то вскоре обнаружилось, что под постмодернизмом мы часто представляли себе упрощенную версию модернизма. Мы изобрели и стали использовать ярлыки (вроде «интернационального стиля», «авангарда» и др.), а затем отстаивали этот воображаемый образ, извлекая из него то, что могло бы успешно служить оппозицией постмодернистскому искусству, тем самым придав последнему более четкую идентичность. Таким образом, постмодернизм оказался не просто стилем, шедшим «после» модернизма (что подразумевало простую преемственность) или интерпретировался как одна из особых черт модернизма. Пока мы имели дело только с искусством, все было достаточно просто. Но как только эти дискуссии были перенесены в область философии, обсуждение темы «модернизм и постмодернизм», проблем конца просветительского проекта, невозможности левацкого дискурса в современной постмодернистской ситуации поставили под сомнение многие прямолинейные ответы, предлагавшиеся адептами постмодернизма.

Художественный авангард — узловой момент дискуссии, ибо он связан с модернизмом, в том числе посредством сопряженности с политическими идеями соответствующего ряда. Одной из главных черт модернизма была некоторая исключительность: идея (политическая, художественная и др.) стремилась к господству в соответствующей области. Именно эта черта модернизма была отмечена Вольфгангом Вэлшем, согласно которому модернизм выделял некоторые особенности в качестве универсальных, маскировал их специфичность. Констатация этой черты позволяет понять, почему некоторые художественные опыты нашего времени (неоклассицизм, например) оказались в подполье: они противоречили доминирующему образу постмодернизма.

По этой причине целый ряд работ прошлых лет был в последнее время подвергнут переоценке, что связано не только с естественным «переходом от отца к племяннику», как сказали бы русские формалисты, но и с фундаментальным сдвигом оценок и интересов. Это было обусловлено тем, что особенное, даже если оно доминирует, все же остается особенным, не представляющим абсолютной ценности, истины и т.п. Предполагаемая абсолютная природа становится относительной посредством одновременного существования других особенностей, пусть менее влиятельных и важных. Это как раз то, что происходит с постмодернизмом внутри и вовне, являясь причиной двойственной природы этого феномена. Это соответствует констатации Иглтона, заметившего, что искусство сегодня — искусство постмодернизма — является авангардом и его антиподом одновременно. Сходным образом и Жан-Франсуа Лиотар описывает постмодернизм как часть самого модернизма. С несколько других позиций Зигмунд Бауман утверждает, что мы впервые можем взглянуть на модернизм с выигрышной внешней позиции.

Следовательно, постмодернизм возникает как неоднозначная целостность, «бриколаж» прошлого и настоящего. Достоверно можно утверждать лишь то, что он придал модернизму относительность, вызвав к жизни новую чувственность, в определенной мере отказавшись от старой путем дистанцирования от событий, некоторого скептицизма и чувства опасности, порожденного глобальным ходом политических событий (с которыми культура и искусство были не просто связаны, но символически выражали и представляли их).

В этом отношении авангард утратил свой исключительный статус или по крайней мере желание добиваться его. Его тотальные притязания на единственное знание истины кажутся сегодня подозрительными, ведь оно доводит вещи до предела, которого они не требуют и не заслуживают. Искусство не призвано представлять или воспроизводить истину вообще, и уж во всяком случае не так как это присуще модернизму. Часть постмодернистского искусства еще остается на этих позициях, но она не доминирует. Утверждая, что модернизм в прошлом состоял исключительно из авангарда, нам пришлось бы согласиться, что постмодернистское искусство не является авангардом и что авангард в искусстве — явление прошлого. Это, конечно, не так. К тому же, не все авангардистские течения стремились к тотальности. Большинство направлений авангарда, о которых говорит Питер Бюргер, не задавалось подобной целью. Они не были накрепко связаны с политическим авангардом и не стремились к исключительности.

Хотя эти политизированные радикальные течения авангарда представляют собой только часть авангардистского движения нашего века, мы можем утверждать, что дух авангардизма еще жив, хотя и трансформировался, но не в поставангард, который своим названием отрицает сущность авангардизма, но в ретроград и сходные течения, идущие главным образом из бывших социалистических стран. Их члены и приверженцы оказались в уникальной экзистенциальной ситуации, которая может быть сформулирована и выражена посредством новых авангардных течений или групп, издающих манифесты, прибегающих к провокациям. С другой стороны, основной чертой авангарда в целом была устремленность в будущее и отрицание прошлого. В современном художественном авангарде (политический авангард в настоящее время весьма маргинален) мы напрасно искали бы две эти черты. Анархический дух «негативного» авангарда сегодня так же направлен на действие, перформанс, событие и, следовательно, исчезновение и забвение, как это было в 20-е, 50-е или 60-е гг. нашего столетия. Но он, конечно, не столь забывчив относительно своего исторического прошлого.

Существует основное различие: авангард, существующий и возможный сегодня, не политизирован, свободен от тотального посыла исторического художественного авангарда или, по крайней мере, его намерения постичь целостность, выйти из искусства в искусство, социально-политическую реальность в прия-

мом смысле слова. Цель авангарда выйти из искусства в искусство и таким образом расширить художественную сферу является сегодня, в принципе, достижимой, но ушло само желание переступить сферу искусства и проникнуть в область политики. В этом отношении современный авангард отличается от предшествующего модернистского авангарда, ибо устремленность в будущее была одной из основных особенностей модернизма, типичной для другого вида авангарда – политического. Последний отрицает настоящее и прошлое ради будущего, основывая свои действия на этой эсхатологической цели. С исчезновением подобного авангарда возникла идея о том, что любой авангард лишен смысла существования. Сегодня живет и может выжить «слабый» авангард, то есть искусство, не стремящееся к исключительности. Более того, само желание добиться подобного статуса сделало бы такое авангардное искусство устаревшим. Мы должны решить, может ли такое искусство впредь называться авангардным.

Гегель первым диагностировал смерть искусства, имея в виду утрату искусством романтизма той ведущей роли, которую оно играло в прошлом. Мы могли бы дополнить его тезис высказыванием Хайдеггера: «В тот исторический момент, когда эстетика достигает величайшей высоты, всеохватности и внутренней строгости, великое искусство умирает. Величие завершенности эстетики является фактическим признанием конца искусства как такового и заявляет об этом. Именно такой последней великой эстетикой была эстетика Гегеля». Какие же последствия имеет для эстетики появление постмодернизма, постмодерна?

Виктор Бурги полагает, что категория «постмодерн» – первая реакция на историческое появление сферы «постромантической» эстетики. Искусство авангарда – одно из последствий романтизма (а также Просвещения). Это привело бы к поиску связей между романтизмом, универсальным произведением искусства и принципом тотальности, присущим романтизму, а также идеям авангардизма. Подчеркнем лишь, что для эстетики очевидны и релевантны последствия изменившейся ситуации.

Если эстетика модернизма сосредоточена главным образом на произведении искусства, а современная эстетика все более становится смесью разных областей, методов, традиций, то мы вполне могли бы допустить рассуждения об «авто-эстетике», как мы говорим сегодня об «авто-поэтике», когда речь идет о произведениях современных авторов и мы хотим подчеркнуть тот

факт, что их работы (главным образом в литературе и визуальных искусствах) самореференциальны, аналогичны лиотаровским «рассказикам». Если заключить, что в постмодернизме авангард все еще в определенной мере существует, то потребуются вопросы и ответы от самой эстетики. Но тогда, возможно, посмотрев вокруг, мы не слишком удивимся, увидев, что творится сегодня под сенью термина, предложенного Баумгартеном.

Н. Маньковская

Эстетика русского постмодернизма

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА В РОССИИ

Пристальное внимание к культуре, эстетике и искусству постмодернизма возникло в России во второй половине 80-х годов, когда его западные образцы были не просто импортированы либо пересажены на местную почву, но оказались эмблемой уникальной культурной ситуации. В эстетическое сознание как бы одновременно ворвалось бесконечное многообразие художественных идей, стилей, форм, языков — отложенная литература, «полочные» фильмы и спектакли, «другая» живопись, музыка третьего направления... Искусство трех волн эмиграции, произведения зарубежных художников XX века, ранее у нас не обнаруживавшиеся... Новое прочтение классиков советской литературы, чье творчество мы в полном объеме лишь начинаем узнавать... Наконец, современные произведения, появляющиеся в нашей и других странах. Но дело не ограничилось только художественной сферой. Трансформации геополитического пространства, политические решения, в которые изначально закодирована множественность интерпретаций, смена духовных ориентиров, плюралистические трактовки прошлого, настоящего и будущего страны создали атмосферу стихийного постмодернизма общественной жизни с ее нестабильностью, непредсказуемостью, риском обратимости.

Специфика того духовного контекста, в котором начал в России свою жизнь термин «постмодернизм», отдалила его от канонической западной трактовки. Если Умберто Эко с сожалением писал о том, что в наше время к нему прибегают всякий раз, когда хотят что-то похвалить, то в отечественной интерпретации он обременен скорее негативно-ироническим содержанием. Это связано, возможно, с тем, что сам термин, ставший в США и Западной Европе 80-х годов respectable-но-академическим, оказался у нас скомпрометированным как в силу привычных «конфронтационных» эстетических стереотипов, так и потому, что запоздалая мода на постмодернизм превратила его в пародию пародии, запрограммировав на вторичность. Вместе с тем появление ряда оригинальных произведений, резко выделяющихся на фоне массовой постмодернистской продукции, внесло раскол в ряды критиков, породив полярные оценки постмодерна – от «самой живой, самой эстетически актуальной части современной культуры» (В.Курицын) до «философского памятника скуке» (Р.Гальцева), «эстетического беспредела» (В.Малухин)¹. Неприятие постмодерна связано с его интерпретацией в качестве компьютерного вируса культуры, разрушающего эстетическое изнутри. Его авторы третируются как осквернители гробниц; вампиры, отсасывающие чужую творческую энергию; несостоятельные графоманы, живущие на проценты с капитала культуры, ставящие эстетику вне этики и устраивающие аморальные «посты во время чумы», «посты без модернизма» и т.д. При всей вульгарности и внешнем характере такого рода критики нельзя не признать, что ею нащупаны слабые места отечественного постмодерна, еще не успевшего освоить достижения модернизма и «перескочившего» через него в ту эстетическую среду, где лакуны в познании культурного опыта прошлого мстят за себя банальным кичем.

Что же касается позитивных суждений, высказываемых такими литературоведами и критиками, как М.Эпштейн, Б.Гройс, Вик.Ерофеев, В.Курицын, И.Ильин, М.Липовецкий, А.Якимович, С.Носов, В.Кулаков, А.Тимофеевский, М.Айзенберг, А.Зорин и другими, то, если отвлечься от некоторых апологетических перехлестов, ими выявлены некоторые существенные черты художественного постмодернизма в нашей стране, как сближающие, так и отличающие его от постмодерна как феномена современной западной культуры².

В области эстетической теории следует отметить московского философа и искусствоведа В.Бычкова, который разработал и применяет к анализу постмодернистского искусства специфический метод, названный им «ПОСТ-адекватности»³. Бычков считает, что с помощью традиционных дескриптивных искусствоведческо-эстетических исследований не удается проникнуть в суть современных артефактов. Его ПОСТ-адекватности основаны на медитативном проникновении в анализируемые феномены и последующем выражении медитативного опыта на вербальном уровне в форме специфических текстов, которые представляют собой некий многоуровневый и принципиально полисемантический синтез философско-искусствоведческих эссе, концептуальных построений, поэтических структур, потока сознания и т.п.

Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в орбиту современного искусства весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека культуры. Тоска по истории, выражающаяся в том числе и в эстетическом отношении к ней, смещает центр интересов с темы «эстетика и политика» на проблему «эстетика и история». Прошлое как бы просвечивает в постмодернистских произведениях сквозь наслоившиеся стереотипы о нем, снять которые позволяет метаязык, анализирующий и интерпретирующий язык искусства как самоценность.

Переход к постмодернизму проявляется и в возвращении религиозной культуры, носящей амбивалентный характер. С точки зрения религии Х.Кюннг определяет новую модель постмодернизма как экуменическую парадигму, ставящую своей целью единство христианской церкви, мир между религиями и содружество наций. Множественно-целостный, плюралистически-холический синтез является основой истинно гуманной религиозности⁴.

В современных публикациях проводятся аналогии между авангардом и апофатизмом, постмодернизмом и экуменизмом. Религиозное, сакральное нередко противопоставляется профанной постмодернистской культуре. Рассматривая постмодернизм в горизонте православия, Т.Горичева видит в святости юродивого ту силу, которая способна вывести культуру из лабиринтов «секулярного ада» постмодернизма: граничащий с ужасом смех юродивого, извлекающий смысл из абсурда, указывает путь от отчаяния к надежде. Характеризуя современность как посткатастрофическую, апокалипсическую эпоху смерти не только Бога и человека, но и времени и пространства, когда реальность заменяется гиперреальностью, Горичева считает адекватной формой ее выражения «эстетику исчезновения». Фиксируя прозаизм и скуку современной жизни, циничную усталость от псевдомагии поклонения депersonализированному машинному миру рок-музыки, шуму «компьютерной литургии», «ритуалу прозрачности» порноискусства, она приходит к выводу о выпадении постмодернистской культуры из периода классики. На смену картезианской и гегелевской логике приходит логика тотальной целостности, полноты самой вещи, не нуждающейся в интерпретациях, игнорирующая причины и следствия, смешивающая культуры и религии. Место утопии и надежды — символов классической западной парадигмы Нового времени — занимает ирония как эмблема постнигилизма. В этой нетрадиционной ситуации церковь призвана преобразовать бред шизофреника в безумие святого — юродство. Горичева считает юродство самой современной, постмодернистской формой святости на том основании, что уродство оказалось сегодня единственным источником красоты: лишь отвратительное, монструозное, гротескное освежает наши чувства в еде, моде, сексе. Неприличное исчезло, и вызвать отвращение стало почти так же трудно, как поразить красотой. Уродливая культура юродивого способствует осознанию и снятию противоречия между идеалом и действительностью, приводит к Богу как высшей ценности⁵.

Со многими суждениями Т.Горичевой о святом и квазисвятом в современном искусстве, религиозной ситуации в России и Западной Европе можно согласиться. Вместе с тем резкое разведение православия и постмодернизма в эстетическом плане не представляется плодотворным. Своеобразие и принципиальное отличие этих почти неконгруэнтных эстетических систем как друг от друга, так и от классической эстетики, лишь более рельефно выявляет основы их взаимодействия в современной культуре. Так

эстетикой постмодернизма был переосмыслен и модифицирован ряд эстетических принципов, выработанных православной эстетикой. К ним, прежде всего, относятся принципы парадокса, абсурда, антиномичности; сакрально-ритуальный характер эстетического действия; особое внимание к феномену безобразного; символизм как главный принцип выражения; акцент на полисемии, семиотичности, структурности текста; внимание к герменевтическим принципам анализа эстетических феноменов; эстетизация окружающей среды; растворение искусства в повседневной деятельности, природе и т.д. Параллельное изучение этих эстетических феноменов позволяет обосновать закономерность встречи и тесных контактов православной эстетики и постмодернизма в русской художественно-эстетической культуре XX века.

Таким образом, постмодернизм в культуре и религии не означает ни антимодернизма, ни ультрамодернизма. Это транскультурный и мультирелигиозный феномен, предполагающий диалог на основе взаимной информации, открытость, ориентацию на многообразии духовной жизни человечества.

Постмодернизм во многом обязан своим возникновением развитию новейших технических средств массовых коммуникаций — телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. Возникнув прежде всего как культура визуальная, постмодернизм в архитектуре, живописи, кинематографе, рекламе, моде сосредоточился не на отражении, но на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью — видеоклипами, компьютерными играми, диснеевскими аттракционами. Эти принципы работы со «второй действительностью», теми знаками культуры, которые покрыли мир панцирем слов, постепенно просочились и в другие сферы, захватив в свою орбиту литературу, музыку, балет.

Сочетание ностальгических настроений с техницистским прагматизмом породило тот особый колорит «стоического оптимизма», иронической веселости, который, в сочетании с открытой развлекательностью, занимательностью многих постмодернистских сюжетов, способствовал их популярности у массового зрителя. Популистская ориентация, отвергающая любые эстетические табу, способствовала превращению всей культуры прошлого, включая авангард, одновременно в музей и питомник постмодернистской эстетики.

Обращение к опыту отечественного постмодерна обнаруживает его близость к основным постмодернистским посту-

латам. Многие из них заимствованы и более или менее органично привиты на отечественной почве, другие возникли самопроизвольно в результате того встречного движения, которое, хотя и с некоторым сдвигом во времени, свидетельствует о естественном характере этого феномена в разных странах. Вместе с тем анализ творчества А.Битова, Т.Толстой, В.Пьецуха, В.Нарбиковой, И.Холина, Вен.Ерофеева, Вик.Ерофеева, В.Пелевина, В.Сорокина, М.Берга, Р.Марсовича, Е.Радова, А.Лёвкина, В.Курбатова в прозе, Д.Пригова, И.Жданова, А.Паршикова, А.Еременко, А.Драгомощенко, Т.Щербины, А.Парина, Вс.Некрасова, Т.Кибирова в поэзии, И.Кабакова, Э.Булатова, А.Шабурова, В.Захарова, А.Филиппова в живописи, А.Шнитке, С.Губайдулиной в музыке, П.Фоменко, Р.Виктюка в театре, С.Соловьева, О.Ковалова, И. и Г. Алейниковых, Е.Юфита в кинематографе, А.Сигаловой, Г.Абрамова, О.Бавдилович в балете, С.Курехина, Б.Гребенщикова в рок-музыке свидетельствует о специфике искусства постсоцреализма – соцарта, метареализма, метаметафоризма, феноменализма, концептуализма, как разновидностей постмодернизма.

Специфика отечественного постмодерна – предмет пристального интереса как отечественных, так и зарубежных исследователей⁶. По нашему мнению, к отличительным особенностям отечественного постмодерна можно отнести его политизированность, а также литературоцентризм⁷. Не случайно, что его приверженцы объединяются прежде всего вокруг литературных журналов и альманахов постмодернистской ориентации – «Мулета», «Птюч», «Соло», «Вестник новой литературы», «Разбитый компас. Журнал Дмитрия Галковского» и др. Акцент переносится с традиционной для русской культуры духовности на телесность⁸. Литература становится «телесной» и «нелитературной». Теоретическая амбивалентность основных эстетических категорий нередко предстает в натуралистических формах: «венчание белой розы с черной жабой» (Т.Кибиров) визуализирует и отелеснивает постмодернистские взаимопереходы прекрасного и безобразного. О тенденции сопряжения эстетического с безобразным вместо прекрасного свидетельствует и «маразматическая проза» Е.Радова. Диалог с хаосом превращается во внутренний диалог хаосов свободы и насилия; их метаморфозы, амбивалентные взаимопревращения возвышенного и кошмарного снимают конфликт, позволяя воспринять хаос как норму. Снятие табу с «непечатных выражений» ведет к утрате энергии, лингвистической энтропии, «импотенции» тек-

ста⁹. Персонажи становятся элементами концентрированного «события насилия», «фазы насилия» («Эрон» А.Королева). Иронические парафразы перестроечных бестселлеров («Дети Арбата» А.Рыбакова и др.) фиксируют процесс «остывания» горячих тем.

Предметом созерцания в модусе игры, розыгрыша служат в концептуализме Д.Пригова архетипы мышления, мифы, языки. Существенную роль играет и собственный имидж-симулякр: персонаж «Дмитрия Александрыча» подтверждает самооценку автора: «...Я не есть полностью в искусстве, я не есть полностью в жизни, я есть эта самая граница, этот квант перевода из одной действительности в другую»¹⁰. Артистический жест — неотъемлемая составляющая «шоу» поэта А.Гордона — авторской периклички с учетверенным наложением записи его стихов на магнитофон, а также видеомэгнитофоном и слайдами. Лингво-стилистические и семантические метаморфозы, абсурдизм, ироничный ораторский жест способствуют выработке представления о культурной фигуре русского постмодерниста.

Работая не столько с языком, сколько с сознанием, московские концептуалисты сосредоточены на новых способах художественного мышления. Тематические, ритмические и синтаксические цитатные «концентраты», фрагменты литературных систем прошлого превращаются в материал иллюстрации онтологической пустоты бытия, где минималистская немота (по аналогии со звуком и паузой в постмодернистской музыке) предстает как контрапункт слова: «Литература — это мастерство декоративных жизненных имитаций»¹¹. Тенденции фольклоризации жизни, аура сказочности подразумевают принцип самодостаточной свободы, «элементарной» случайности бытия (В.Березин). Его литературное воплощение — расслабленное, «прогулочное» письмо «поколения Х». Другой возможный вариант — «тусовочная» литература нон-фикшн, обыгрывающая смешение реальных и художественных дискурсов («Трепанация черепа» С.Гандлевского).

Расплетая ткань хрестоматийных текстов, иронисты ориентируются на комбинаторные игровые возможности самого языка, приводя его во «взвешенное» состояние. Классическая русская и современная литература предстают как пластический материал для поп-артовского вычленения из нее среднеязыкового эквивалента, стилизации некоторого вневременного литературного пространства («Роман» В.Сорокина как некая результирующая «среднего» русского романа). Поэтика, трактуемая как жест, опирается на конкретный текст лишь как на заявку, демонстрирующую художе-

ственную стратегию. Исповедальность русской прозы причудливо сочетается с приемами потока сознания, автоматического письма, нового романа, анонимного бормотания, деконструкции повествования (Д.Галковский), что порождает эстетический эффект отстраненной саморефлексии.

КОНТРАКТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Одной из особенностей русского постмодернизма является создание специфической культурной атмосферы, компенсирующей ряд традиционных «комплексов» русской культуры (вторичности, отставания и т.д.): римейки больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т.д.) сочетаются с фантазийными конструктами «пропущенных» художественно-эстетических течений (сюрреализм, экзистенциализм и т.д.), создавая своеобразный псевдо-палимпсест.

Игровой подход к литературе актуализирует попытки создания метакультуры, легитимации воображаемых дискурсов. Вдохновляясь борхесовскими идеями опровержения хрестоматийного знания, его «Вымышленными историями» и «Алефом», отечественные литераторы, филологи, культурологи предлагают мистификаторские варианты российской истории («До и во время» В.Шарова, «Чапаев и пуста» В.Пелевина, «Четвертый Рим» В.Пьецуха, «Борис и Глеб» Ю.Буйды, «Борисоглеб» М.Чулаки, «Великая Сось» и «Новое сектанство. Типы религиозно-философических умонастроений в России (70-80 гг. XX в.)» М.Эпштейна, «Хлыст. Секты, литература и революция» А.Эткинда, «История советской фантастики» Р.Каца — подлинный автор мистификации Р.Арбитман).

Во многом аналогичные явления возникают в постмодернистском литературоведении, киноведении, апеллирующим к индивидуальной и коллективной «ложной памяти», выдвигающим нон-реалистические концепции русской художественно-эстетической культуры XX века в жанре «фэнтези» («Бабель/Babel» М.Ямпольского и А.Жолковского, «Психодиахронология /Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней/» И.Смирнова, «Эрос невозможного. История психоанализа в России» и «Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории серебряного века» А.Эткинда). Постмодернистская художественная критика претендует на равный с искусством статус, самоидентифицируясь как

монологичная, не эксплицитная, безоценочная, эстетически самоценная в плане доставляемого ею интеллектуального и эстетического наслаждения. Процесс создания критического текста мыслится как продукт теоретизированной фантазии (О.Дарк). В сочетании с постмодернистскими римейками русской литературной классики («Накануне накануне» Е.Попова, «Кавказский пленник» В.Маканина, «Бесы...» А.Бородыни), «новые мистификаторы» предлагают русские варианты деконструкционизма, создавая своего рода контрфактическую эстетику. Так в романе «Посмотри в глаза чудовищ» А.Лазарчука и М.Успенского чудом спасшийся от смерти Николай Гумилев направляет ход русской истории, в том числе и литературной, в неожиданное русло.

Попытки создания новой мифологии сочетаются с откровенно коммерческой, масскультовской тенденцией сращения постмодернистского письма с развлекательностью, сюжетностью, жесткой жанровостью. Вдохновленный примером К.Тарантино, отечественный постмодерн все чаще претендует на статус «прелестной макулатуры», легкого и умного «криминального чтива». Не только в самом искусстве, но и в художественной критике на авансцене оказываются жест, персонажность, зрелищность, артистизм поведения, визуально-вербальный драйв.

О тенденции создания визуально-вербальных сплавов, видеоориентированности искусства, в том числе и словесного, выразительно свидетельствует эволюция русского видеоклипа. Им стремительно пройден путь от прежней антирекламы как негативного референта, говорящего лишь о низком качестве товара на фоне тотального дефицита, до своего рода нового фольклора, сращивающего неолубок с мильной оперой (как не вспомнить здесь Леню Голубкова). Создающие рекламные имиджи серийные клипы разделились на жанры: рекламный триллер, эксцентрическая комедия, исторический анекдот, мягкое порно. Адресованные разным зрительским аудиториям, они так или иначе нередко подражают североамериканским и латиноамериканским образцам. Магистральное же отличие русских видеоклипов от их зарубежных утилитарно-практических аналогов состоит, учитывая ограниченную платежеспособность большинства населения, в утопическом, самодостаточном, фантазийном, фиктивном характере, создании иллюзорных симулякров, художественном мифотворчестве концептуалистского толка.

Во многом сходные процессы происходят в пластических искусствах. А.Зосимов, приверженец постсоц-арта в бумажной

архитектуре, создает серию коллажей – постмодернистских парадоксов сюжетных и пейзажных полотен, известных массовому зрителю по популярным репродукциям – Венецианов, западная классика... «Обманки» Т.Назаренко – фотографически-иллюзорные римейки русской художественной техники XVIII века и одновременно – ее собственных известных картин, «вырезки» из которых зажили в «Переходе» новой жизнью на границе искусства и не-искусства. Манекены-муляжи – персонажи инсталляций Т.Лавровой – как бы наступают на зрителей, побуждая задуматься о «Вита нова» «новых бедных».

Аналогичные тенденции характерны и для опытов русского театрального постмодерна, свидетельство чему – деконструкция русской и зарубежной классики в спектаклях С.Мирзоева «Женитьба», «Хлестаков», «Две женщины», «Амфитрион». Фрейдистская интерпретация мотивировок поведения персонажей перформансов под кодовым рекламным названием «Ж» и «Х» сочетается с установкой на гэг, трюк, пластически визуализирующие подсознательные влечения.

Если работы С.Мирзоева являют своеобразную антологию русской рецепции постмодернистских сценических приемов, то такие художники как П.Фоменко могут апеллировать к некоторым из них – например, репетитивности (маниакальная повторяемость событий, жестов в «Пиковой даме»).

Культовой же фигурой отечественного «постмодерн-театра» является, несомненно, Р.Виктук с его зрелищностью и живописностью на грани кича, «голубой» проблематикой, выраженным тяготением к художественной синестезии («Служанки», «М.Баттерфляй», «Соломея»).

В конце 90-х гг. все отчетливее звучит тема кризиса отечественного постмодерна. Иссякание его энергетики, взрывного импульса связывается с переходом из оппозиции, андерграунда в истеблишмент, утратой статуса провокативного авангардного искусства (М.Берг), неспособностью влить в слово новый заряд деконструктивизма (Вик. Ерофеев), что оборачивается стереотипизацией, клишированием арт-жеста.

ПОСТПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Анализ особенностей русского постмодернизма в различных видах и жанрах искусства можно было бы продолжить. Однако

нам хотелось бы обратиться к исследованию не только его современного состояния, но и тех постпостмодернистских перспектив, которые начинают все более настойчиво заявлять о себе. Идеи «мерцающей» эстетики (Д.Пригов, Вик.Ерофеев), «транс-» и «прото-» как черт нового периода развития эпохи постмодерности (М.Эпштейн), эстетического хаосмоса как порядка, логоса, живущего внутри хаоса (М.Липовецкий), конца «героического» периода постмодернизма и перехода к мирной жизни (В.Курицын) поверяются ныне самой художественной практикой. Остановимся же на анализе тех реалий, которые свидетельствуют о возникновении нового этапа нонклассики в искусстве и эстетике – постпостмодернизма.

По крайней мере два вектора возможного развития уже достаточно отчетливо проявились: транссентиментализм и виртуалистика. Причем если первый путь вполне органичен для русской эстетики, то второй во многом сближает ее с североамериканской и западноевропейской художественными моделями, с начала 90-х гг. перенесших акцент на технические эксперименты с компьютерами, киберпространством, виртуальными мирами, технообразами.

Появление транссентиментализма связано с процессами перерастания концептуализма в постконцептуализм, соц-арта в постсоц-арт и т.д. Характерными особенностями этого российского варианта постпостмодернизма представляются новая искренность и аутентичность; новый гуманизм, новый утопизм; синтез лиризма и цитатности («вторичная первичность»), деконструкции и конструирования; поиски не столько изначального, сколько метафизического, виртуального смысла базисных структур художественного языка (постреализм); сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему («Русский проект»); деидеологизированное отношение к культурному наследию («Старые песни о главном»); сослагательность, «мягкие» эстетические ценности. Коррекция постмодернистской поэтики нацелена на актуализацию метафизического, лирического, личностного, эмоционального планов, недооценивавшихся концептуализмом.

Кроме того, постпостмодерн тяготеет к жанровой чистоте, соответствующей новой упорядоченной картине мира: постмодернистское смешение жанров становится неуместным. «Горячий маскульт» новорусских супербоевиков («Золото бешеного» В.Доценко) апеллирует к новой мужественности, брутальности, сплаву метафизичности с грандиозностью¹².

Транссентиментализм как художественно-эстетическое явление еще только заявил о себе, и его теоретический анализ — дело будущего.

Слоистость, эластичность, эквилибристичность постпост-модернизма, его ориентация на интерактивность аудитории, знакомой со «способом применения» художественно-эстетического инструментария, особенно очевидны в виртуалистике: виртуальная реальность в искусстве не отражает действительность, но соперничает с ней, творя новые параллельные миры.

Виртуальная реальность в искусстве — созданная компьютерными средствами искусственная среда, в которую можно проникать, меняя ее изнутри и испытывая при этом реальные ощущения. Попав в этот новый тип аудиовизуальной реальности, можно вступать в контакты не только с другими людьми, также внедрившимися в нее, но и с искусственными персонажами.

Термин «виртуальность» возник в классической механике XVII в. как обозначение некоторого математического эксперимента, совершаемого преднамеренно, но стесненного реальностью, в частности наложенными ограничениями и внешними связями. Понятие «виртуальный мир» воплощает в себе двойственный смысл: мнимость, кажимость, потенциальность и истинность¹³.

Технологические достижения последних лет заставили по-новому взглянуть на виртуальный мир и существенно скорректировать его классическое содержание. Специфика современной виртуальности заключается в интерактивности, позволяющей заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим художественный объект. Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания. Модификация эстетического созерцания, эмоций, чувств, восприятия связана с шоком проницаемости эстетического объекта, утратившего границы, целостность, стабильность и открывшегося воздействию множества интерартистов-любителей. Суждения о произведении как открытой системе теряют свой фигуральный смысл. Герменевтическая множественность интерпретаций сменяется мультivozдействием, диалог — не только вербальным и визуальным, но и чувственным, поведенческим полилогом пользователя с компьютерной картинкой. Роли художника и публики сме-

шиваются, сетевые способы передачи информации смещают традиционные пространственно-временные ориентиры.

В теоретическом плане виртуальная реальность — одно из сравнительно новых понятий неклассической эстетики. Эстетика виртуальности концептуально шире постмодернистской эстетики. В центре ее интересов — не «третья реальность» постмодернистских художественных симулякров, пародийно копирующих «вторую реальность» классического искусства, но виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность.

Виртуальный артефакт — автономизированный симулякр, чья мнимая реальность отторгает образность, полностью порывая с референциальностью. В нем как бы материализуются идеи Ж.Дерриды об исчезновении означаемого, его замене правилами языковых игр. В виртуальном мире эта тема получает свое логическое продолжение. Означающее также исчезает, его место занимает фантомный объект, лишенный онтологической основы, не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее гиперреальным дублем. Принципиальная эстетическая новизна связана здесь с открывшейся для воспринимающего возможностью ощутить мир искусства изнутри, благодаря пространственным иллюзиям трехмерности и тактильным эффектам погрузиться в него, превратиться из созерцателя в протагониста. Виртуальные авторские перевоплощения, половозрастные изменения, контакты между виртуальным и реальным мирами (голографические, компьютерные проекции частей тела как их искусственное «приращение» и т.д.) усиливают личностную, волевою доминанту художественных экспериментов.

Многие аспекты виртуальной реальности свидетельствуют о переходе постмодернистских эстетических границ, достаточно, впрочем, размытых. Новая эстетическая картина виртуального мира отличается отсутствием хаоса, идеальной упорядоченностью, сменившей постмодернистскую игру с хаосом. Но игровая и психоделическая линии постмодернизма не только не исчезают, но и усиливаются благодаря новой «новой телесности»: современные трансформации эстетического восприятия во многом связаны с его отелесниванием специфическим компьютерным телом (скафандр, очки, перчатки, датчики, вибромассажеры и т.д.) при отсутствии собственно телесных контактов¹⁴.

Несомненное влияние на утверждение идей реальности виртуального в широком смысле оказывают новейшие научные от-

крытия: доказательность предположения о существовании антивещества активизировала старые споры об антиматерии, антимире как частности многомерности, обратимости жизни и смерти. Взаимопереходы бытия и небытия в виртуальном искусстве свидетельствуют не только о художественном, но и о философском, этическом сдвиге, связанном с освобождением от парадигмы причинно-следственных связей. В виртуальном мире возможности начать все сначала не ограничены: шанс «жизни наоборот» связан с отсутствием точек невозврата, исчезновением логической кривой. Кроме того, персонажи легко взаимозаменяемы. Толерантное отношение к убийству как неокончательному акту, не наносящему необратимого ущерба существованию другого, лишенного физической конечности — одно из психологических следствий такого подхода.

Зыбкость физических и психических очертаний личности акцентирует идею ее амбивалентной текучести, бесконечной многоликости, гипертрофируя то «ожирение» эстетического объекта, которое Ж.Бодрийар считал одним из характерных признаков постмодернистской ситуации. Новым по сравнению с бодрийаровской инертной «избыточностью» здесь является гиперреальная демонстрация процесса пространственно-временных метаморфоз объекта, ведущих к его инобытийности. Отелеснивание сновидческих, галлюцинаторных фантазмов подсознательного создает некий замкнутый цикл, обеспечивающий беспрепятственные взаимодействия реального и ирреального. Все это напоминает наркотические галлюцинации С.И.Виткевича с их трехмерной конкретностью, невероятной отчетливостью многослойного видения: «Поначалу плоские (плоские картины — Н.М.), понемногу они стали обретать третье измерение, раскручиваясь в черном пространстве то ко мне, то от меня: вместо обычного плоского фона, который виден при закрытых глазах, возникает пространство глубокое и динамичное... Образы удивительно переплетены с мускульными впечатлениями, ощущениями внутренних органов — так возникает целое, необычайно тонкое по общему настрою...»¹⁵. Так интерактивный проект «Alter ego» дает возможность создания собственного мира: как в «Маленьком принце», человек превращается в созданную им самим бабочку и улетает, «телепортируется» в этот мир, «отстраивая» его по своему вкусу.

Виртуальная реальность в искусстве визуализирует теоретико-эстетическое отторжение бинарности, постмодернистский от-

каз от оппозиции реальное — воображаемое, материальное — духовное, живое — неживое, оригинальное — вторичное, естественное — искусственное, внешнее — внутреннее, мужское — женское, восточное — западное и т.д. В результате постмодернистская «софт-», «ино-эстетика», так же как и художественный фристайл, обретают новое качество, связанное с эффектом артифактуальной мнимоподлинности.

Такого рода мнимоподлинность виртуальных артефатов лежит в основе многообразных эстетических опытов с киберпространством, киберреальностью. В продвинутом экспериментальном искусстве «дигитальная революция» наиболее бурно протекает в кинематографе. Дигитальный экран, электронные спецэффекты во многом изменили традиционную киноэстетику. Так если в компьютерной графике, позволяющей обойтись без дорогостоящей бутафории, момент искусственности обыгрывается, то в компьютерном (нелинейном, виртуальном) монтаже, заменяющем последовательную организацию кадров их многослойным наложением друг на друга, искусственность трюков тщательно камуфлируется¹⁶. Морфинг как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации лишает форму классической определенности. Становясь текучей, оплазмированной в результате плавных трансформаций, неструктурированная форма воплощает в себе снятие оппозиции прекрасное-безобразное. Возникающие в результате морфинга трансформеры свидетельствуют об антииерархической неопределенности виртуальных эстетических объектов. Компоузинг, заменяющий комбинированные съемки, позволяет создать иллюзию непрерывности переходов, лишенных «швов»: «заморозить» движение; превратить двухмерный объект в трехмерный; показать в кадре след от предыдущего кадра; создать и анимировать тени и т.д. Виртуальная камера функционирует в режиме сверхвидения, манипулируя остановленным «вечным» временем, дискретностью бытия, пронизываемостью, взаимовложенностью вещного мира. Немалую роль играют и новые способы управления изображением — возврат, остановка, перелистывание и т.д.

Силиконовая разработка Terra Vision — своего рода «виртуальный глобус» — создает эффект увеличенной в масштабе до одного сантиметра картинке Земли, передаваемой камерой со спутника в любых ракурсах. Новые технологии изменяют характер труда аниматоров: эквивалент рисованной анимации может

быть создан путем оцифровки движений одетого в виртуальный костюм актера.

Эстетический эффект такого рода новаций связан со становлением новых форм художественного видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия, основанных на противоречивом сочетании более высокой степени абстрагирования с натуралистичностью; многофокусированностью зрения; ориентацией на оптико-кинетические иллюзии «невозможных» артефактов как эстетическую норму.

Спецэффекты способствуют возникновению амбивалентной мультиреальности, населенной виртуальными персонажами — киборгами, биороботами, зомби, воплощающими недифференцированность живого и неживого. Среда их обитания — фантазматическая область дематериализации объектов, раздвоения их абрисов, утраты непрозрачности, феноменов левитации. Они лишены характеров, личностного начала, что создает выразительные контрасты в случаях сочетания компьютерной анимации и игрового кино. Виртуальные персонажи уже не просто соседствуют, но и активно взаимодействуют с живыми актерами. Не случаен девиз фестиваля компьютерной анимации «СТЫК» — «За полное безумие и безграничную революцию»: провокативный фильм «Тайная эстетика марсианских шпионов» стал своеобразным парадом виртуальных спецэффектов.

В качестве суперсимулякров выступают искусственно синтезированные методом сканирования виртуальные актеры. Возможность римейка киноидолов прошлого, омоложения актеров (М.Плисецкой, И.Чуриковой в проекте «Квартет») либо создания фантомных персонажей, не имеющих прототипов, позволяющая обойтись без живых актеров, радикально меняет не только процесс кинопроизводства, но и воздействует на творческий процесс: исчезновение «сопротивления материала» реальности, позволяющее погрузиться в область чистой фантазии, переструктурирует соотношение рационального и иррационального, конкретного и абстрактного, объективного и субъективного, усиливая концептуально-проектное начало творчества. Впрочем, возможен и обратный ход, когда «живой» спектакль имитирует виртуальную реальность и конкурирует с ней.

Виртуалистика усиливает соблазн перфекционизма — принципиальной незаканчиваемости творческого процесса, пределов совершенствования которому, в том числе и компьютерными средствами, не существует. Актерская «склонность к виртуаль-

ности» оценивается в качестве новой эстетической категории. Поддаются синтезированию и реальные виды исторических мест прошлого. Происходящее на наших глазах становление компьютерографа (дигитографа), конкурирующего с кинематографом, основано на абсолютизации игровой модели бытия в иммерсионной виртуальной реальности, где границы между воображаемым и реальным исчезают¹⁷. Во многом сходные по своей направленности процессы происходят в «цифровой» фотографии, не требующей фотопленки, так как изображение записывается и хранится в электронной памяти.

Эти тенденции характерны и для интерактивного телевидения: серфинг по каналам как тип телеповедения, результатом которого является импровизационный зрительский монтаж, дополняется интерактивной телесетью, позволяющей выбирать и смотреть в желаемом объеме любую из идущих в данный момент или записанных на видео программ.

Тенденции виртуализации характерны также и для других видов искусства. Восходя к ветвящимся сюжетам, ризоматике и интертекстуальности (С.Соколов и др.), гиперлитература оперирует не текстами, но текстопорождающими системами¹⁸. Заданный автором виртуальный гипертекст может быть прочтен лишь с помощью компьютера, благодаря интерактивности читателя, выбирающего пути развития сюжета, «впускающего» в него новые эпизоды и персонажи и т.д.

Писатель-компьютерщик — одна из новых фигур отечественной литературной сцены¹⁹. Технологическое вмешательство в творческий процесс ассоциируется с именами В.Пелевина («Желтая стрела»), А.Лёвкина («Письма к ангелам»), В.Кальпиди («Машинерия чудес»), А.Бородыни («Гонщик»), В.Шарова («Мне ли не пожелать»), А.Королева («Эрон»), Л.Соколовского («Ночь и рассвет»). Общим для этих весьма разных текстов является принцип дискретности, делимости, взаимозаменяемости «файлов»-эпизодов в корневом каталоге произведения. Курсор авторского интереса произвольно скачет между персонажами-масками и их функциями. Линии развития сюжета резко обрываются; с другой стороны, используются возможности компьютерной памяти. Издержки такой манеры письма — речевые штампы, дефицит психологизма.

«Компьютерный период» в литературе ассоциируется с фигурой автора-демиурга, моделиста-конструктора, получающего дополнительные возможности дистанцирования от «равнодушного тела письма»²⁰. Такое дистанцирование обостряет ощущения, пре-

вращая их в экспонат «лирического музея», где ценится восприятие самого восприятия; реальное и виртуальное уравниваются, как в наркотических видениях, что дает основания В.Курицыну определить переход от модернистского сознания к современному как переход от алкогольной культуры (агрессивно навязывающей себя миру, стремящейся изменить его, самоутверждающейся) к наркотической (не изменяющей, а медленно, подробно, фактурно, пластично ощущающей материальность мира)²¹. Виртуально-наркотическое падение в галлюцинаторную пропасть превращает лирического героя в неадекватный себе персонаж компьютерной игры, воспринимающий не-событие как событие, виртуальную игрушку. Эффект двойного присутствия, узревания невидимого вызывает ассоциации между виртуальным миром и религиозно-философским миром Востока (В.Пелевин, А.Иванченко).

Осуществление всех потенциальных возможностей гиперлитературы создает эффект «подглядывания» за настоящей жизнью, сверхвидения и всеведения читателя-соавтора, идентифицирующегося с любым из персонажей и способного повернуть ход событий в его интересах. Так же как и в кинематографе виртуальный подход в литературе позволяет как бы увидеть художественную среду изнутри, активно воздействовать на нее.

Художественная виртуалистика весьма многогранна. Специального исследования заслуживают проблемы виртуального пейзажа в живописи; компьютерных аналогов «бумажной архитектуры»; города как виртуального узла коммуникационных, энергетических, транспортных и других сетей. Общеизвестна роль компьютерных методов в дизайне, декоративно-прикладном искусстве, моде, рекламе²². Получают все большее распространение виртуально аранжированные театрализованные представления-перформансы. Театральные компьютерные разработки позволяют в конечном итоге обработать на дисплее детали спектакля и увидеть его будущий облик в трех измерениях. Все это способно оптимизировать техническую сторону творческого процесса.

Подобный подход является логическим продолжением при помощи новейших технических средств той линии развития постмодернистского искусства, которая связана с разрушением границ артефакта, отказом от причинно-временных связей; «принципом матрешки», позволяющим посредством отступлений, комментариев, маргиналий заглянуть в головокружительную пустоту, бездну сюжета. Отказавшись от схематизма и абстрактности концептуального искусства, создатели виртуальных

художественных голограмм, по существу, воспользовались его проектным принципом, наполнив и переполнив его гиперреальной фактурностью. Достаточно вспомнить полисюжетность «Школы для дураков» и «Палисандрии» С.Соколова, «Бесконечный тупик» Д.Галковского, чей текст перманентно раздвигается посредством примечаний, а также театральные опыты А.Васильева, П.Фоменко, С.Соловьева, побуждающие зрителей переходить из одного театрального зала в другой, добиваясь стереоскопического эффекта восприятия спектакля.

Общий для виртуального искусства принцип приоритетности интерактивного воздействия аудитории распространяется и на музыку²³. Электронные MIDI-контроллеры позволяют не только виртуально изменить акустику, зал, предложить альтернативные музыкальные инструменты (барабан-фортепиано, воздушная скрипка и т.д.), играть ранее записанными звуками уже не существующих музыкальных инструментов, создавать библиотеки звуков, но и превратить человеческое тело в биомузикальный инструмент, озвучивающий считанную с мозговых извилин информацию и передающий сигналы другим органам тела. Техника мультимплицирования акустических и визуальных словес-двойников, создания компьютерных музыкальных видеодисков расширяет возможности творческого самовыражения, вписывает виртуальную музыку в контекст тенденций синкретизации художественной культуры. Новейшие опыты с биохимической виртуальной реальностью, направленные на искусственное стимулирование эмоций – чувства радости, горя, гнева, любовно-сексуальных переживаний и др. – поставят и новые эстетические проблемы.

В области массовой культуры и прикладной сфере на основе виртуальной реальности возникла индустрия интерактивных развлечений и услуг нового поколения, обыгрывающая принцип обратной связи и эффект присутствия – многообразные видеоигры, рекламные видеоклипы, виртуальные ярмарки, телешопинги, интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, ситуационные комнаты и т.д. Виртуальный спорт позволяет стать как участником, так и болельщиком, зрителем виртуального соревнования.

На пороге XXI века виртуальный мир приобретает принципиально новое качество, связанное с возможностью посредством обратной связи «сознание – виртуальная реальность – сенсоры – реализация – сознание» строить искусственный пред-

метный мир, живущий по законам своего создателя. Этапным в этом плане является появление на российском рынке конструктора «Лего» нового поколения (Lego Mindstorms)²⁴. Основой нового «Лего» являются снабженные встроенным микропроцессором, двумя моторчиками и тремя сенсорами кубики. Два из них реагируют на прикосновение, третий же преобразует компьютерные сигналы в инфракрасный свет, обмениваясь информацией с другими кубиками. Это позволяет собирать «живые» лего-фигуры. Собака завилает хвостом, если ее погладить, мышка шмыгнет под диван при прикосновении. Вариативность реакций зависит от фантазии играющего. Еще более продвинутым является конструктор «Lego Cybermaster»: «живые» фигуры в нем — продолжение компьютерных игр. Снабженные лего-программой компьютеры «выводят» виртуальные персонажи в реальный мир; манипулируя джойстиком, можно разыгрывать компьютерное действие с лего-фигурами на полу комнаты. Научный руководитель проекта С.Паперт видит его основное преимущество в новых возможностях развития воображения ребенка, который сможет творить свой собственный «живой» мир. Так что еще недавно бывшие сенсацией «меховички» — оборудованные сенсорами говорящие плюшевые игрушки, реагирующие на свет, звук и движения ребенка, уступают место виртуальным суперигрушкам.

Среди других феноменов виртуализации массовой культуры отметим массовую постпродукцию (игрушки, гаджеты, воспроизводящие популярные кино- и телеперсонажи и др.): она спровоцировала своеобразную ролевою метаморфозу, превратив искусство в своего рода виртуальную рекламу такого рода товаров.

Анализ специфики виртуальности в различных видах и жанрах искусства приводит к выводу о связанных с ней существенных трансформациях эстетического восприятия. Именно восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества, оказываются в центре действия, а следовательно, и теоретических интересов. Наиболее значимыми в концептуально-теоретическом плане представляются процессы виртуализации психологии восприятия: флуктуация, конструирование, навигация, персонализация, имплозия, адаптация.

В восприятии виртуальной реальности участвует ряд органов чувств. Колеблющееся, мерцающее, зыбкое, текучее «флуктуационное» восприятие, спровоцированное парадоксальностью виртуальных объектов, напоминает бергсоновское интуитивное «схва-

тивание»: воздействуя на подсознательное, художественная виртуальная реальность обеспечивает мгновенное осознание целостности пакета эстетических воздействий, способствуя расширению сферы эстетического осознания и видения картины мира.

Возможности конструирования виртуальных миров по идеальным законам, моделирования психологических реакций, а также вторжения в искусственные миры других участников виртуальной игры влияют на восприятие реального мира как иррациональной данности, поддающейся неограниченному контролю, сферы волюнтаристских решений. Играющие роль новой кожи киберпространственные приспособления небезразличны для системы чувств, самонастраивающейся на восприятие новой иерархии искусственных раздражителей, чья сила не зависит от природных данных. Иллюзия психофизического участия в любых событиях создает предпосылки для искусственно стимулированного катарсиса. Конструирование виртуальных галлюцинаций, люсидных видений, управляемых сновидений, кошмаров, заперделенных состояний, гипотетических ситуаций дает шанс обновления психоаналитического инструментария, связанный не только с вербализацией, но и визуализацией бессознательного. В то же время не лишены основания опасения, что погружение, «иммиграция» в рукотворный фантомный мир может превратиться в своего рода «новую наркоманию»²⁵. Исследуя вопрос о влиянии виртуальной реальности на сознание, психологи отмечают некое «отрешение» приобшившихся от реального мира, тягу вновь погрузиться в мир искусственный. Отмечается потеря интереса «интернетоголиков» ко всему, что не связано с Интернетом, нарушение у них способности к социальным контактам.

Связанные с конструированием проблемы перцепционной навигации (психологии выбора объекта эстетического восприятия) на новом уровне возрождает ауру экзистенциалистской «пограничной ситуации»: трудности путешествий в усложнившемся виртуальном мире, феномены расплывчатости выбора и хаотичности свободы рождают атмосферу психологической неуверенности, преодоление которой сопряжено с эстетизацией самого процесса поисков.

Персонификация виртуального восприятия связана с эффектом психологически достоверного аудиовизуального общения, непосредственного контакта пользователя с автором и другими пользователями в режиме реального времени. Способствуя

превращению зрителя в активного участника художественного процесса, сетевой экран в то же время рассчитан на новую эстетику телекоммуникационного действия, чьи артформы только начинают разрабатываться.

Имплозия восприятия, или непродуктивное перцепционное слияние средства и содержания, разрушает классические стереотипы восприятия, превращая реальный мир в виртуальный симулякр. В результате размывается чувство эстетической дистанции, возникает риск снижения активности, критичности эстетического восприятия, возможной оценки реальных событий как артефактуальных. Возникает соблазн утопически-демиургических проектов, связанных с прозрачностью границ между действительным и альтернативными мирами.

Гиперреалистичность виртуального мира, создающая иллюзию реальности, его компьютерная гладкопись, а также реабилитация фабульности, нарративности чреваты адаптацией восприятия к «новому натурализму», влекущему за собой риск экстенсивного развития эстетического сознания, невосребованности ассоциативности, метафоричности, эмоциональной памяти, снижения способности видения. Привыкание к динамике компьютерных игр снижает способность к созерцанию. Существует и соблазн схематизации виртуальной реальности, ее превращения в красивую декорацию для банальных сюжетов. Забота о поддержании чистоты каналов эстетического восприятия — еще одна новая проблема, поставленная виртуалистикой.

Постоянно совершенствующиеся формы виртуальной реальности ставят и ряд новых этических, юридических проблем. Так практически неограниченные возможности создания при помощи новых технологий поддельного видеокompromата — фальсифицированных печатных, звуковых, фото- и видеоартефактов — актуализируют вопрос об этике художника.

Прорастающая в жизнь виртуальная реальность — одновременно итог и генератор космологических фантазий, грандиозных утопий и антиутопий конца XX века, идей современной «транзитной» цивилизации, неопределенности путей ее развития, «конца истории», «конца конца», нового синкретизма «компьютерной соборности». Такой социокультурный контекст стимулирует разработку концепций новой виртуальной культуры XXI века (киберкультуры), идущей на смену эпохе письменности²⁶.

Неоднозначное, противоречивое воздействие виртуальной реальности на мир эстетического подтверждает идеи обратимости культурного континуума. Ведь постпостмодернистская компьютерная эстетика при всей изощренности своего инструментария, полижанровости и полистилистике, на новом технологическом уровне во многом возрождает эстетику волшебных сказок и театральных чудес, мельесовскую концепцию кинематографа. Но едва войдя в виртуальный художественный мир, современный человек начинает поиск его границ и ориентаций в пространстве-времени мировой культуры. Такого рода поисковый подход представляется перспективным как для теории, так и для художественной практики. Он позволяет выявить более тонкие слои фрактальной, поливариантной, многомерной культуры грани веков.

Примечания

- ¹ См.: *Курицын В.* Постмодернизм: Новая первобытная культура//*Нов. мир*, 1992, № 2; *Малухин В.* Пост без модернизма//*Иzv.*, 8 мая 1991; *Гальцева Р.* Борьба с Логосом. Современная философия на журнальных страницах//*Нов. мир*, 1994, № 9.
- ² См., например: *Айзенберг М.* Некоторые другие...//*Teatr*, 1991, № 4; *Гройс Б.* Новое в искусстве//*Иск. кино*, 1992, № 3; *Зорин А.* Музыка языка и семеро поэтов//*Дружба народов*, 1990, № 4; *Ерофеев В.* Поминки по советской литературе//*Лит. газ.*, 1990, № 27; *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М., 1998; *Кулаков В.* О пользе критики для теории//*Лит. газ.*, 1990, № 52; *Курицын В.* Книга о постмодернизме. Екатеринбург, 1992; *Липовецкий М.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Пермь, 1997; *Носов С.* Литература и игра//*Нов. мир*, 1992, № 32; *Степанян С.* Реализм как заключительная стадия постмодернизма//*Знамя*, 1992, № 9; *Тимофеевский А.* В самом нежном саване//*Иск. кино*, 1988, № 8; *Эпштейн М.* После будущего. О новом сознании в литературе//*Знамя*, 1991, № 1; *Якимович А.* Утраченная Аркадия и разорванный Орфей. Проблемы постмодернизма//*Иностран. лит.*, 1991, № 8; *Его же:* О лучах Просвещения и других световых явлениях (культурная парадигма авангарда и постмодернизма)//*Иностран. лит.*, 1994, № 1.
- ³ См.: *Бычков В.* Искусство нашего столетия. Пост-адекватности//*КорневиЩе ОБ.* Книга неклассической эстетики. М, 1998. С. 111-186.
- ⁴ См.: *Кюнг Х.* Религия на переломе эпох//*Иностран. лит.*, 1990, № 11.
- ⁵ См.: *Горичева Т.* Православие и постмодернизм. Л., 1991.
- ⁶ См., например: *Липовецкий М.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Пермь, 1997; *Рыклин М.* Искусство как препятствие. М., 1997; *Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками.* 2-е изд. М., 1998; *Schneidman N.* Russian Literature, 1988-1994. The End of the Era. Toronto, Buffalo, London, 1995.
- ⁷ См. подробнее: *Маньковская Н.Б.* Эстетика симулякра//*КорневиЩе ОБ.* Книга неклассической эстетики. М., 1998.
- ⁸ См.: *Подорова В.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995; *Его же:* Выражение и смысл. М., 1995.
- ⁹ См.: *Веллер М.* Ножик Сережи Довлатова//*Знамя*, 1994, № 8.
- ¹⁰ Сергей Гандлевский – Дмитрий Александрович Пригов. Между именем и имиджем//*Лит. газ.*, 12 мая 1993 г.
- ¹¹ Литература или кладбище стилистических находок. Интервью с Владимиром Сорокиным//*Постмодернисты о посткультуре.* С. 118.
- ¹² См.: *Курицын В.* Время множить приставки. К понятию постпостмодернизма // *Октябрь*, 1977, № 7.
- ¹³ См.: *Маньковская Н., Могилевский В.* Виртуальный мир и искусство//*Архетип*, 1997, № 1. В 90-е годы заявила о себе новая отрасль научного знания – виртуалистика, дающая расширительную трактовку понятия виртуальной реальности и ее основных типов – имитационного,

- условного, прожективного и пограничного – в философии, психологии, медицине, технике. Термин «виртуальный» обнимает здесь такие разнородные сферы, как ангелизм и имиджмейкерство. Такой подход представляется дискуссионным. См. об этом: Технологии виртуальной реальности. Состояние и тенденции развития. М., 1996; Виртуальная реальность. Философские и психологические проблемы. М., 1997; Виртуальные реальности и современный мир. М., 1997; *Носов Н.А.* Психологические виртуальные реальности. М., 1994; *Корсунцев И.Г.* Субъект и виртуальная реальность. М., 1998; *Хоружий С.С.* Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности//*Вопр. филос.*, 1997, № 6.
- 14 См.: *Орлов А.* Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. М., 1995.
- 15 Цит. по: *Пейотль*. Из книги «Наркотики»//*Иностр. лит.*, 1995, № 11. С. 156-157.
- 16 См.: *Акмаев М., Бугрименко Г.* Компьютерный киномонтаж//*Виртуальные миры*, апрель 1995.
- 17 См.: *Маевский Е.* Интерактивное кино? Опыт эстетической прогностики./ *Иностр. лит.*, 1995, № 4.
- 18 См. подробнее: *Генис А.* Гипертекст – машина реальности//*Иностр.лит.*, 1994, № 5; *Баранов О.* Гипертекстовая субкультура//*Знамя*, 1997, № 7.
- 19 См.: *Бавильский Д.* Человек без свойств//*Октябрь*, 1996, № 7.
- 20 Там же. С. 180.
- 21 См.: *Курицын В.* Великие мифы и скромные деконструкции//*Октябрь*, 1996, № 8.
- 22 См.: Этюд о виртуальности//*Декоративное искусство*, 1996, № 1. Специальный выпуск.
- 23 См.: *Михайлов А.* Музыка и виртуальная реальность; *Смирнов А.* Биомузыка киберпространства//*Виртуальные миры*, апрель 1995; *Смирнова Т.В.* Психологические виртуальные реальности в музыке//*Виртуальные реальности в психологии и психопрактике*. М., 1995.
- 24 См.: *Смирнов А.* Конструкторы «Лего» нового поколения// *Нов. Изв.*, 10 февраля 1998 г.
- 25 См.: *Пригов Д.* Без названия// *Иск. кино*, 1994, № 2.
- 26 См.: *Прохоров А.* Век второй. От سینема к screenema // *Иск. кино*, 1994, № 2.

Воображение и рефлексированный мифопоэтизм

В этой статье речь в первую очередь пойдет о духовно-ценностных, а потому эстетических качествах образности, непосредственно связанных с глубинными структурами воображения. Сугубая значимость этих качеств исторически раскрывается ныне в процессе реинституционализации мифопоэтической традиции в структурах современной культуры. На мой взгляд, сегодня с достаточным основанием можно говорить о становлении рефлексированного мифопоэтизма и характерных для него психопрактик воображения, основанных на прямом сознании ценностных качеств воображаемых жизненных миров.

ВООБРАЖЕНИЕ И СВОБОДА СОЗНАНИЯ

Рост свободы сознания в пространстве мифопоэтической традиции естественно прослеживается в том истолковании природы воображения, которое дают ей сами участники мифопоэтического возрождения¹. В его основе лежит, на мой взгляд, поворот от способности суждения к способности воображения как альтернативной доминанте культуротворчества. Он был на-

мечен еще Кантом в его концепции трансцендентального или, как теперь предпочитают говорить, парадигматического воображения (Р.Барт). Поместив воображение между чувственностью и рассудком, Кант наделил его функцией «доставлять понятие образ»². Однако хотя, по мысли Канта, воображение и суждение являются двумя порождающими началами разума, первое из них не получило такой тщательной разработки, с какой была выполнена его теория категорий для мыслящего рассудка. Реализация этой возможности выпала на долю послекантовской симвонологии, в которой отношение «архетип/символ» стало трактоваться подобно отношениям «праобраз/образ» и «категория/понятие».

Среди прочего это означало, что за воображением была признана специфическая рациональность, отличная от декартово-кантовской рациональности, основанной на способности суждения. Дж.Р.Р.Толкиен, объясняя в лекции «О волшебных сказках» то, как мифопоэтический образ прорастает из области невидимого в область видимого, писал, что работа воображения (фантазии) протекает сразу в двух планах: «Та способность сознания, посредством которой оно создает образы, — это одна сторона, это один аспект; и ее вполне приемлемо назвать воображением. Способность восприятия образа, способность схватывания его значений и способность контроля образов (эти способности необходимы для успешного выражения) — суть, однако, лишь различные уровни, степени выражения, но не образуют отдельного рода (хотя они могут различаться по четкости и силе). А вот достижение той выразительности, результатам которой присуще (или кажется, что присуще) внутреннее соответствие реальности — это, по сути, вторая сторона дела, или второй аспект, и здесь нужен другой термин: искусство, то есть действующая связь между воображением и его результатом — претворение (subcreation)»³.

Иначе говоря, в воображении имеет место извнутреннее восприятие праобраза, архетипа — в образе; восприятие, сохраняющее вкус нездешности, странности, удивительности праобраза и схватывающее предлагаемые им линии развития образа (составляющие его виды и их сочленения); воспринимаемые праобразы являются при этом как бы из глубин сознания, из того, что уже не есть сознание; а образы, в которые они воображаются, играют далее в сознании роль замыслов, ждущих своего творческого или жизненного воплощения. В центре процесса

воображения — точка смены его направленности: от извнутри-него восприятия — к выражению; от воображения — к изображению; от праобраза — через образ — к замыслу. Заметим также: то, что в отнесении к преданию (хранению) опознается как праобраз, то в отнесении к творчеству обнаруживает себя уже как замысел, проект, а в отнесении к спасению — как помысел, совет совести.

Извнутринее восприятие и выражающее изображение — две стороны одной и той же способности воображения, которое Толкиен считал сугубо разумной, рациональной, а не иррациональной активностью. По его мнению, воображение ничего общего не имеет с такими формациями душевной жизни, как сновидения, иллюзии, галлюцинации, в которых уровень вменяемости сознания/воли существенно понижен и теряется контроль за отнесенностью образа к праобразу и/или к замыслу, в силу чего становится невозможным свободный, вдохновенный ток восприятия/выражения, сопровождающийся чувством естественного и свободного пребывания в образном мире.

Поворот внимания от способности суждения к способности воображения, о котором говорилось выше, приводит к новой постановке вопроса о свободе сознания. Его центр тяжести приходится теперь не на свободу «публичного пользования собственным рассудком», как думал Кант; он перемещается в ту внутреннюю глубину личности, где — в потоке родового предания — происходит фиксация праобразов, разворачивающихся далее в образы, насыщенные символически и энергетически. Ясно, что вычленение мифопоэтической реальности как почвы, на которой происходит рост свободы сознания, основано на повороте от мира предметов, о которых выносятся суждения, к миру само собой разумеющегося в воображении, к тому самоценному самобытию, которое именуется то просто «бытием», то «самостью», то «первичным жизненным миром», то другими философскими и художественными символами.

Толкиеновская трактовка рациональности воображения относилась к области теоретической поэтики. Напротив, Д.Кампер рассматривал возрождение доверия к способности воображения в эмпирическом плане, вскрывая внешние и внутренние поводы проникновения архаического опыта в святая святых европейской культуры и нового освоения его в мифопоэтической рефлексии⁴.

Это происходило — внешне — в явлениях чужих культур, построенных на восприятии и осознании мира, далеких от рационализма, причем как раз в тот момент, когда иссякло миссионерское высокомерие, образовался духовный вакуум, и чужие религии для многих сделались привлекательнее христианства; когда появились многочисленные работы о психологии народов, мифах и культурах, о возникновении религии, искусства, мышления, а идеологический подход к их изучению и оценке сменился мифопоэтическим. Внутренне — под повседневным сознанием среднего европейца неожиданно открылась глубина подсознательного, соединяющая его не только с миром сознания, скажем, полинезийца, но и с загадочным миром растений и кристаллов. Явившись сначала как единичные и часто болезненные проявления отдельных лиц, связь эта не только способствовала сдвигу наиболее одаренных и чутких людей науки с мертвой точки просвещенческого или позитивистского рационализма, но была оценена как предвестие грозных и непонятных движений человеческих масс в XX веке.

Архаическое само вернулось к нам, и в таком неожиданном аспекте, что академические штудии приобрели насущную серьезность: была осознана необходимость изучать архаическое на окраинах культуры, чтобы понять его влияние на нас, находящиеся как бы в самом ее центре. Это возвращение многим открыло глаза и дало возможность увидеть, что рационализация никогда не заходила дальше известного предела, что всегда существовали люди, одаренные «мифопоэтической музыкальностью», которых можно уподобить героям волшебной сказки: они спускались на какую-то таинственную глубину, к корням бытия, чтобы, принеся оттуда архетипические образы этого бытия, тем самым утолить бытийственный голод человеческого сообщества.

Однако старое романтическое противопоставление гения и толпы потеряло здесь всякий смысл, вернее, переосмыслены и гений, и толпа; у обывателя обнаружены его этнокультурные, актуально данные ему энергии, а гений, как существо, оберегшее свое первородство неразленным, предстает в облике «экологического хранителя» сообщества, обретающего погружением в прошлое — будущее как актуальную ныне современность. Оказалось, что прошлое и далекое может быть в некотором смысле ближе нам и современнее вчерашнего и все еще находящегося в наличном горизонте сознания. В.Ширмахер даже сравнивает этот

переворот в культурном самосознании с коперниковским: «Что, однако, значит хайдеггеровское предъявление смысла бытия или Спинозистское увлечение космическими явлениями для нас и нашего проживания на земле? Решающим было бы, если бы человек сумел постичь, что эти дальние дали есть его ближайшая близь»⁵.

Этот итог можно трактовать, говоря словами того же М.Хайдеггера, как увеличение прозрачности исторического времени и космического пространства, как возрастание их обозримости. Обращение к мифопоэтической стихии сыграло тут ту роль, что она явилась источником сюжетных символов для осмысления любых жизненных ситуаций и проблем. М.Хайдеггер, как известно, считал, что сюжетное пространство-время обладает большей прозрачностью и обозримостью, чем экзистенциальное⁶. Этот вывод был основан на сюжетике античной трагедии. Но чем, как не классической репрезентацией древнего мифа, была для него эта трагедия? Прямое обращение к данным мифопоэтической традиции дает сегодня тот же функциональный эффект — горизонты видения и ведения раздвигаются, повседневность обретает глубину, а бытие перестает быть техническим термином философии, вновь обретаясь Бытием.

АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ВООБРАЖЕНИЯ

Воображение (и созерцание воображенного) помещает человека в обстановку возможных жизненных миров и позволяет испытывать их — и себя через них — на привлекательность, осмысленность, возможность выжить в них и освоиться. Это путь от сознавания открывшихся экзистенциальных возможностей — через переживание уверенности в том, что обнаружившееся действительно могло бы стать нашим жизненным миром, — до принятия его в качестве такового.

Сюжетно-иконический контакт с воображаемыми жизненными мирами сопровождается разнообразнейшей палитрой ценностных переживаний: не только радостью открытия, приземлющим любованием обнаруженного, удивлением или благодарностью, но не в меньшей степени страхом, отвращением, тошнотой или унынием, толкающими бежать от того, на что «глаза б мои не глядели». А помимо этих, имеющих хоть приблизительные имена, переживаний есть еще и такие, что

никаких имен не имеют и сами являются новостью для переживающего их человека.

И все же у сюжетно-иконического контакта с возможными жизненными мирами есть то преимущество, что даже в случае откровенно отрицательных реакций на встречу с воображенным он вовсе не обязательно оборачивается замиранием от страха или побегом, аутоагрессией или агрессией в отношении других, а допускает – при надлежащей психопрактической подготовке – активное, преодолевающее отношение, сохраняющее свободу сознания и воли, голос совести; отношение, в котором важно не сломаться, не поглотиться, сохранить свою человеческую идентичность.

Это выбор – для человека и во имя его – такой точки зрения на открывающееся в воображении, когда сохраняется духовное достоинство человека, когда ни под каким предлогом не принимает он точку зрения зла, какие бы там обстоятельства не открылись, чем бы в них его не соблазнили.

Воображение и созерцаемое в воображении – это свидетельская иконическая речь в чистом ее виде, сохраняющая способность видеть и понимать, как находясь в самом состоянии смотрения/видения, так и в следующих за ней актах иконической коммуникации⁷.

Образотворческой в воображении является эмоционально-ценностная интонация, во-первых, самого акта смотрения, а во-вторых, общения с теми предметами, существами или лицами, в которое вступает человек в приоткрывшимся его взору жизненном мире. Ни жанр, ни стиль, ни канон и никакая иная иконическая предданность не имеют тут никакого значения, а имеет его только событие самораскрытия жизненного мира перед сознанием и сила обнаруживающегося в нем.

Реальность жизненных миров раскрывается перед взором воображения не просто как зримое, видимое, но и как показывающее себя бытие. Будучи воспринятым, его образный строй может быть далее передан разными иконическими стратегиями. Например, на языке спонтанно проектируемых в сознание и опознаваемых им архетипов, создаваемых *ad hoc* визуальных конструкций, психодраматического инсценирования, прожективных тестовых структур или любым иным доступным человеку путем. В любом случае исходной будет не эта работа выражения, а первоисхватывание воображенного в нерасщепленности образа и переживания, где и пока сохраняется их ценностное единство.

Событие воображения всегда происходит здесь и сейчас, в этой, а не иной среде, общей для нас (в тех или иных ее частях и уровнях). Воображающий, удаляясь от нас в свое путешествие, возвращается к нам же и притом в качестве человека, хотя и изменившегося в какой-то мере. Он — искатель и испытатель возможных миров, что окружают нас, нечто несут в себе, что-то обещая нам и чем-то грозя.

Воображаемое человеком и само воображение — в силу синергии здесь-человеческого и там-человеческого (хотя всегда ли «там» так уж человечно?) — это часть и принадлежность всечеловеческой природы. Хотя оно в целом и расположено вне нас, но отчасти уже наше по праву усмотрения.

Многих смущает модальная «слабость» воображаемых возможных миров, ведь образы, открывшиеся в них, откуда миры эти лишь возможны, воображаемы (или помыслены), не будут, мол, иметь сколь-либо определенной ценности. Никакого иного указания на их осмысленность, привлекательность, доступность, кроме уверенности в их возможности, казалось бы, нет. Да и сама эта возможность с трудом отличима от воображаемости, помышляемости и т.д.

Некоторое разъяснение на счет этого недоумения можно извлечь из иконологической концепции «состояние/среда», которую можно интерпретировать в том смысле, что потенциальная символичность и энергийность состояния сознания/воли кристаллизуется в образе и придает ему качество возможности⁸. Тем самым состояние — это динамический, энергийный объект; это сама его возможность, отложившаяся в образе и связанная в нем энергия, залученная в сюжетно-иконическом контакте; след времени в пространстве образа. В этом смысле охватывающим сюжетом работы воображения можно считать реализацию энергийно-символического импульса, получаемого от сюжетно-иконического контакта с воображаемой реальностью.

Возможность располагается между свободой и естественностью и в этом своем местобытии максимально удалена от настоятельной необходимости. В некоторых возможных мирах мы сохраняем свободу, но ощущаем противостоятельность, в некоторых же явно несвободны, но чувствуем себя вполне естественно.

Воображение, иконически вопрошая о порядке, ритмах и гармониях возмогаемого им мира, чутко реагирует на любые нарушения порядка, каковые воспринимает не столько как про-

явления хаоса, пустотности, сколько как параморфоз. Чувство гармонии и ритма суть специфически иконическое чувство равновесия в становлении, непреткновенности личностного роста и его оправданности (в этом именно возможном мире). Это оно заставляет удивляться и трепетать, испытывать отвращение и ужас при столкновении с очевидными нарушениями естественного порядка, с параморфизмом свободного роста.

Бывает, что, заснув, человек вдруг просыпается, пораженный каким-то видением, эмоциональным толчком. Но как бы он мог проснуться в таком именно состоянии, если бы не видел и не переживал этого же в самом сне? Значит, видел и переживал этот именно сюжет, этот поток событий, будучи еще во сне, в безволии его и бессознательности (если, конечно, отсчитывать сознательность от дневного сознания).

Но так ведь дело обстоит не только в случае перехода из сна в бодрствование, но и при возвращении из любого измененного состояния — в обычное (почему не «неизменное»?). И воображение тут не является исключением.

Собственно, обычное сознание также делится на оперативное, кратковременное (его предмет — это сцены сознания) и долговременное, более широкое сознание, именуемое также разумом. Наше мышление протекает в целом разума и все оно переживается при этом как целое. Мы заняты какой-то сценой сознания, но вот где-то зазвенело, зашевелилась новая жизнь ... И происходит произвольное переключение внимания, вспыхивает свет, но уже не в этом месте, а в другом, высвечивается новая сцена и начинается новое действие.

Освещенность, наполненность пространства светом есть предпосылка всматривания во внезапно открывшийся перед воображением жизненный мир. Сначала вспышка (после или одновременно с переключением внимания), а затем уж смотрение и видение. Так что освещенность есть то же самое, что и возмуженность воображаемого мира для смотрения его.

С ценностной точки зрения освещенность светом — это сродность внимания к возможному жизненному миру, но с непременным вопрошанием, способным развиться до недоумения и оценивающего суждения. Это заинтересованное внимание, испытующее возможный мир на жизнепригодность, а человека — на жизнеспособность в нем. Основная же заинтересованность при этом состоит в стремлении — в этих вот открывшихся обстоятельствах — сохранить свою человеческую идентичность, не

утерять или ослабить, а, напротив, по возможности усилить свою личностную и родовую жизнеспособность, пережив новое побуждение к жизни.

Да, человек бывает — и весьма часто — застигнут врасплох, не подозревая об опасности оказаться плененным и побежденным, поскольку никто не обещал, что эта «невидимая брань» будет вестись по правилам светского этикета. Возможно, в том, что он внезапно увидел, кроется для него ложь, насилие или соблазн, «постановка на износ» и гибель. Но, как напомнили нам экзистенциалисты, нет для человека онтологических гарантий, как нет и алиби за пределами его свободы.

Нам стало видно? Значит, нам показывают, на нас обратили внимание. Это — обратная иконическая перспектива воображения. Нас что-то волнует, мы ощущаем подъем или напряженность? Значит, на нас воздействуют. Снова обратная перспектива, но на этот раз энергичная. Вроде бы игра прямой и обратной перспектив, но ведь не только игра, а и проявление синергии.

Но если все же принять в работу переживания, что на нас и в самом деле обращают внимание и воздействуют какие-то скрытые от обычного сознания объекты, силы, существа или лица, то придется признать также и то, что мы не в полной безопасности. Оставаясь в пределах только воображения, можно сказать, что его образы — это защитный слой, который не только пропускает к нам поток воли и сознания извне, но и защищает от слишком больших доз энергично-символического облучения. Потому, видимо, и полагали в старину, когда о таких вещах еще заботились, что «мечтательность», т.е. неосмотрительно дерзкое воображение, способно разрушить иконическую оболочку самости, нанести ей неисцелимый вред и что «умное делание» сужь окармливание, вос-питание, которое должно быть сообразным духовному возрасту.

Совершенно безвидное, непомышляемое, сокрытое нельзя было бы никак ни помыслить, ни увидеть, а потому нужна особая вещь — образ, способный в данном возможном мире стать чем-то вроде улавливающего прибора. Благодаря этой способности образа даже в самых раскрепощенных и рискованных иконических экспериментах — художественных или психопрактических — мы все же нечто угадываем и принимаем в себя из возможных воображением жизненных миров.

Конечно, не будет новостью сказать, что событие смотрения само является возмущаемым фактором, способным иска-

жать реальность. Если Так то что за этим может последовать? Могут спрятаться, а могут и напасть, и тогда потребуется: против удара – стойкость, а против убега – проницательность.

Смотрение, по природе своей, – не праздное любопытство или корыстное внимание. Важнее всего в нем то, что в состоянии смотрения делает сам смотрящий, какое умное делание он при этом предпринимает.

В пристальном внимании, в испытующем взоре происходит не обретение знания (потому как знать можно лишь реальное, но не возможное), а накопление чувствования и понимания, получение заряда для самобытия, самоствования самости.

Возделывание, благоустройство и взращивание, в чем справедливо усматривали смысл культуры, достижимо на освоенных, обитаемых территориях. Многим кажется, что пространства, куда нам вольно смотреть или не смотреть, пусты, необитаемы и никому не принадлежат; что взором и мыслью можно простираться, куда Бог на душу положит (о, если бы только Он!). Но не станем забывать, что реальность может не хотеть или не уметь отвечать на наши дурацкие вопросы, не показываться кому и когда угодно.

ВООБРАЖЕНИЕ И АКСИОМАТИЧЕСКИЕ СОСТОЯНИЯ

Ранее – на материале анализа ценностных взаимосвязей образа жизни и предметной среды – нами было показано, что именно воображение (и созерцание воображаемых миров) обеспечивает нашу способность непосредственно переживать образ жизни в наличных или возможных жизненных мирах, притом способность эта зависит от меры присущей им образной выразительности и ценностной полноты. Оно отсылает нас к тем ценностным структурам, которые интегрируют бытие человека в разных сферах его жизне- и мыследеятельности, сводят его к обозримому единству повседневной жизни, явленному в предметном и знаковом окружении, обеспечивает психологическую адаптированность человека к предметным условиям и знаковым условностям наличного образа жизни⁹.

Теперь нам важно убедиться в психопрактической осуществимости переживания любых возмоаемых воображением жизненных миров. Если, благодаря контакту с каким-то жизненным миром, эта осуществимость достижима, понятие образа

жизни сохраняет свое методологическое и психопрактическое значение и в этом расширенном контексте.

Сердцевину жизненного и духовного опыта человека составляют ценностные переживания. Ими держится его внутренняя цельность как личности, имеющей неповторимый духовный облик и стиль жизни. Среди ценностных переживаний я различаю: *чувства-события*, случающиеся в душе виртуально, с привкусом катастрофичности; более или менее плавные, долговременные движения души, звучащие в ней как *эмоционально-ценностные интонации*; и, наконец, неизменные (и самоценные) *аксиоматические состояния*, являющиеся своего рода эмоционально-ценностными константами личности, образующими ее личностный строй.

Репертуар доступных человеку ценностных переживаний свидетельствует о его личностной развитости, его личной психологической культуре, но также и о возможностях и направленности его дальнейшего личностного роста в различных – воображаемых и наличных – жизненных мирах.

Для контекста моего рассуждения важно не упускать из вида, что личностный рост не ограничивается ни житейским, ни цеховым, ни каким иным биографическим пространством/временем. Это процесс, протекающий во времени и пространстве всех возможных миров, с которыми человек – благодаря воображению – поддерживает сюжетно-иконические контакты (динамическую, виртуальную идентичность).

Воображение, в каких бы жизненных мирах оно не осуществлялось всегда соотносено с ценностным миром личности, с действительной сутью ее личностного роста. Поэтому размышление об образожизненной и духовно-творческой роли воображения, как и любой другой способности, немыслимо без рассмотрения его аксиологического аспекта, без анализа тех его функций, что заданы соотносительностью с ценностями, вживленными в личностное целое.

В философской поэтике более всего изучены две дополнительные функции воображения – демонстрационная и эвристическая.

О *демонстрационной функции* говорят тогда, когда схемы воображения используются для выявления содержания, продуцируемого способностями суждения или понимания, для представления созерцанию наличных понятий или смыслов. Однако не часто вспоминают о предпосылке такого исполь-

зования воображения, которую можно обозначить как принцип сохранения содержания, определяемого суждением или осмысляемого пониманием, — в схематизациях воображения.

Демонстрационная функция может автономно институционализироваться культурой, например в экспозиционной деятельности, в работе по популяризации научных знаний, в практике презентаций или компьютерных виртуальных реальностях и т.д.

В *эвристической функции* воображения — обратное соотношение названных способностей. Благодаря ей на основе продуцируемых схем воображения фиксируются данные понимания и суждения. Очевидно, что предпосылка сохранения содержания имеет силу также и в этом случае.

Эвристическая функция воображения институционализируется в разного рода поэтиках и эвристиках, а также — более систематически — в практике проектно-инновационной деятельности.

Если способности суждения и понимания изучались философской поэтикой преимущественно на вербальном материале, то параллельные им способности воображения и созерцания — на визуальном. Однако в той мере, в какой суждение и воображение опознаются как способности выразительные, а понимание и созерцание — как восприимательные, различие вербального и визуального материала этих способностей не слишком существенно. Куда большее значение имеют их обобщенные функционально-аксиологические характеристики.

И демонстрационная, и эвристическая функции воображения могут обращаться не только к содержанию других способностей, но и прямо соотноситься с ценностным миром личности, с ее аксиоматическими состояниями. В этом случае мы говорим о плазматической функции воображения, проявляющейся в его способности освещать светом ценностной оправданности обширные пространства воображаемого и созерцаемого*.

* От древнегреческого *plasma*, которое означало изваяние, а также вымысел. С ним было связано слово «пластика», обозначавшее изобразительные, пластические искусства. В древнегреческой литературной критике «плазма» — термин, которым называлась область вымысла, противопоставленная описаниям случившегося на самом деле. Современное слово «плазма», то есть высокоэнергетическое, светящееся состояние материи, придает прилагательному «плазматический» подчеркиваемый нами в нем световой, энергетический смысл.

В различных философско-поэтических и мифопоэтических традициях символ света мог истолковываться по-своему; как естественный свет разума (у Декарта и просветителей), как голубое свечение нирваны (у ищущих озарения буддистов), как нетварный, сверхъестественный свет святости (в исихазме), как «белый свет» повседневного осуществления, в котором, рано или поздно, все тайное становится явным; или как тот более сублимированный, но столь же светский свет, куда «выпускаются» творения культуры.

Плазматическая функция составляет ту антропологическую основу, которая символизируется и энергетически возмогается в перечисленных символах. Она равно характеризует и аксиоматическое состояние, в пространстве которого реализуется воображение/созерцание, и те стороны сознания/воли и мышления/поведения, которые задействованы в связи с этим состоянием. «Светосила личности» проявляется в воображении как ясность и яркость ее сердца/ума, как цельность света-пространства и света-наполнения ее внутреннего и окружающего мира.

Плазматическая функция и есть то в воображении, что связывает каждое аксиоматическое состояние (вместе со стягиваемыми ими ценностными чувствованиями) с взаимообращением способностей, задействованных в жизненном и творческом опыте личности. Плазматическая функция проявляется во всех наиболее развитых и возвышенных слоях творческого самобытия человека, надстраивающаяся над сознанием и волей, над любыми их способностями, и обычно обозначаемых терминами с предикатом «духовный».

Стоит заметить, что в большинстве распространенных аксиологий принято начинать с понятия ценности, так сказать, в единственном числе. Отсюда характерное для аксиологии «штучное», дискретное понимание ценностей, которые потом требуется организовать в какие-то системы, наделять их различными аксиоматическими функциями и так далее. Таким путем живое ценностное самосознание (с его чувствованиями, личными помыслами и замыслами) замещается аксиологией как научной и проектной дисциплиной, претендующей на внимание практиков, которые, однако, ее своим вниманием не очень-то балуют. Вместе с тем каждый человек и каждый профессионал, несомненно, наделен жизненным и творческим самосознанием, выражающимся во множестве ценностных ориентаций и стягивающихся в те или иные аксиоматические состояния. На мой

взгляд, живая рефлексия — на основе прояснения собственного репертуара аксиоматических состояний — эвристически и экспозиционно более значима, чем натужное натаскивание практиков на премудрости аксиологической бухгалтерии.

Уже отмечалось, что каждое аксиоматическое состояние и связанные с ним плазматические качества сознания/воли являются той точкой схода — и вместе с тем пространством, — через которую (и в котором) софункционирование различных способностей напрямую связано с целым ценностных чувствований личности, с актами ее приспособления к различным жизненным мирам и самореализации в них. Но это значит, что благодаря плазматическим функциям воображения (и других способностей — понимания, например) выявляется укорененность личности, ее сознания/воли на почве наличных и доступных воображению жизненных миров. Это укоренение, выявляющееся в развитых формах ценностного самосознания, а вовсе не стирающееся ими, служит сохранению — в мыследеятельности сознания/воли — достигнутого культурой уровня самоидентичности человека и духовной развитости личности.

Нередко приходится сталкиваться с точкой зрения, что достаточно глубокое погружение в тело образа жизни, в ценностную стихию его сред и преданий оценивается как полная утрата человеком его первородной личностной свободы, как совершенная невменяемость. Эта экзистенциалистская по происхождению иллюзия не дает заметить ту простую вещь, что владение самоочевидностями, составляющее свободу сознания, и следование самопроизвольностям, присущим свободной воле, свойственны сознанию/воле только в силу выраженности, устойчивости его аксиоматических состояний, что — в образожизненном смысле — и означает полную вмняемость в отношении предметной среды и культурного предания.

ЛИЧНОСТЬ КАК НОСИТЕЛЬ АКСИОМАТИЧЕСКИХ СОСТОЯНИЙ

Выше мы определили понятие аксиоматического состояния таким образом, что оно может относиться к различным оспособительным структурам, схематизмам сознания/воли. Преимущества такого определения и его антропологический смысл состоят в том, что им сохраняется основополагающее для христианс-

кого умозрения различие лица (ипостаси) и природы (усии) человека.

Сознание и воля согласно этому умозрению принадлежат природе, а не лицу. Воспользовавшись экологической метафорой и связанным с нею представлением о природопользовании, можно сказать, что лицо суть пользователь, распорядитель сознания и воли, доставшихся ей в удел от рода, в плетении нитей которого он был рожден и получил в свое распоряжение свою природу.

По ходу жизненного пути человека она, его природа, реализуется и оформляется: сначала под воздействием ближайшей среды и родительских отношений, благодаря первичному впечатлению (импринтингу), затем в опыте созревания и достижения зрелости (в частности, в серии возрастных кризисов идентичности), а также — и непременно — в опыте личностного роста, накопления чувствования и самоосознавания (вкуче с самоопределением по отношению к разным внешним и внутренним обстоятельствам жизни).

Лицо, с одной стороны, и сознание/воля, с другой, определенно не сводимы друг к другу, хотя вопрос об их более конкретных взаимоотношениях относится к наиболее непроработанным вопросам христианской антропологии. Для нашего же дальнейшего рассмотрения вполне достаточно ограничиться, скажем, такой геометрической метафорой: лицо и природа — это, если угодно, два взаимоперпендикулярных измерения человеческого процесса, в силу чего личностный рост и опыт не совпадают с ростом и опытом сознания/воли.

Поэтому повторим еще раз: аксиоматические состояния согласно определению являются характеристиками опыта личностного существования и, лишь как таковые, они могут рассматриваться как проявляющиеся в отношении сознания — в качестве его исходных очевидностей, а в отношении воли — в качестве ее исходных произволений (априорных мотивов).

Светосила личности, о которой говорилось выше, — не просто фотическая метафора, но интенсивная, энергичная психическая реальность, в терминах которой выражается не что иное, как уровневость личностного роста, достигнутая в нем духовная развитость, причем как в индивидуальном, онтогенетическом смысле, так и в родовом, филогенетическом. Полагая, что борьба света со тьмой является одним из архетипических сюжетов человеческого присутствия в космосе и истории, К.Г.Юнг выс-

казался о духовно-практической значимости этого сюжета весьма радикально: «единственный смысл человеческого существования в том, чтобы возжечь свет во тьме примитивного (изначально полностью бессознательного и потому полностью погруженного во тьму — О.Г.) бытия»¹⁰.

По некоему не оговариваемому обыкновению живая человеческая личность воспринимается и понимается как лик, то есть как пластический образ, нечто иконически отстроенное и отчетливое; и напротив, невыраженность личного начала ассоциируется со смутностью, смазанностью облика, «непропеченностью», как говорят иногда в народе. Реже, но тоже достаточно часто, личность воспринимается и принимается как порыв, носитель произволен и решительности, источник свободной воли.

Причем эти два взгляда на личность психологически соотносятся как характер и темперамент. С точки зрения экологической психологии, развиваемой нами, значимо, что личностное существование реализуется сразу во множестве жизненных сред и потоков, совместимостей и последовательностей, в целом образующих то, что, на мой взгляд, уместно назвать «экопейей». Причем в каждой среде и в каждом потоке у нее своя роль, а это множество ролей порождает в личностном пространстве свои особые части личности — «лица», «маски», «одеяния» или, говоря психотерапевтическим языком, «субличности».

Спрашивается, что такое светосила личности, ее яркость и ясность как целостное — и исцеляющее — личностное качество?

В «Голубиной книге», например, есть такой стих:

А и белый свет — от лица Божия,
Солнце праведно — от очей его,
Светел месяц — от темечка,
Темная ночь — от затылочка,
Заря утренняя и вечерняя — от бровей Божьих,
Часты звезды — от кудрей Божьих¹¹.

Для ответа на наш вопрос воспользуемся второй строкой этого стиха: «белый свет — от лица Божья», в которой выражено важнейшее уравнение мифопоэтической антропологии, гласящее, что *лик — это свет*.

Обращение к показаниям мифопоэтической традиции напоминает о том контексте, в котором возникли все приводимые в данной статье соображения о единстве родовой соборности и личной самоценности.

Ранее уже было показано, что ценностные качества свободы и естественности произрастают на почве мифопоэтической (и ритуально-драматической) традиции: мифопоэтические реальности – это проекция этнического стереотипа, складывающегося в ходе установления этноландшафтного равновесия, в ноосферу и пневмосферу¹². Они репрезентируют психологическую культуру этноса, репертуар значимых для его представителей состояний сознания/воли (и переходов между ними), ядром которого и являются рассматриваемые в данной работе аксиоматические состояния.

Поэтому когда мы сейчас субъективируем аксиоматические состояния на личность, нужно понять – *что* означают они с точки зрения укорененности личности в роде? Полнота личностного существования – это исполненность личности составляющими родового предания и родовой среды, вскормленность, воспитанность ими. В этом смысле вполне уместно говорить о содержательности личности и об «одержимости», воодушевлении ее какими-то родовыми началами. Это – проявленность родовых черт внутреннего человека через человека внешнего для других; отчетливость, «контрастность» лика, положительная выраженность личности и сама ее положительность, приличность.

И эта отчётливость, образная отстроенность, выявленность породы человека в его лице, что каждый раз даются в симультанности, единомоментности человеческого облика, в значительной степени зависят от характера и интенсивности работы над мифопоэтическим материалом, доставляемым внутреннему человеку воображением.

С другой стороны, динамизм личностного опыта, легкость на подъем и подвижность смены переживаемых состояний – это сюжетно-драматическая составляющая личного существования, то в нем, что реализуется спонтанно и переживает нуминозно, что проявляется как страстность и объясняет нашу способность очаровываться яркими личностными проявлениями другого человека, произвольно вовлекаться в его жизненный мир.

Итак светосила лица – это его пронизанность светом, способность излучать и принимать свет, насыщенность и напряженность его плазматической энергетики. Свет, светящийся во тьме бессознательности, коль его мифопоэтические реальности не проработаны и не приняты сознанием, сам изграфляется в отчетливость лика и вяжется в сюжетные узлы поведения. В нем, этом свете, и проявляется одухотворенность личности, дыхание

ее естественности и свободы. Высшие, то есть светоемкие и светосильные, духовные состояния таковы, что в них ценностно значимы не извольности и/или отчетливости сами по себе, а их соцелостность, отвлеченная от означаемых в них ценностях, то есть сам свет и те цвета, в которые он расцветивает все, объемлемое им.

А отсюда, между прочим, следует, что причастности личности к роду, к родовым средам и преданиям недостаточно, да и неправомерно описывать дискретно, «словарно», как делал Юнг или как стараются делать последующие ему символологи и семиотики. Более осмысленной и плодотворной, на мой взгляд, является точка зрения П.А.Флоренского: в ней непрерывность пространств/времен сочетается с вещной и энергийной насыщенностью сред (включая вещи-знаки и вещи-символы).

Предложенная нами концепция аксиоматических состояний позволяет последовательно провести точку зрения «световедения», допуская, что свет освещает пространства и длит времена; что в нем — и только в нем — отчетливо различимы различные вещи и среды, случающиеся толчки и движущиеся токи. Суть понятия аксиоматического состояния можно, в конце концов, видеть в том, что оно, с одной стороны, позволяет различать ценностные типы личности (и причислять личность к тому или иному ценностному типу), а с другой — через свет и лик, — возводит ее опыт в духовные пространства культуры или культа.

Примечания

- ¹ См.: Генисаретский О.И. Свобода сознания и мифопоэтическая традиция // Упражнения в сути дела. М., 1993.
- ² Кант И. Сочинения в 6-ти томах. Т. 3., М., С. 223 . Воображение и суждение – способности, вкупе исходящие из ценностного чувствования и противопоставленные друг другу как интуиция и дискурсия, непрерывное и дискретное. Им дополнительна пара способностей созерцания и понимания, напротив, приводящие к ценностному чувствованию. Причем если связка созерцание/суждение была подробно исследована в классической философии, то изучение понимания/воображения стало делом постклассическим.
- ³ См.: Толкиен Дж.Р.Р. О волшебных сказках // Эстетическое воспитание и экология культуры. М., 1988. С. 357. Существенный для толкиеновского мифопоэтизма термин «subcreation» проще всего было калькировать как «под-творение», что, однако, не соответствует ни духу русского языка, ни сути дела. Учитывая синергийный смысл этого понятия, я предлагаю переводить его как «пре-творение».
- ⁴ См.: Kamper D. Zur Geschichte der Einbildungskraft. München, 1981.
- ⁵ См.: Schirmacher W. Technik und Gelassenheit: Zeitkritik nach Heidegger. Freiburg i. Br., München, 1983. S. 21.
- ⁶ См.: Маргвелашвили Г.Т. Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976. С. 9-10.
- ⁷ См.: Генисаретский О.И. Видеть, чтобы знать и любить // Упражнения в сути дела. М., 1993.
- ⁸ Генисаретский О.И. Поводы и намеки. М., 1993. С. 30.
- ⁹ См.: Генисаретский О.И. Воображение и ценностные взаимосвязи образа жизни и предметной среды // Ценности, образ жизни и жилая среда. М., 1987.
- ¹⁰ Юнг Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. Киев, 1994. С. 321.
- ¹¹ Голубиная книга сорока пяден. Стихи духовные. М., 1991. С. 27.
- ¹² См.: Генисаретский О.И. Свобода сознания и мифопоэтическая традиция // Упражнения в сути дела. М., 1993. С. 227-229.

Вот

Гримасы одного слова

Вот моя деревня,
Вот мой дом родной,
Вот качусь я в санках
По горе крутой ...

«Во-о!» — сказал он и показал большой палец.

Из описания народного жеста

Вот и дом полетел.
Вот и собака полетела.
Вот и сон полетел.
Вот и мать полетела.
Вот и сад полетел...
«Звонить — лететь
(логика бесконечного бытия)».

Д. Хармс

В языках есть частицы определенные и неопределенные по своему содержанию, которые практически неперево­димы по собственному полному семантическому смыслу, по различию характера и качества экспрессии выражаемого на другой язык. В одних языках — это частицы, в других им соответствуют артикли. В русском языке они порой замещают другие части речи и берут на себя функции то междометия, а то и местоимения. А между тем в них заключена и скрыта энергия выразительности предельно индивидуализованных процессов речевого поведения. Порой они даже совпадают с единичными точками в мимике, как бы фиксируя их в звучании. Именно подобные слова образуют, формируют и диктуют ритм не только речи, но и разворачивания стиля мышления. Совершенно замечательна в русском языке полиэкспрессивная частица *Вот*¹. Замечательна по своему содержанию, которое может быть избыточным, а может и отсутствовать, т.е. находится в состоянии качания от полноты к пустоте. Это слово в современном русском языке — частица; в словаре Даля оно раскрывается как сущность указательного наречия и междометия².

Логика грамматики фактически замечает четыре ситуации его появления в языке.

Первая характеризует силу его самостоятельности, его, так сказать, семантические возможности. Так сказать — это потому, что натурального семантического содержания у этого слова нет. Как частица оно — связка, посредник между означаемыми, а также между означающим и означаемым. Собственно говоря, это в целом и очерчивает контуры всего пространства и размещения этой частицы в общем строе и совокупности частей речи русского языка. Здесь мы можем говорить лишь о каком-то квазисемантическом смысле, который проявляется в качестве основного самостоятельного свойства частицы *Vom*. Данное свойство заключено в способности показа, указания на непосредственно происходящее. Фактически такой своей способностью *Vom* осуществляет средствами речи остановку взгляда, поворот и переворот движения взгляда, изменение его направления. Его языковая самостность в этом случае раскрывает себя как изменчивая промежуточность: она перемещается от плоти языка к плоти физикалистского тела. Она раскрывает себя как точка встречи трансцендентности с физикой тела, встречи, в которой осуществляется и воплощается возможность смотрения, вглядывания. Промежуточность же свидетельствует о том, что частица *Vom* не только обладает сходством с телесным жестом, но фактически сама есть жест, жест языка. В этой неопределенной частице язык жаждет иметь уникальную материальную оболочку и стремится обрести форму для свободного изображения и выражения, не прикрепленного, как в обычном речевом строе, к оковам собственной определенности, к оковам своих границ. Потому в слове *Vom* так явственно слышится тоска по материализации движения речевого потока, движения языка по направлению к нескованному стихийному волеизъявлению. Можно сказать, что в данном слове речь желает выпрыгнуть из оболочки языка.

Вторая ситуация проявления частицы *Vom* в языке, также связанная с показом и указанием, характеризует другое ее свойство — способность быть необходимым элементом принудительного уточнения. В этой ситуации слово *Vom* выступает в роли подручного средства, когда вопросительное местоимение или наречие не обладают самодостаточной силой, чтобы выразить полноту ситуации. Замечательно, что, выступая здесь вспомогательным средством («вот какое дело!», «вот в чем вопрос!»), ча-

стица *Vom* находится под ударением, т. е. фонетически могущественна и агрессивно открыта. Ударностью она фактически являет себя властным и агрессивным направляющим без означивания, а лишь помечанием пути к означиванию. Речь здесь начинает диктовать и диктует перемещение внимания. И можно сказать, что в данном случае частица *Vom* — это точка обращения письма в речь. Вспомогательность частицы *Vom* здесь выглядит достаточно иллюзорно: сила семантики местоимения или наречия практически не определена, она бесформенна, номинативный смысл их свидетельствует о смятении в поле речевого высказывания и это смятение оборачивается невыносимой слабостью, которой и пользуется частица *Vom* в качестве граемемы, нанося интонационный удар, придающий четкое направление для осмысленного взглядывания и смотрения. В самом деле, когда мы произносим: «В чем вопрос?», «Какое дело?», «Здесь», «Там», «Этот», то вне контекстуального содержания в качестве высказывания эти слова почти лишены смысла, поскольку их субстанциональная неопределенность заключает в себе многочисленные возможности смысла. Те возможности, которые в практике адресно актуализирует контекстуальность речевой ситуации. Фактическая поливариативность смысла и закрывает возможность истолкования таких слов в пробе на истину, на точность знаковости. Поливариативность определяет рассеивание семантического смысла по всему полю контекстуальности, давая ему возможность побега из тюремной камеры высказывания. Однако язык владеет и управляет нами и своими семантическими структурами не хуже тюремного надзирателя. У языка трибунальная природа и он сверхчувствителен и сверхреактивен. Поэтому он не допускает образования дыр в своих микропостройках, что хорошо видно во фразеологизмах.

И получая удар («Вот здесь!», «Вот этот!», «Вот в чем вопрос!», «Вот какое дело!»), высказывание меняет и интонацию, и направление — из рассеивающего вовне оно обращается во внутрь, в утверждение, в точку твердости. Четкую и незаблемую. То есть частица *Vom* в таком высказывании присваивает всю энергию семантического содержания тех структурных единиц речи, к которым оно *приставлено*. Служебный характер ее здесь обманливый: собственной экспрессивной природой *Vom* лишает те слова, к которым оно приставлено, их самодостаточности и интерсубъективирует речевого (или пишущего) субъекта. Тем самым в подобной частной ситуации речи можно наблю-

дать процесс подчинения таким образом действующего субъекта объективности природной организации, каковая здесь и есть язык. Кроме того, что язык в данной ситуации подавляет и подчиняет себе субъекта высказывания, он выступает и фактической Божественной сущностью, хронотопически надлежащей поверхностью и той инстанцией, к которой апеллирует носитель языка.

Третья ситуация появления в речи (и письме) слова *Vom* являет его нам в качестве голой экспрессии. Оно здесь ни к чему семантическому не приставлено, не приобщено в качестве помощи. Можно сказать, что частица *Vom* достигает здесь пика реализации своей квазисемантической в полноте самостоятельного усиления. (Вообще говоря, можно заметить, что во всех своих проявлениях эта частица стремится к тому, чтобы наполнить себя семантикой, семантически исполнить себя.) В данной же ситуации его абсолютная экспрессивность, в которой сливается и слипается выражаемое и означающее, высветляет самодостаточность частицы как самостоятельную амплификацию. Здесь *Vom* в качестве частичности демонстрирует, что оно как слово промежуточно в дискурсивном потоке. И в экспрессивном вопле (или крике) оно обретает полноту *собственного* присутствия. Самостоятельность частицы сказывается здесь в том, что как слово оно работает и предлагает себя как увеличени-Е усилени-Я: «Вот прелесть!», «Вот, вас-то мне и надо!». Здесь фактически амплифицируется поле изумления, удивления, поле радости или сомнения, поле досады или боли. В этом амплифицируемом действии экспрессия отчетливо предстает и становится наблюдаемой в виде того сгустка смысла, который не способен поместиться в семантическом поле высказывания. Здесь заметно также и то, что эта частица в усилении последующего слова агрессивна к нему тем, что она как бы забирает и присваивает содержательное значение слова-соседа. Тогда частица *Vom* фактически паразитирует на чужой содержательности, порой искажая ее до неузнаваемости. Частица *Vom* обнаруживает сильнейшую потенциальную интенцию к индивидуации, к обособлению себя, особенно когда оно выражающее и выражает непосредственно (без посредников) эмоцию тела или эмоциональное состояние сознания.

В четвертой ситуации частица *Vom* появляется в качестве не помощника, но посредника: она употребляется в значении связки при именном сказуемом. Здесь она выполняет прямую фун-

кцию частицы и в то же время этой частичностью способствует выражению и проведению для сообщаемости номинации действия, тем самым одновременно помещаясь в поле местоименности. Ситуация посредника замечательна тем, что именно здесь, в не самостоятельной субстанциональности частица *Vom* вооружается семантическим смыслом, она получает Знак. Но знак этот парадоксальным образом фактически не обладает содержанием самой частицы. Поскольку же такой знак не самостоятелен, не природно присущ всему фонематическому естеству выражаемого, то он является чуждым последнему. Здесь частица *Vom* обнаруживает себя в качестве вороватого коммивояжера, маклера, совершающего на рынке словесной игры обмен между не принадлежащим ему содержанием. Процент, который получает слово *Vom* в результате такого обмена, составляется из того, что само слово *Vom* элиминирует собственную ответственность за содержание знака. Поскольку оно в этом случае фонетически явственно как местоимение, то оно идет еще дальше в уравнивании себя в языковых правах с позитивной безответственностью местоимения. Частица *Vom* здесь выступает в маске междометности.

Вообще говоря, в силу своей междометной природы частица *Vom* обладает чрезвычайно богатой порождающей структурой фразеологизмов. Это и не удивительно, поскольку оно в вербальном потоке языка субстантивно живет прежде всего как *выражающее*. И как таковое генетически связано с устной речью и больше располагается в пространстве не фиксированного речевого потока.

Для того, чтобы в таком известном, каким является данная частица, увидеть его невидимое субстанциальное нечто (вещь или процессы), я должен в пустынной поверхности этого слова заметить некоторые упоры, некоторые препятствия для моего взгляда. То есть, вообще осматривая и озирая всю поверхность частицы, я должен что-то за-метить. А чтобы заметить — должен спотыкаться на ровной поверхности, глади этой трехъединичной фонетической и литературной фактуры. Должен научиться спотыкаться; иначе взгляд скользнет по поверхности слова *Vom*, скользнет мимо и не обнаружит неровности. Поэтому дальнейшее разглядывание частицы *Vom* — это набор заме-

ток (зарубок) взгляда, который спотыкался о различные неровности при перемене угла зрения.

РАЗГЛЯДЫВАНИЕ

Эстетический потенциал частицы *Vom* может проясниться и наглядно предстать, если подвергнуть ее разглядыванию в отстраненной форме для усмотрения в ней ее объектной природы.

Vom – призыв присутствия. Оно – выставление в публичность, на подмостки, на лобное место. Это жест показа и это показ убийства. В нем заложена демонстрация порки («Вот тебе! Вот тебе! Вот!»). И если включено выражение ритма, в котором осуществлен и воплощен событийный повтор (то, что в японской эстетике получило обозначение «дзюн-гяку», когда совершается движение по линии «туда-сюда»), тогда из частицы *Vom* явно выплескивается его эротическая энергия. В принципе *Vom* – нечто вроде отстойника для выплеска агрессивности. Но главное здесь не сама агрессивность, а то, что частица является неким избытком выражения мести, любви, радости, горя, акции убийства или зачатия. Этот излишек можно назвать вздохом (яростным, горестным, радостным, ликующим, печальным, трепетным и проч.) мысли. Это всегда вздох мысли, вздох сознания.

Vom – это часто предьявление. И в данном отношении оно точка встречи голоса и тела.

Частица *Vom* имеет пространственную природу, фактически она являет остановку движения пространства, движения протягивающегося поля. Время движения речи здесь прерывается, и остановка, производимая данной словесной единицей, осуществляется как акция приложения печати, запечатывания. А всякое запечатывание уравнено с замыканием.

В силу своей природной направленности движения *Vom* закрывает дыры, провалы в протяженностях означивания и смысла. Оно останавливает длительность и само образует заплату на длительности и протяженности того, что должно быть выражено в целях коммуникации, закрывая эти дыры от возможного усмотрения. Другими словами, *Vom* как вздох сознания в силу

многовекторности может не только пролагать путь к коммуникации, но и служить преградой, границей-разрывом для прекращения коммуникации. То есть сознание вздыхает, когда оно желает скрыть субстанциональный смысл выражаемого. Но и ее свойство проложения пути и свойство быть преградой указывают на то, что такое пограничье — это мощное пространство, подобное Великой китайской стене и воздвигнутое повседневной практикой языка. Это пространство пограничья удивительно по своей форме. В нем то проявляются чуть ли не глобальные протяженности (словом *Vom* можно обозначить все), то оно сжимается до микроскопической точки. Сам по себе смысл словарного употребления данного слова топологичен и частица *Vom* требует в повторе (речевом или письменном) остановку на точке. Частица *Vom* есть не синоним точки, но оно и требование, и утверждение такой точки. Позиция за-твердена, «застолблена», — точка поставлена и теперь речь (взгляд и крик — голос) может длиться далее. Как требование остановки *Vom* есть предвестница точки и может быть памятником ей.

Как точка частица *Vom* есть прерыв, разрыв длительности и перерез протяженности. И тогда она враг и времени, и пространства. Но чаще всего, и именно когда в ней не достает силы для убийственного удара данная частица являет собой точку переворота и поворота времени (то есть речевого пространства, — в письме же в этом случае она выступает как понуждение) в визуальный канал общения. Тогда частица *Vom* осуществляет показ чувственности и образует переходное поле (перевод) фантомов языка в материальную убедительность физикалистского тела.

Эта материализованная убедительность выражает тот телесный контекст, который гнездится в запредельной чувственности, как бы располагается в поле трансцендентности. И понимание его требует выхода за пределы эмпирической реальности. И даже, если сказать более точно, не выхода, но размещения данного конкретного «выражающего + выражаемого» в поле трансцендентного дискурса.

Занимая особое место в языке и образуя собой некое облако в речевом и мыслительном потоках, частица *Vom* есть воплощенная попытка прорвать сеть симуляционных корней, которые гнездятся в нашей способности означивания. Неугасимое стремление вырваться из-под власти знака заставляет вербального субъекта прибегать к овладению *жестом*. При помощи *Vom* мы сами становимся этой частицей, разрывая нашу связанность с той онтологией знака, в которой мы оп-

ределены и пребываем. И тогда посредством *Vom* мы изображаем событие, которое не может быть означено как таковое. То есть самую суть события. Но событие потому и событие, что в нем есть все, в нем сгущено и различное, и противоположное. Тогда (и чаще всего) *Vom* не просто точка поворота, но точка такого неожиданного переворота («Вот тебе на!», «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!»), в котором изумление (или удивление) смешано. И из такой неразличимой слитости выражаемого просвечивает некоторая усмешливость, что сразу же свидетельствует об иронической природе этого словесного жеста. То есть мы обнаруживаем, что *Vom* телесно устроено по принципиальным законам иронии. Тогда можно заметить, что *Vom* есть вербальная визуализация парадокса.

В своем действии показа, принуждения и уподобления частица *Vom* как речевое тело выступает для ландшафтирования Лица в том отношении, что в качестве выражаемого оно практически принимает ту или иную миметическую форму. И краткость, его ничтожная темпоральная протяженность есть фактический аналог мгновенности, неуловимости лицевого изменения. Но как и лицо известного нам человека может изменяться, скажем, в улыбке только единственным ему присущим образом, и тогда способ улыбаться этого человека есть вечное для него, точно так же языковая единица *Vom* совершенно индивидуализована и неизменна во времени. И как всякое мимическое движение лица есть выражение душевного состояния, которое искажает обычный упорядоченный способ изменения лицевости, так и слово *Vom* есть один из вечных способов выражения миметических свойств языка, который своей фонематической плотью искажает нормальный строй собственного лица и обрушивается в мир гримасой. А поскольку всякая гримаса есть следствие устройства маски (фр. *grimer* – подкрашивать лицо), то есть запечатывания, остановки времени и, самое главное, есть попытка омертвить живое, придать черты трупа живому лицу, остановить движение живых изменений, убить лицо как лицо, то и эта невразумительная частица *Vom* фактически есть агрессивная попытка убийства живой лицевости языка.

Вопрос здесь только в том, является ли такая попытка выражением стремления самого языка к суициду или же это антропологическая жажда убийства, которая гнездится в природе носителя языка?

Если оставить ответ на этот вопрос в стороне — он возможен в анализе конкретных текстов, — сам вопрос говорит нам, что частица *Vom* в языке относится к классу невозможных слов: это слово, которое не является словом. *Vom* — то слово, которое редактор вычеркивает, редактируя стенограмму или авторский письменный текст, это то слово, которое вычеркивает и сам автор, редактируя свой текст.

Почему он это делает?

Может быть, в бессознательной попытке установить «неэмоциональное равновесие предложения с эмоциональным равновесием абзаца», чем была озабочена Гертруда Стайн?³

А может быть, в желании скрыть рабскую подчиненность носителя языка полноте его плоти, его направляющему течению?

Ведь когда редактор смотрит в текст, то он для него зеркален — в нем как бы заложена предустановка гладкого письма, в нем как бы не должны быть инородные письму неровности. И вдруг в глаза лезет корявое безмотивное *Vom*. Здесь эта частица вбирает взгляд редактора-читателя (хотя он способный читатель: читатель, предстательствующий даже не от имени языка, но от имени письма, он — цербер письма) и предстает на зеркальной поверхности текста упором, который отбрасывает взгляд назад. Слово *Vom* образует в данном случае точку между взглядом и зеркалом, направляющую точку императива, диктующую и терроризирующую наш взгляд, нашу способность видеть, смотреть. Эта точка есть сгущение непонятого: «... видишь то, что понимаешь... Если бы мы в самом деле видели мир, мы бы его понимали».⁴ То есть слово *Vom* здесь избыточный знак, как бы забредший в текст алфавитного письма из какого-то другого. И действительно — оно попало в письмо из знакового строя устной речи.

Принадлежность этой частицы речи устному дискурсу несомненна. В нем слово *Vom* обладает полным правовым достоинством в отношении своих языковых обязательств и даже в ситуации якобы немотивированной явленности вытягивает на свет Божий контекст скрытых (или подпольных) чувствований. Его избыточность и паразитарность есть лишь видимость: чаще всего в этих случаях оно маскирует тело голоса, его тайные вожеления и пораженности влекомостями бытия. При переводе его в письмо оно переживает многообразный спектр семантических метаморфоз или... зачеркивается. Тем

самым производится разглаживание складки в тексте письма, что для текста не проходит безболезненно. При кажущемся достижении гладкости, нешероховатости в таком письме можно обнаружить лакуны в плотно уложенном поле письма, которые смыслово значимы в своем, так сказать, акцентном содержании, оставшегося во всем речевом потоке и строе устного высказывания. Проникая в письмо, слово *Vom* фактически демонстрирует себя в качестве призрачного (фантомального) двойника речевой реальности, поскольку как агент устного языка является в действительности тенью значения, тенью неопределенных мелькнувших, неоформленных мыслей и в конечном смысле тенью речи.

Слово *Vom* по природе своей символично, но еще чаще оно одето в форму символа. Его поведение аналогично тем трансформациям, когда человек в воинской форме — уже солдат. Но прежде всего именно с его помощью и именно с его посредством рождается, образуется, делается и формируется символика языка и символ как таковой, т.е. как целостное лингвосоединение. При этом *Vom* производит сплющивание смыслов, энергично сплавляя длительность и последовательность. Выразительность здесь абсолютна в темпоральном отношении, т.е. выразительность достигает адекватности переживания многообъемным временным событиям.

Связи слова *Vom* с голосом замечаемы лишь при отстраненном наблюдении. Во внутренней речи оно практически неуловимо и не поддается рефлексии. Потому что время произнесения, так сказать, «мысленно» занимает полностью темпоральное пространство сознания, абсолютно лишая его малейшего места для самосознательных процедур. Случай потому и случай, что в его поле невозможно авто-обращение; его можно «поймать», в него можно попасть, но его нельзя повторить, поскольку случай относится к плану Божественного: он сам волен происходить («случаться») и сам волен повторяться или нет. Связь слова *Vom* с голосом возможна для понимания лишь тогда, когда есть темпоральное отстояние от производства этого слова.

Интересно, что частица *Vom*, даже когда она нейтральна (то есть находясь в состоянии показа или связки в общей архи-

тектонике предложения), в общем плане выражения тяготеет к восклицательности. Она в каком-то отношении не оставляет вопросов. В принципе она не различима по признаку пола, но поскольку она есть производное от голоса, то в ее пространстве можно наблюдать слабую индивидуацию в соотносимости с голосом. Адамическая же природа голоса как такового достаточно очевидна: голос это и выплеск во вне, и воинственность, и агрессия, и наступление. А это все свойства мужественности. То есть из-за родовой привязки слова *Vom* к голосу в нем проглядывает маскулинистская функциональность: оно также мужественно в проявлении выразительности. И когда оно в своем наличествующем материальном виде помещается в письмо, его маскулинизм стерт — оно тогда бесполо и в этой бесполости как бы лишено знака, лишено значения лицевости. (Читатель, вероятно, давно заметил, что для называния и обозначения «*Vom*» мне приходится пользоваться разными половыми предметностями, которые его определяют, — то «частица», то «слово».) И в своем безликом состоянии оно находится в эротической норме: как амeba оно вполне способно к размножению, то есть в нем есть потенция быть полиэкспрессивным. В языке слово *Vom* и есть простейшее одноклеточное, способное к изменению образования.

Но именно в письме мы можем встречать слово *Vom* в совершенно другой, не типичной для него ситуации. И тогда в из-вращении оно обретает другую, но четкую эротическую определенность. Так как оно часто способствует утверждению и принудительному показу, то оно выполняет роль жеста языка. Как жест языка слово *Vom* перверсивно и, врываясь в письмо, трансформируется в текст письма, само по себе не проступая в видимых очертаниях. В этом случае слово *Vom* как бы исчезает, а на самом деле уходит за кулисы разворачивающегося на сцене языкового действия, обращаясь в вид граффити. В этой текстовой форме оно фактически выплескивает из себя выразительное указание на что-то, на нечто. Тогда граффити есть выражение силы языка, его органики, в нем осуществляется та выразительность жеста языка, которым язык принудительным показом демонстрирует свою власть и над автором граффити, и над его читателем.

Такое перверсивное *Vom* встретилось мне в виде текста граффити на дверях пожарного выхода из школьного здания, который школьниками использовался не по назначению. Мас-

ляной краской на верхней планке дверного проема шла двойная запись:

**ЗДЕСЬ ВАМ НЕ ТУТ!
ТУТ ВАМ НЕ ЗДЕСЬ!**

Примечания

- ¹ Хотелось бы предупредить читателя, что речь здесь будет идти не о Dasein как «вотости» существования мира, но об эстетических моментах бытия языка в отдельно взятой фактуре выражения.
- ² В продолжении работы не преследуется цель раскопок этимологических оснований данного слова, но для усмотрения сущности его и для удобства чтения последующего текста представляется уместным воспроизвести далевское описание полностью: «Вотъ; вотде, водека, вота, вототко вост., вотачка пск., [вото, вототки, вототко волог. Опт.] нар. указат. О близком предмете: здесь, тут, восе, вость; о дальнем: вонь, вонад, там, тамотка.// Мжд. вона, вотъ ещо, вот-те-на, эко, эхма. Вотъ-те Богъ, божба. Вото-что, (вотошто, новг. Опд.) вона, вотъ какъ; неужто? Вот-этто, о месте: вот тутъ, здесь; о времени: недавно, восей, на днях, онамедни. Разсказчики нередко приговаривают: вотъ онъ и взялъ, ну вот онъ и пошоль, указывая на то, что по их словам делается. [Вотъ-ты-ся, вотка, вотъ тутъ. Перм. Оп.]. Воткать, кричать вотъ, вотъ, указывать. Не видишь, так попусту не воткай. Слепому не воткай, а дай в руки. [Воньнъ вм. вотъ онъ. Вотынъ вм. вотъ онъ. кур. Опд.]» (Толковый словарь живого великорусскаго языка Владимира Даля. М., 1903, С. 619.)
- ³ Стайн Г. Поэзия и грамматика (Пер. Е. В. Петровской) // Ad Marginem'93. М., 1994. С. 281.
- ⁴ Борхес Х. Л. There are more things. // Хорхе Луис Борхес. Сочинения в трех томах. Рига, 1994. Т. 2. С. 340.

В.Бычков

Марк Шагал

(фрагмент из Книги ПОСТ-адекватаций)

0. ТРАДИЦИОННОЕ

(симулякр словарной статьи)

Шагал (1887–1985) – уникальное явление в искусстве XX в. Он не принадлежал ни к одному из шумных и знаменитых авангардных направлений, хотя и французские сюрреалисты, и немецкие экспрессионисты считали его одним из своих предтеч и готовы были зачислить его в свои ряды. Однако Шагал оставался самобытным художником-одиночкой. На раннем этапе творчества на него оказали определенное влияние постимпрессионисты, кубисты, фовисты, но, быстро преодолев его, мастер пошел своим путем. Он неоднократно публично отмежевывался от импрессионистов и кубистов, у сюрреалистов его отталкивал их метод «автоматического письма», немецкие экспрессионисты были чужды ему своей резкостью, сухостью, бездуховностью и апоэтичностью.

Его привлекали многие классики французского и мирового искусства, но кумиром и как бы неким магическим идеалом для него всегда был Рембрандт. Магия таинственного света, удивительная теплота в передаче интимных чувств и психологических переживаний человека в картинах великого голландца были близки и созвучны внутренним интенциям Шагала.

Он на всю жизнь полюбил странный, фантастический, иногда страшноватый и драматический мир своего детства, мир ме-

стечкового еврейства с его хасидским иудаизмом, густо замешанным на русско-славянской фольклорно-христианской обрядовости. Практически все его творчество — бесконечная поэма этому миру, написанная образами, символами, метафорами, притчами, пластическими элементами, самим духом и настроениями этого мира. На его художественный язык сильное влияние оказали народное (примитивное и полупримитивное) искусство, провинциальная русская иконопись. Отсюда его свободное обращение с формой, парадоксальное совмещение несовместимых пластических элементов, как бы наложение (своеобразный палимпсест) одних изобразительных элементов и целых сцен на другие, соединение в одном изображении фрагментов из самых разных моментов жизни еврейской провинции, свободные деформации фигур, отделение голов от туловищ, парение фигур в пространстве, их произвольные деформации и немислимые перекручивания и т. п. приемы. Подсмотрев их в народных и детских картинках, в иконах и религиозных гравюрах, в росписях народной утвари, Шагал абсолютизировал и сконцентрировал эти приемы в своих произведениях, доведя до самобытной целостной изобразительной системы.

Он осмыслил ее как особый прием создания нового измерения в искусстве — *четвертого*, которое обозначил как *психическое*. Это измерение Шагал считал главным и на него ориентировал специфику своего пластического языка. Он подчеркивал, что это не литературный психологизм, а чисто живописное выражение состояний души. И вся его «варварская экспрессия», нарочитый примитивизм, «сумасшедший цвет» (самооценка Шагала), нагромождение несуразностей; все эти бесконечные пластические вариации даже ему самому непонятных (как писал он в 1946 г. о своих работах: «Я не понимаю их вообще. Это не литература. Это лишь живописная аранжировка образов, которые меня преследуют») символов-инвариантов: петухов, парящих рыб, телячьих и человеческих голов, примитивных ангелочков, бесконечных евреев-скрипачей и раввинов со свитками Торы с зелеными и фиолетовыми лицами, иудейских звезд, летающих «вверх тормашками» домиков и человеческих фигурок, зеленых глаз, прорезывающихся из крыш деревенских избышек, распятий с Христом в контексте иудейского быта и т.д. И т.п. — все это было направлено у него, по словам самого художника, на организацию «психического шока» у зрителя, погружение его в «четвертое, психическое измерение».

Творческий гений Шагала на протяжении всей жизни вращался в орбите нескольких глобальных пересекающихся миров: провинциального еврейского быта, Библии, цирка и балагана. Тонкая лирика и глубокий трагизм, мистика и простые человеческие радости, апокалиптика и романтическая любовь пронизывают все эти миры, сплетая их в некий единый космос сугубо шагаловского понимания и переживания жизни человеческой и бытия в целом. В центре этого космоса у Шагала всегда стоял простой земной человек с его бедами, радостями, рождением, смертью, трудами и страстями. Аполлинер классифицировал его искусство как «сверхестественное» (*sup-naturel*), Бретон констатировал, что с Шагала «метафора триумфально вошла в современную живопись».

«...мое искусство не рассуждает, оно – расплавленный свинец, лазурь души, изливающаяся на холст.

Долой натурализм, импрессионизм и кубо-реализм!

Они скучны мне и противны.

Объем, перспектива, Сезанн, негритянская скульптура – сколько можно спорить?

Куда мы идем? Что за эпоха, прославляющая технику и преклоняющаяся перед формализмом?

Да здравствует же безумие!

Очистительный потоп. Глубинная, а не поверхностная революция.

Неправда, что мое искусство фантастично! Наоборот, я реалист. Я люблю землю.»

*Марк Шагал. Моя жизнь.
М., 1994. С. 108.*

«О, вот бы оседлать каменную химеру Нотр-Дама. обхватить ее руками и ногами да полететь! Подо мной Париж! Мой второй Витебск!»

Там же. С. 113.

Шагал оставил нам немалое вербальное наследие, но глубже и непосредственнее всего словесно он выразил себя все-таки в ранней «*Ma vie*»; и слава Богу, что книга эта наконец-то увидела свет и в России.

«Спросить бы: правда ли, что, как сказано в Библии, израильский народ избран Богом? Да узнать бы, что он (раби Шнеерсон – В.Б.) думает о Христе, чей светлый образ давно тревожил мою душу.»

Там же. С. 124-125.

1

Сова Минервы вылетает в полночь.
Ночью вершится мистерия жизни и смерти.
Ночь – пора видений и откровений.
Ночью оживает нечистая сила.
И Страшный суд грядет ночью.
Шагал – ночной художник.

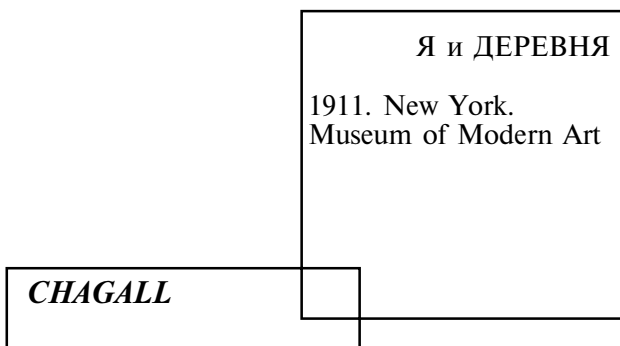
Его трагические прозрения
и темные пророчества -
из хасидо-иудейско-христианских захолустий
полуязыческой сокровенной России,
заплеванной, забитой, загнанной
в тайные убежища подсознания,
где царят древнейшие
могучие и пугающие архетипы
Перво-бытности.

Даже в тонкой, хрупкой и нежной
любовной лирике его
всегда слышна трагическая мелодия.
Его нищие пьяненькие старики-скрипачи
всегда приплясывают на похоронах;
а у бравого солдата за самоваром
от ужаса волосы встают дыбом,
скидывая фуражку.

Карающее око Всевышнего
неотступно и еженощно
преследует Шагала
то в диких взорах
тельцов, козлов, петухов и коров,

то – в затравленных безумных взглядах иудеев,
то – сквозь улыбку возлюбленной,
а то и – прозреваясь
из крыш спящих российских избенок.

Шагал – ночной художник.
Великий мистик и
магистр человеческой трагедии.
Пророк безысходной экзистенции.



2

Синий выход в желтый глаз -
выдвижение пространства
из глубин.
Мрак души и крик рассвета -
мистагогия отчаяния -
жизнь Поэта.
Хрупкий призрачный дворец -
сон любовника
вневременного.
Глаз дрожащий в глубине -
звук прощанья
угасающий.

Арфа Давида из синего золота,
 долгий пронзительный свет забвения.
 Кто прокричал на рассвете встревоженно
 огненной птицей конец бытия?

Кто возвестил Моисея распятие,
 вплел херувимов в незримую нить?
 Кто запретил нежным ангелам призрачным
 нам пробужденья сигнал протрубить?

Кто повернул вспять часы, вздыбив маятник,
 тихо разлив циферблат по стеклу?
 Кто погрузил наши души в отчаянье,
 думы во мглу синевы окунул?

Нет отпущенья грехов новоизбранным!
 Луч очищенья сверкнул как гроза,
 и задрожала на краешке времени
 Девы небесной земная слеза.

Тихо раскрылась планета Вирсавия,
 страстью наряды Земли опалив,
 Эрос ее средь Давидова племени
 вскинул пророчеств и мистики взрыв.

Буйно сплетались в экстазе безмыслия
 краски природы и формы людей,
 и в безысходном испуге над пропастью
 как в синагоге завис иудей.

Сполохи мрачных огней подземелья
 вплавились в синий покров бытия
 и в экстатической пляске столетий
 все погрузилось в огонь забвения.

И лишь сквозь пепел сожженных святилищ
 в непостижимой умом высоте
 нас укрепляли в надежде и вере
 руки Распятого на кресте.

рациональное Шагала, не принявшего психического автоматизма сюрреалистов, замешано на глубинном хтонически-мистическом, небесно-демоническом иррационализме бьющегося в экстатической радости хасида над пропастью небытия... последняя вакхическая пляска обезумевшего сознания, прозревающего первые акты приблизившегося апокалиптического действия...

ужас и радость остолбенения перед непереносимой Неизбежностью...

Шагал – великий *символист* ; органический символист от искусства, а не от *ratio*; символист милостью Божией; все его творчество – единый целостный символический (художественно-символический) космос; великая Вселенная мистагога и эзотерика, выразившего в форме и цвете *то, что* было передано через него; странный художественный *Текст* последнего века Культуры... Текст катастрофического Перехода в *иную* (духовную ?) реальность...

блажен не имеющий глаз для чтения его...

понимал ли и ощущал сам еврейский космополит, *Кто* и что пишет на бесчисленных холстах его неистовой кистью ? и что вычитают из этого Текста потомки ?

Шагал между тем спал спокойно и был счастлив в своей почти вековой (!) земной жизни...

Глухие смыслы синих линий
 распались, покидая лоно
 Софии Премудрости Божией,
 когда Соломон
 излил на нее
 золотой дождь вожделения.
 Содрогнулась Земля
 от кощунственных помыслов
 и небо вызвездило
 новыми смыслами, угрожающими творению.

Спасительный восход ожидался
в мучительных родах,
и никто не знал, где найти повитуху.
А безумный кричат уже
набирал воздух
для третьего крика.
Настороженно замер глас
идушего возопить в пустыне.

6

Не псалмы надо петь,
восходя на костер,
а тленком реветь,
от тоски зелена.

7

Царица Савская ждала кого-то
в подворотне на плас Пигаль.

ПАДЕНИЕ АНГЕЛА

1923-1947
Basel. Kunstmuseum

8. ПАДЕНИЕ АНГЕЛА

Пронзительный желтый сквозь синюю скрипку,
ночная деревня во мгле;
и время, как Тору, в пергаменный свиток
свивает еврей на земле.

До неба нет дела — там пусто, беззвездно,
там жуткий мистический страх;
распались основы и огненной лавой
застыло виденье в глазах.

Нет миру спасенья. Свеча догорает
зловещим сияньем луны,
но спит деревушка в тиши безмятежной,
разнежившись в сладкие сны.

Какое нам дело до ангелов падших,
согрясших небесную твердь.
Наш сон от кошмаров судьбы охраняет
Распятого светлая смерть.

Пусть взвоят Телец и Овен ужаснется,
когда подползет страшный час,
мы в теплых перинах и пусть надорвется
истощный карающий глас.

Ничто не нарушит дремоты теченья,
пусть небо пылает в огне.
Придет и уйдет это злое виденье,
а люди живут на земле.

9

Красный петух загулял по местечку,
красный террор на белом снегу.
Тора под ноги комиссару ковровой дорожкой.
Синий еврей с торбой замер на бегу.

Рыжий раввин завис над синагогой,
выпучился в крике семисвечника овал,
молнией белой на красные знамена
высветился Распятый и в ужасе пропал.

Дети на дороге как слепые котята,
время их утюжит своим маховиком;
под гул разбитой звонницы рыдает прохожий,
почерк революции ему хорошо знаком.

У длинной лестницы шаткие ступени,
по ним не видя — в крошечную тьму...
Кто там бормочет псалом Давида?
Выстоять в этом пекле дано ли кому?

Потоки жидкой грязи на склонах Синая,
ангел однокрылый по Сиону прохромал;
скрижали Завета о головы неверных
Моисей в отчаяньи снова поломал.

С грохотом расселась твердыня храма.
Плачь Иеремия, рыдай Аарон!
Петух оставленности прокричал три раза,
тьма отчаянья навалилась со всех сторон.

10. НОЧЬ ШАГАЛА

На черном фоне небытия
урбанистической задвленности сознания
ярко мерцают символы вечной юности.
Буйно зеленеет планета груди возлюбленной:
она — центр всех траекторий бытия,
слегка затуманенный голубизной
полупрозрачных тканей Млечного пути;
сиреневые вспышки неземных цветов
притягивают
нежный поцелуй возлюбленного,
параболой высветившего
парижскую тьму бесплотных теней
прохожих за черным провалом Монмартра;
выпит абсент
и пустой бокал несется по своей орбите
вокруг зеленого солнца груди;
все тяготеет к нему
в мерцающем лирическом вдохновении,
хотя красный петух вождения
уже полыхает испепеляющей кометой
на встречной орбите,
удерживаемый лишь хрупким острием
Эйфелева изобретения.

Близок пожар
в акварельном царстве лирики
и голубой мечты юности



11

Поэт весь — знак вопроса,
вознесшийся под облака
силой своей любви и нежности
и обращенный всем существом
своего изгиба-крика
к подслеповатым домишкам Витебска,
к петухам и коровам,
к заборам, цветам и деревьям,
к захмелевшему скрипачу,
к темному захоластному небу и
к самому Господу-Богу:
любит ли она меня?
Только красавицу Беллу спросить страшит.

12. ПЕТУХ

Есть от чего грустить и плакать,
обняв ночного петуха,
когда в сиреновом тумане
исчезнет профиль жениха.

Уйдет неведеньем окутан
туда, где плотная вуаль
скрывает зыбкого рассвета
иссиня-черную печаль.

Как утешенье — жаркий гребень
вдруг рядом вспыхнувшей зари

и на окрестных колокольнях
то ль петухи, то ль звонари.

Пусть возвестят всему начало
их звонкие колокола -
верхом на петухе я въеду
в твои и мысли, и дела.

Мою нечаянную радость
он пропоет, рассеяв грусть.
Не как циркачка — как царевна
я в мир твой пасмурный ворвусь.

13

Влюбленные в цветов букет укрылись
от суеты парижских улиц
и витебских ночных кошмаров,
где все перемешалось в дикий цирк:
режут быки над Сеной,
пытаясь до Эйфелевой башни долететь,
чтобы оттуда
узреть своих подруг на пастбищах
российских;
и грустный иудей, бутылку из-под вина
на Тору променявший,
спешит, ее обняв, сквозь плас Пигаль;
а рядом, грохоча,
с Монмартра разогнавшись,
лихая тройка с бубенцами
несет цыган ораву,
спешащих с похорон Поэта
на его же свадьбу, ибо
угас в России он,
но «Песня песней» его в Париже
возбудила днесь
на новый пир любви
и страстных песнопений -
возлюбленной к ногам бросать их
как цветы...

А грустный Арлекин
с огромной старой куклой
бредет по кабакам
заплеванной Руси, чтоб обрести
покой под сенью васильков...

И скрипку волочит в испуганную ночь
встревоженный видением паяц,
по тонкому канату пробираясь...

И лишь букет цветов -
надежное укрытье для влюбленных
от серости житейской суеты.

14. ДУХОВНОЕ ЧРЕВО

Зеленый взгляд пронзил плас ла Турнель.
Никто не вышел встретить ждущих рая.
А темная мечта под скрип ворот сарая
Как плотно-синий шар вкатилась на панель...

Голубой, розовый,
зеленый цирк.
19...-х годов.
Во всех собраниях
мира.

и жаром полыхающих округлых испепеляющих
и сон и мрак изгибов юных тел упругостью
энергий пульсирующих между тем от красного
в зеленое начало сквозь темный ультра-фиолет
глубин и зарождение...

жизнь — это чудо!

жизнь — это цирк!

Земля — как чрево космических неясных
величин хтонически-небесного пути и пуп
космогонических причин
в динамике трапеций акробаты и
в ослепительно бездонной мгле пучины
бытия

скрипичный ключ огня и яркая округлость
сиянья солнце-луно-ликости основ...

здесь нет причин и нет земных значений
и истина глубин всегда проста -

как хоровод «любимых символов» Шагала
ad marginem огромного Холста -
который — жизнь! (как просто, Бог ты мой) -
зеленый лик тельца со взглядом агнца на
пороге ада,
и *рыба синяя* как женская прохлада уже
разрушившего ад
Христа,
и вечный глас времен — *петух* с яйцом во
чреве -
его никто не звал, но хриплый крик его -
для нас всегда предательства услада -
знак слабости моей и милости Творца...
корова с зонтиком на скрипке без хвоста...
и бабий рев на бойне прорастаний -
замешано все густо: хлад и пламень,
кровь и огонь не Божьего хлыста...

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

15

А цвет и колорит картин Шагала
надо видеть
и долго
наслаждаться игрой, борьбой, симфонией
тончайших отношений.
Сие для глаз лишь,
а не для слова.

БЕЛОЕ РАСПЯТИЕ

1938. Chicago.
Art Institute of Chicago.

Почитываю Розанова в Ильинской пустыни.
 И вдруг в «темных религиозных лучах»
 высвечивается фигура Шагала.
 Она почему-то с юности не дает мне покоя.
 И я снова и снова вынужден обращаться к ней.
 Почему?

между тем ни у кого нет оснований упрекать Мастера в том, что он читал Гоголя и Достоевского, что он знал Андрея Белого и не любил Малевича (а за что его, собственно, любить-то?), что Рембрандт и Эль Греко, напротив, любили Шагала (а как его им не любить?); а «Дафниса и Хлою» он спокойно поставил в один ряд с «Ветхим Заветом» (а почему бы и нет? Книга – она всегда Книга! А писатель – всегда Писатель! Будь то Моисей, Гомер, Лонг или Гоголь; да и кому какое дело, в конце концов?!)...

ни у кого нет оснований и права! ибо все обладают одним и тем же правом в изначально апокалиптическом мире тварного бытия – и посланец небес, и раб Мальх!

и каждый знает, что ему делать, хотя не знает – *зачем...* однако в этом-то и состоит эзотерический *смысл* бытия... И Шагал хорошо ощущал его...

«Бог, перспектива, цвет, форма и линии, традиции и то, что называется «человеческим», безопасность, семья, школа, воспитание, слово пророков, а также жизнь со Христом, – все это расклеилось, вышло из колеи. Вероятно, и мною среди всего этого овладело сомнение, и я начал писать опрокинутый мир; я отделял головы у моих фигур, расчленял их на части и заставлял их парить где-то в пространстве моих картин.»

*Шагал**

Шагал – хтоническая фигура.

Шагал – мистическая фигура.

Шагал – апокалиптическая фигура.

Таинственная фигура!

Символ нашего столетия.

* *Walther I.F. Metzger R. Marc Chagall. 1887-1985. Köln, 1987.*

Кто он?
Еврей, русский, француз?
Иудей, христианин, атеист?
Поэт, мыслитель, пророк?
Все слилось и сплавилось в этой
удивительной личности —
одного из последних могучих
столпов Культуры.

Ветер, сильнейший ветер сотрясает *основы* бытия,
и они гнутся и гудят, и упираются,
и по ним скользят тревожные тени,
и кое-где уже побежали замысловатые трещинки...
Они еще похожи на каллиграфические узоры
и радуют глаз...

но я бы поостерегся этого эстетизма...

Как струны Давидовой псалтири
звонят и собираются в странные мелодии
под порывами ветра *основы* Культуры.
Сине-фиолетовые симфонии обволакивают нас
плотным коконом.

И нити его — крепкие, ибо — шелковые;
и звуки его завораживающие, ибо — магические;
и нет сил противостоять им —
да и незачем, ибо
уже сворачивают Свиток
посланцы Ямы,
и он шуршит как осенний лист
под ногами последнего путника,
спешащего в Неизвестность...

Ветер, сильнейший ветер пронизывает все,
и холодные звездные искры
разлетаются под его порывами все дальше и
дальше.
Нет тепла.
Погасли свечи.
И густая зелень. Плотная. Маслянистая.

В самом Центре того, что когда-то
звалось Ойкуменой...

И руины Башни.
И остатки Библиотеки.
И следы Культуры.
Все еще почти живо...
Все еще напоминает, и зовет, и взывает...
Но только – дикий вой последнего ветра.
И никто не слышит.
И никто не знает.
И никто не понимает.

Да и какой смысл понимать?
Ибо ветер – последний и сильный.
Очень сильный!

Даже огромное во все небо
Распятие
трепещет как осина
и расплывается,
растекается,
рассеивается
над нашими головами...
Остается только один Лик,
одни Глаза...
Они укоряют,
 страшатся,
 пугаются,
 ужасаются и
 прощают прощаясь...
Сильный ветер разгоняет облака,
рассеивает видения,
стирает знамения...

Трудно, очень трудно удержаться на плаву.
трудно... да и нужно ли, ибо
летейские воды подступают уже
к вершине Арарата,
но никто не позаботился о Ковчеге,
никому он не нужен,

ибо плавать никто не умеет
и не видит в этом смысла...

Тихо и умиротворенно
прячемся от ветра в глубины морские.
Темно-иссиня-фиолетовые.
В глубины моря Шагала,
летейского моря...

Какие уж тут «васильки Шагала» —
не до васильков...

Вот так-то, Марк Захарович!
Вот так-то!
А Вы что же думали?..

часы крылатые и рыба и знак креста
Голгофа жизни бесконечна как пустота

17+n+1

безмолвно взираем на темные пересечения
возникшие в центре напряжения стихий
энергий духовных движений и какой-то
зыбкой фиолетовой мглы из которой
то ли образы то ли звуки
то ли основы мироздания на ладони
старца синагогального
укрывшего Свиток небес
и заменившего его Торой
но астральное не терпит подмен
даже таких выгодных

и растекаются разбрызгиваются Основы
и восстают и корчатся и проклинаяют нас

те кто упокоился с миром
(а при чем здесь мы, когда давно умыты руки?)
и падает кара
как манна с небес

и дрожит темная рука
в напряжении удерживая миро-здание
вот-вот лопнут жилы бытия
и все погаснет
как семисвечник на разоренном алтаре
лопаются струны псалтири
плачет Давид последними слезами

18+n+2

расселись бревна моей пустыни
раскатилась убогая избушка
по всей деревеньке заброшенной,
и сам Илья-пророк
прогрохотал что-то суровое
но неразборчивое,
погрозил пальцем и рассеялся
в пространствах
а я остался сидеть
на разбитом корыте
с подбитым глазом

кровоточащая рана заживет
рваную рубашку залатаем постепенно
и даже сгоревшую обувь
можно заменить чем-нибудь
покопавшись усердно на свалке бытия

но вот!

как быть с обуглившейся Торой?
бросить нельзя
читать невозможно
да и рассыплется она в прах
при первом прикосновении
а буквы еще видны на черном черные

что же ты, Илья-пророк?
как же ты, друг мой,
не подумал?
а мне-то что прикажешь делать?

19+n+3

Плоть превращалась в краски, тело — в
кисти, голова — в башню.

Марк Шагал. Моя жизнь

Древо Сефирот —
десять сфер лучистого великолепия
вознесшегося над беспросветным мраком
российского гетто —
каббалистическое древо космического бытия,
мудрости, силы, жизни, красоты,
великий символ Вселенской Идеи
Божественного Человека
Адама Кадмона — Протогона человека
в единстве двух полов

10 Сефирот соединенных 22 связями
дают 32 — число Путей Мудрости,
по которым блуждает ищущий Истины

витебские хасиды знали Древо
Сердце которого и Центр — Тиферет -
Красота — Элохим
с этой Сефирой заключил тайный брак
юный Шагал когда лелеял в своих объятиях Беллу
как божественную Шехину

Древо Сефирот — Древо Мудрости Красоты
Милосердия Царства и Славы
в нем укрывались от ужасов жизни
юные влюбленные пары Шагала
и древняя Хезед покровительствовала им
к ней — Милосердию и Состраданию взывал
постоянно Шагал в мире окутанном чарами

жестокой Гебурах
и Великий Лик постоянно сиял тем кто
искал защиты в тени Древа.

20+n+4

Все мы, казалось мне, робко ползаем по
поверхности мира, не решаясь взрезать и
перевернуть этот верхний пласт и
окунуться в первозданный хаос.

Марк Шагал. Моя жизнь

Темные зеркала отступают в провал.
И тонкая поэзия ночной живописи, и ароматы небытия,
и острое ощущение резких звуков электропилы,
врезающейся в стальную ограду каменных надгробий
на еврейском кладбище в старой Праге (или в старом Витебске),
вкручиваются в мозг, ослепленный темнотой
сгустков хаотического сознания на грани небытия и бывания.

Праздник бытия не проходит мимо.

И в вихре земных вожелений мы погружаемся
с зелеными и голубыми лицами в Неизвестное,
которое длится вечно.

Ибо главное — ПОТОК!

Всё — в *потоке* бытия.

Для древнего иудея нет и не будет остановки.

(Для Шагала нет иудея, нет элиина, нет христианина).

Нет и не будет статики.

Всё — в вихреобразном движении (смятении) от α к ω ,
от *Алеф* к бесконечно близкой точке

Страшного предстояния перед новым хаосом небытия.

...и полисадники. Ограды и телеги.

Скрипки и флейты. Рыбы и петухи.

Ощипанные телята и растрепанные свитки Торы.

Церкви и синагоги. Скрипачи и великие маги.

Влюбленные пары и нерожденные младенцы.

Обнаженные ангелы и крылатые часы.

Голубые огни и цирковые плясуны.

Семисвечники. Мрачные глаза пророков

с телячьими головами...

Все эти бесчисленные символы жизни человеческой и магические знаки в бесконечном Тексте вечнотекущего Бытия вызывают страх и ужас, радость и экзотическое веселье у еврейского Орфея, восходящего из ада человеческого существования и все еще опьяненного густой атмосферой жарких страстей и трагических озарений. ПОТОК!

Бесшабашный жутковатый хоровод всего вокруг пустого центра. Вокруг черного погасшего солнца.

Вокруг креста, имеющего форму шара.

Ибо ждали пророка Илию и пропустили пришествие Христа.

Распятие – как укор!

Мудрецам и фарисеям. Книжникам и талмудистам.

Псалом Давида в честь павшего красного ангела.

Огненного ангела нашей кары (и кармы?) по грехам нашим.

И темная эквилибристика вокруг магического пламени свечи.

Хмурые скрипачи в мрачных подворотнях витебского Иерусалима.

И оранжевые вскрики на колесе Безвестности туманных бормотаний сурового раввина с лимоном в кустах Люксембургского сада. Ибо – ПОТОК!

И никто никогда не выбирался из него.

На берег космических надежд и эсхатологических ожиданий.

Апокалиптический поток оставленности!

Великая река жизни!

21+n+5

Рабби Александри говорит: простой смертный стыдится употреблять разбитую посуду, но Всевышний всегда употребляет разбитую посуду, как сказано: «Врачующий разбитые сердца» (Пс 147,3), «близок Бог к разбитым сердцам» (Пс 34, 19), «сердца разбитого и смиренного, Боже, не презираешь» (Пс 51,18).

Талмуд. Левит Рабба и Ялмут, отд. 4, 106

Шагал вряд ли знал об этой мудрой причуде Всевышнего, но он тоже любил употреблять «разбитую посуду». Из череп-

ков быта и жизни витебского гетто набраны и склеены многие его шедевры. Разрозненные фрагменты, мотивы, образы, элементы, детали витебского микрокосма, которыми до предела была наполнена его душа, произвольно наслаиваются друг на друга, образуют самые причудливые сочетания, складываются в странные, вербально не выражаемые поэмы. Почти каждая его картина – это многослойный, многоуровневый *палимпсест* смыслов из опозитизированных осколков жизни российского еврейства. Здесь и горе, и радость, и повседневные заботы, и мистические видения, и лирические мотивы, и трагические взлеты духа, и апокалиптические пророчества, – все, чем жила, что любила и ненавидела еврейская периферия России начала XX века.

В долгий французский период жизни художника к этому многослойному напластованию добавились некоторые фрагменты парижских реалий; однако суть осталась той же – *живописный палимпсест российского еврейства* – пластический памятник древнейшему народу рассеяния.

Духовно-поэтическую экспрессию стиля Шагала прекрасно выразил знавший его с первой поездки в Париж и подкармливавший иногда нищего художника обедами Блэз Сандрар:

Он спит.
Просыпается вдруг.
Рисовать начинает.
Корову берет – и коровой рисует.
Церковь берет -и ею рисует.
Селедкой рисует,
Ножами, руками, кнутом,
Головами,
И всеми дурными страстями местечка еврейского,
Всей воспаленною страстностью русской провинции,
Рисует для Франции,
Чувственности лишенной,
Рисует всем телом,
Глаза у него на заду,..

(пер. М.П.Кудинова)

Существенно. Шагал, как сказано и всем известно, не принимал «психического автоматизма» сюрреалистов, избегал их в Париже, не тусовался с их группой, хотя они считали его одним

из предтеч сюрреализма (за исключением, пожалуй, Дали, который вообще терпеть не мог Шагала и не считал его художником; да и человеком, кажется, тоже); Аполлинер называл творчество Шагала *sur-naturel*; и не случайно. Его принцип глобального палимпсеста, свободного напластования множества самых разных жизненно-поэтических мотивов, в результате чего получались фантастически-символические миры, конечно, был внешне (формально) близок многим сюрреалистам. Однако внутренне Шагал имел с ними мало общего. В отличие от холодных неземных миров сюрреалистов, отторгающих, исключая из себя человека и человеческое или холодно экспериментирующих над ним, поэтические грезы и даже апокалиптические прочтения Шагала в сущности своей предельно человечески, гуманны, лиричны или трагикомичны. Они переполнены глубокой любовью (иногда даже – сентиментальной, иногда даже – нежностью телячьей – не случайно теленок и его голова – важнейшие художественные символы-инварианты его полотен) и сочувствием к человеку, к униженным и оскорбленным людям его детства и юности. Это редкая для нашего столетия предельно гуманная, теплая (часто при общей холодноватой цветовой гамме) живописная поэзия; симфония человеческой экзистенции в суровых условиях неуютного социума. Пожалуй, ни один художник XX века не смог (да и не желал) столь глубоко передать с помощью достаточно простых (часто даже сознательно примитивизированных) живописных средств бесконечные глубины простых человеческих чувств, переживаний, настроений, состояний души. Шагал стремился к этому сознательно. Парадоксальность и предельный алогизм многих своих образов он объяснял желанием создать как бы четвертое измерение в живописи – психологическое; максимально вводящее зрителя (даже путем психического шока) в мир его переживаний; вообще – в глубины психической жизни. Я пишу не сказки, а пытаюсь пластически осознать бессознательное, отвечал он своим критикам. При этом Шагал холодновато относился к кумиру сюрреалистов, первому аналитику бессознательного Фрейдю. Я спокойно сплю и без Фрейда, писал он где-то. Не глубинная, но чувственно воспринимаемая, внешне выражаемая психология прежде всего интересовала его как художника. Та традиционная *психология*, внутри которой с древности жили иудеи; которой пронизаны почти все страницы Торы и других библейских книг иудейского канона; с которой столетиями разбирались талмудисты и

еврейские мистики; которой жили *хасиды* (хасид — любящий Бога), а одним из центров хасидизма, как известно, был Витебск. В атмосфере хасидизма Шагал возлюбил близких, как они любили своего Бога.

Авраам не успел принести в жертву Исаака. Эта участь выпала самому Богу — послать на заклание своего Сына. Но Исаак постоянно чувствует острие ножа на своей шее, и его голова до сих пор парит в небе иудейских предместий. Если бы люди прислушивались к голосам пророков, все шло бы по-иному, полагал Шагал, но, увы. И поэтому совершается постоянный Исход человечества из Культуры, и поэтому приходится писать Автопортрет с семью пальцами, и поэтому никому уже нет дела до сиреневого концерта ангельских ликов по обе стороны Эйфелевой башни.

Однако библейская мистерия постоянно льется от восхода до заката сквозь витражи собора в Меце. И ее цветное сияние, полыхающее всеми отсветами пламенной телесности и холодной спиритуальности, заставляет сердце сжиматься в таинственной истоме, а душу — воспарять под готические своды. Все мы — участники вечно длящейся мистерии, ее творцы и мистагоги, и никто не может оправдаться сам...

Часы на Нотр-Дам пробили полночь, когда остановилось сердце Поэта, и последний кленовый лист с грустным шорохом опустился на все еще теплую мостовую где-то в российской глупинке...

**Нью-Йорк – Нью-Йорк...
– город хле(ё)бный
(то бишь – небо-скре(ё)бный)**

**Супра-супер-сюр-сверх ИНСТАЛЛЯЦИЯ
(всех времен и народов)**

Нью-Йорк. Манхэттен.
Поп-арт в натуральную величину.
Гигантская динамическая авто-
инсталляция. Энвайронмент.
Супер-перформанс (и хэппенинг).
Начало и символ ПОСТ-.
ПОСТ- – это Манхэттен.

Остромключ устопорено черепно!

WINDOW 1

Пустой. Глазницы соломой выпучились и рана хрусталем застыла на правом подоконнике мастерской в мансарде на Ист-Виллидж.

Пожарные лестницы зависли каскадами на стенах. Ступенями вниз разбежались по всем Виллиджам этого странного города-химеры.

Черные мешки с мусором по всем тротуарам создают удивительные ландшафты, и никто не в силах остановить их истечение из бесчисленных квартир, магазинчиков, лавок, кафе и ресторанов.

Стены и жалюзи прорастают рекламными граффити. Супер-живопись ПОСТ-.

Выстоим ли на лунном грунте цивилизации?
Не репанируйте!

Тысячи острых стальных стержней впились в сверкающий паркет роскошных интерьеров сверх-дорогих отелей и аристократических клубов. Инкогнито туда не пускают.

Сверкает чернотой огромное «П» — арка входа
(или — выхода — exit! — из Культуры)
в ИНОЕ. Оно — здесь! Остановись, время!

Созерцай под сетью труб и трубочек, вопиющих о новом человеке *третьего тысячелетия* новой эры.

Первого тысячелетия новейшей эры!

WINDOW 2

Металлические шкафы и лестницы в никуда.

Экранировано все от чуждых полей и воли иноземных воздействий. Мы — в себе, и себя муруем в белых ящиках голубой оставленности.

Станьте!

И трех — нет! перед черным мягким надувным огромным вентилятором Ольденбурга в МоМА. В Нью-Йорке всегда жарко!

Остриёмно! в черное!

Дробление света сквозь бесчисленные отверстия, дыры и провалы памяти...

не устает люминисцировать неоновых холодных рассеивающийся...

многоформие бесчисленных прорывов плоскостей (причудливых трещин извивающихся) несет успокоенное беспокойство среди фиолетовых нестояний рекламы...

и никто не задерживается, когда зигзаг удачи охватывает его шею как тонкая эластичная удавка мафиози...

мы ведь — не дальтоники!

тысячи колонн, оклеенные бесчисленными объявлениями:

- воплями о помощи
- криками боли
- стонами безверия
- проклятиями самим себе, —

несут огромный яйцевидный шар
(изъеденный мышами и термитами)
высоко вниз и обрушивают старые стены прошлого века;

кирпичная пыль оседает на лицах жизнерадостных негров,
превращая их в индейцев с голубыми ореолами вокруг пяток —
отбивать чечетку (сказали бы в России или на Брайтон-Бич)...

и силится какой-то тип в цилиндре дядюшки Сэма сдвинуть
Яйцо цивилизации в Гудзон и остановить время...

WINDOW 7

Внешне инсталляция Нью-Йорка производит неизгладимое впечатление своей мощью, уникальностью и своеобразной красотой с Бруклинского моста, с острова статуи Свободы, с Эмпайр Стейт Билдинга или с вертолета. И днем и ночью. Удивительное зрелище для любого сознания, наделенного хотя бы элементарным эстетическим чувством. Что сие? ПОСТ- или Культура? Разум не может дать однозначного ответа. Здесь все перемешано со всем, и эта мешанина производит в первую очередь сильное эстетическое впечатление. Это несомненно. И кто же будет оспаривать очевидное, с удовольствием и удивлением созерцая (с определенных, выше означенных точек зрения) это уникальное творение американской цивилизации. Фантом или феномен? Фантастика или реальность? Иллюзия или действительность? Вот он! Нью-Йорк! Подходи и шупай, пробуй, кусай, топчи ногами... Величаво, гордо и молчаливо возносятся к облакам бесчисленные разнообразные, сверкающие и матовые, черные и цветные столпы новейшей цивилизации. Они не знают и не видят тебя — песчинку у подножия великого будущего человечества. Масштабы несоизмеримые, и что им до твоего жалкого мнения, одинокая микросекундная частичка, промелькнувшая в могучем потоке бытия. Претензия на вечность начертана на челе этого города-инсталляции. И что ему до печальной судьбы Вавилонского столпа. Он не знает о ней и не желает знать. Величию нет дела до мелочей быстротечной жизни человеческой.

Это — Нью-Йорк!

WINDOW 84

... а Бруклинский мост грохочет круглосуточно, ибо несутся куда-то по верхнему древесному (пешеходному) уровню конькобежцы на роликах и велосипеды с муляжами разных цветов и оттенков за рулем, а по нижнему – ребристому металлу – бесконечные авто...

желтое на желтом – нью-йоркские такси бесчисленные...

вот и шлемы, и настилы, и нагромождения на стенах из досок гнилых стали сооружать – не леса строительные –

инсталляции для прохожих, в свете реклам проходящих как тени, перескочившие Лету...

вигвам – не перец, но в Чайнатауне никто не станет оспаривать, что на статуе Свободы до сих пор стоит небольшая фанза, искусно спрятанная там еще в прошлом веке одним хитрым китайским скалолазом.

Это – Манхэттен!

ПОСТ- во всей его красе и силе!

WINDOW 31

И пятиколесный велосипед на дне нью-йоркского аквариума – не прихоть устаревшего дельфина, а новый проект Дэна Грэхэма!

Вообще автомобили

велосипеды (трехколесные)

самолеты и

тракторы различных модификаций –

это слабость манхэттенцев – особенно из Даунтауна (южнее 14-ой стрит).

Ими увешаны и облеплены стены и окна всех небоскребов и все набережные Гудзона и залива.

Они гроздьями свисают на толстенных цепях из окон и создают странную шумо-какофоническую симфонию, когда с океана прорывается легкий бриз.

При штормовом ветре их быстро спрессовывают специальными домашними прессами и складывают под кровати до лучших времен.

Нью-йоркцы — практичный народ!
4 майки с кичевыми видами Нью-Йорка можно купить всего за 10 баксов!

WINDOW 13

Один чудак еще в оны годы вымахал здесь симулякр готического собора в натуральную величину и организовал там нечто, подобное богослужению. Легковерные американцы принимают его за оригинал храма и каждое воскресенье добросовестно спешат на мессу, которую ведет муляж (в натуральную величину) одного известного епископа, который никогда не бывал в Америке.

Сборы идут.

Хватает на постоянное подклеивание стен — они из упаковочного картона, оставшегося в огромном количестве в мастерской Раушенберга.

WINDOW 128

Огромные и микро, цветные и черно-белые, объемные и плоские фото занимают особое место в нью-йоркской инсталляции.

Это не просто документы или реклама — они — в рамках — чаще всего черных, — но бывает и в цветных — ведут свою особую замкнутую жизнь, ибо время для них остановилось — бесчисленные окна в вечность и обратно; они проносятся Нью-Йорк во всех направлениях и во всех измерениях, хотя в симулякре Манхэттена всего два измерения — с севера на юг — авеню, с запада на восток — стрит (или обратно);

Window in window

Рамки вообще — особая страсть американцев; во многих музеях вы найдете целые коллекции всевозможных рам и рамок всех времен и народов. Они для местных аборигенов даже важнее того, что когда-то в них было вставлено. Сейчас об этом много пишут модные современные философы-постмодернисты — целые фолианты, посвященные рамам. И тема еще далеко не исчерпана. Нью-Йорк дает здесь богатейший материал. Оформление ныне существеннее обрамляемого. В этом можно убедиться хотя бы созерцая громадную коллекцию-инсталляцию рам старинных картин в Метрополитен-музее в подвальном этаже коллекции Роберта Лемана.

разноцветные сталагмиты небоскребов стремятся создать третье — вверх — к небесам, но сие — иллюзия — они еще больше распластывают человека по уличным панелям, размазывают его по асфальту...

здесь любят только двумерного человека...

иное дело фото — в них все вибрирует и пульсирует во всех возможных и невозможных бесчисленных плоскостях, направлениях, измерениях (ну, конечно, есть еще и подземный мир — грохочущий MTA New York City Subway! но это — особая статья и тема).

WINDOW 111

Есть еще и мосты над иллюзорными водами грез, о которых много писал Гастон Башляр. Разноцветные. Их конструкции размещены (фрагментарно, вестимо) во всех музеях и галереях. Я бы не стал даже останавливаться на этом, настолько сие тривиально... Но когда черные мощные швелеры под разными углами вздымаются от паркетных или мраморных полов к хрустальным люстрам — это производит впечатление...

а ржавчина, осыпающаяся на фраки и белоснежные туалеты из тончайшего шелка? она создает удивительную патину древности железной цивилизации и неповторимую ауру причастности к веку сногшибательной индустриализации!

В чистку и стирку их потом не сдают, естественно, — сразу же в музей — для очередной инсталляции: «Следы цивилизации на ушах интеллигенции» (Музей Соломона Гуггенхайма 2000 г., июль-сентябрь).

инсталляционные возможности Н.-Й. неисчерпаемы; я видел тысячи самых разнообразных и удивительных ансамблей-микро-инсталляций, сливающихся в некое непередаваемое гармо-како-фоническое целое нью-йоркского особого пространства, поражающего всякого, попадающего в него — в его чрево; живое, жаром-дышащее чрево Н.-Й.!

чего стоит, например, композиция из пяти бильярдных столов, установленных на крышах ярко-желтых «школьных автобусов» (School bus) на 5-ой авеню, на густой зелени которых разбежались по четыре шара (по три красных и одному белому)!

Чудо XX века!

А золото! Оно играет в атмосфере этой инсталляции огромную роль. Им набиты все подвалы стандартных неказистых домишек всех Виллиджей (под нашим домом на 13 стрит — естественно, тоже!) и все билдинги без исключения. Здоровенные негры сторожат.

И что только из него здесь не вытворяют!

Ну вот один чудак отлил массу золотых костей людей, животных и каких-то монстров и раскидал их в живописном беспорядке по одной из Street. Огородил канатом, поставил плакатик с концептуальным текстом, сел в центре обнаженный и играет на флейте заунывные восточные мелодии. Народ закидывает его долларами, а он себе поигрывает и в ус не дует (а что ему в ус, когда есть флейта?).

В галереях масса золотых безделушек — от роялей в натуральную величину до мешков для мусора (последние из тонкой фольги, естественно).

Американцы в отличие от нас любят золото.

И относятся к нему исключительно неутилитарно. Сугубо созерцательно! Ни в одной другой стране я не встречал такого отношения. Клез Ольденбург в какой-то галерее как-то выставил даже золотые муляжи всех встречающихся продуктов питания и предметов обихода. Они и до сих пор стоят и лежат там.

Window in window

Совсем иное было когда-то с инсталляцией великого из великих ПОСТ-артистов Ильи Кабакова (он в Н.-Й. — самый крупный авторитет в мире арт-бизнеса) «Красная перчатка». Обычная красная перчатка была брошена посреди тротуара и рядом стояла тоже концептуальная надпись на всех языках мира о том, что это — символ великого террора, брошенный космической общественности человечеством еще в оны годы и сохраняющий свою актуальность до наших дней (или — перчатка, брошенная ПОСТ-культурой Культуре; последняя, однако, не заметила ее и гордо удаляется в вечность). Но денег на нее почему-то не кидали, да и сам маэстро, как это ни странно, не сидел рядом. Спрашивается: а почему не сидел? Погода в Н.-Й. жаркая, асфальт теплый, радикулит не обострится. Или Илья не уважает своих американских зрителей? Ответы направлять на адрес Кабакова или в МоМА, где его работ я тоже почему-то не нашел. Видимо, все раскидали по улицам Н.-Й. — такой эстетский популизм — «искусство в массы!» Это в духе... И годится.

Грандиозное зрелище! Раньше я читал об этом только в какой-то восточной сказке.

Это вам не Кунеллис, всю жизнь копающийся в рваных мешках с углем, или Бойс, помешавшийся на войлоке.

Золото — вот кумир американской ПОСТ-культуры!

WINDOW 5

Классическое

Есть, конечно, и постоянные островки истинной Культуры в NY. Это и музей Метрополитен, и МоМА (прекрасное собрание искусства XX века), и Линкольн-центр с Оперой и филармонией, библиотеки, вероятно, некоторые театры (в них не удалось побывать) — но они — лишь островки в море ПОСТ-, активно формирующемся здесь. Да и эти островки живут, собственно, только европейской культурой, и отчасти — точными.

Как европейцу (в Америке я ощущаю себя именно им, хотя в Западной Европе ощущения иные) мне приятно, что все-таки самое лучшее в сфере искусства осталось в Европе. Шедевров здесь, в целом, не так много, что компенсируется большим количеством добротных средних вещей, дающих хорошее представление обо всей истории искусства. К счастью для европейцев, американцам в оно время было не до покупки шедевров искусства. Кроме того, увлеченность решением насущных проблем социально-бытового обустройства Нового Света не позволила им создать и свои шедевры в искусстве. Экспозиции музея американского искусства Уитни или Бруклинского музея ярко подтверждают это. Могу понять, что американцам оно интересно и, вероятно, волнует их (как нас — сугубо русское этнографическое искусство передвижников), но для европейца оно просто скучно. Другое дело некоторые фигуры в американском искусстве послевоенного времени (то есть перехода к ПОСТ-) — здесь есть несколько сильных мастеров, но, увы, их-то как раз и не удалось увидеть в большом количестве в NY (да и в Бостоне затем). Всего по несколько вещей, и то иногда не лучших. Где они, Бог весть. А вот первоклассного Миро или Кирико можно увидеть именно здесь, в NY, в МоМА.

В инсталляции Нью-Йорка встречаются такие классические окна, как закономерное подтверждение общего инсталляционного правила. Они — ее неотъемлемая часть. Существенный компонент. На этот раз одно из самых широких с бесконечной перспективой — грандиозная выставка сэра Бёрн-Джонса в Метрополитен-музее. И до этого я видел немало его работ и в Англии, и в европейских музеях, но целостная, прекрасно организованная и, пожалуй, самая полная (набранная из многих собраний Европы и Америки) выставка организована здесь. В этом плане американцы молодцы. Они — богатые люди и могут позволить себе экспонировать такие феномены Культуры, на которые у стареющей Европы, пожалуй, уже не хватает сил. Хотя я обижаю старушку-Европу. Сам же неоднократно видел там не менее (а пожалуй, и более) сильные и значимые выставки... Но здесь и сейчас — Бёрн-Джонс! Тончайший английский романтик-символист-эстет (один из двух крупнейших прерафаэлитов) конца прошлого века в конце века нынешнего в центре ПОСТ-культуры. И поэтому звучит (по контрасту) особенно сильно и даже — пронзительно. Адекватация о нем, однако, тоже — классическая и несколько выпадает из общего контекста. Поэтому пока (да и из экономии места) оставим ее за пределами наших выборочно открываемых «окон».

WINDOW 42

Таймс-сквер — свето-цвето-кинетическая-поп-рекламо-инсталляция.

Canon. JVC. McDonalds. Hollywood. Cats. Chicago. Vampire Lesbians of Sodom etc, etc...

Все, потребное брэнному телу, потоками света цветного в движении вливает в сознание Бродвей —

силуэты темные только с открытыми ртами от изумленья и вспышек от фото бессмысленных всплески на плоской поверхности дна невезенья да иссиня-черное небо

беззвучно кричит над буйст- (вдруг два скворца на балкон вспорхнули откуда-то перед окном — из иного измерения — что они делают здесь — в лабиринте кирпичного «рая»?) вом о чем-то вопящих в сияньи безумном реклам

Роскошное пиршество глазу и нечто, томящее душу.

WINDOW 113

на коническом экране надписи зачеркнутые на всех известных и неизвестных языках подпираются готическими и коринфскими колоннами из неоновой пыли

и египетские пиктограммы высвечиваются на спирали музея Гуггенхайма на углу 5-й авеню и 89-й стрит

тройники покидают белый шар под стеклянным куполом с золотым подсветом

фонтаны серебристых брызг и горы шлака на дорогом мраморе – это первый шаг к новому порядку вещей в земной цивилизации в целом

путь ПОСТ- как угольная пыль прост

WINDOW 0

Открыт в Европу путь.

Тибет. И Гималаи.

Будда в шляпе.

Просвечивает колбу звук.

И монотонно сверлит мозг.

И монотонно сверлит мозг.

И монотонно сверлит мозг.

И монотонно сверлит мозг.

.....
И монотонно сверлит мозг.

Бродвей. «Чикаго». Госпелс. Джон.

Вкус манго. Треснутая паперть.

WINDOW 234

я медитирую на желтом:

бочка черная расширяется

стены ее покрыты серебристой шерстью

сквозь которую проступает огромное лицо Мэрилин

(или Пресли, или Майкла) – ибо колеблется звук

и неясные тени ускользают в третий уровень сознания

тогда голубое охватывает
окутывает
почти
остроконечное
в фиолетовом

мягкое
покалывание
в затылке
легкие щелчки
и тепло отлетает влево
ОНО – шар
над бесконечным полом
из грампластинок
с красными кружками наклеек
это Tantras of Gyütö
и Sangwa Dūra вливается в душу
переменяясь почему-то
с Sonata for Cello and Piano № 2
Вилла-Лобаса
или это Фабрицио Плесси
бесконечно врубает лопаты в экраны телевизоров
и они застывают там как во льду...
но – огромный симфонический оркестр –
бревна толстенные сами распиливаются скрипками
и тромбонами на неравные звуковые доли
это – тон
моно-тон
пронизывающий сознание
ПОСТ-media созерцателя
в меди-активном транс...

ибо не так просто пройти
сквозь пустую стену
или спеть отсутствие звука...
в Нью-Йорке все возможно!
и легко!

WINDOW 178

Жара. +37 по Цельсию. Песчаная буря на Брайтон-Бич. Зонтики от солнца. Люди. И тучи песка вдоль атлантического пля-

жа бесконечного клубятся. Спасение только в океане. Но он застыл в ожидании Годо. И темные вихри растекаются (вихри чего? и могут ли растекаться?) по дереву. Жжет ослепительное. Все забито песком. И тела. Сидят. Лежат. Стоят. Летят. Изваяния. Как у Сигала. Только темные и черные. Выжженные.

Усталая чайка не сядет на деревянную бесконечную набережную. Остатки. Высохший череп. Темный шар. И прозрачный как слеза. На охристо-желтом плато расплавленного побережья. Океан отступает неумолимо. С шумом и урчанием обеспокоенного животного. Остро замыкается все в зеленоватом мареве.

Стабильно вбиваются песчинки в мозг, превращая его в сито. Ничто не удерживается. Не мыслится. Тучи песка в глазах и за ушами. Глотаем его тоннами. Белого, кварцевого. Но Брайтон-Бич держится прочно, и ни одно тело не сдвинулось ни влево, ни вправо. Только оранжевые фигуры афро-американцев-спасателей на своих вышках под оранжевыми зонтами оранжево чернеют среди океана кварцевой пыли... стекленеют.

ПОСТ- в движении бытия — не космос, но олам!

WINDOW 28

Вот бюст подвешен.
Вот яйцо.
Вот гениталии в квадрате.
И пицца кошкам.
И портрет
Какой-то личности на вате.

Не слабо скроено.
OSAGE, TETON, LAND for APACHE.
И тянет сквозь свинец дымком,
Как будто жарят кур на даче.

В кроваво-красном семь яиц.
Они паркет здесь оживляют.
На стенах теней перепляс -
Их вентилятором гоняют
По залу мраморных фигур...
Никто нигде не приземлился

И Паркера зеленый свет
Сквозь окна в камне просочился.

Dan Flavins тонкие кресты
Сияют в сумраке пространства.
Но от неона кто же ждет
Спасения иль постоянства.
Все зыбко в свете тайных драм,
Вершащихся на дне квадрата.
Куб оцинкованный застыл
Как символ мертвого разврата.

На кресле тлеет пеньюар.
Соломой прорастают двери.
Прекрасный лик. Чудесный день.
Авто. Экран. И трепет теней.

WINDOW 54

В Guggenheim museum SoHo (далеко продвинутый музей!) несколько инсталляций Фабрицио Плесси. Парадокс! (Хотя весь Манхэттен — сплошной парадокс, как и положено приличной инсталляции великого ПОСТ-!) Но! Прекрасно отражают суть Н.-Й. как всемирной инсталляции бытия.

Особенно поражает «Movimenti catodici barocchi»(1996). Три со скрипом вращающихся вокруг своих осей и медленно перемещающихся в вертикальном направлении черных шкафа-симулякра храмов, перевернутых вверх тормашками — завершения с крестами снизу — почти упираются в пол. В каждом по два монитора, на которых полыхают языки ярко-красного адского пламени. Вращаются бесовские храмы, и зловещие отблески генны ложатся на всю окрестную ойкумену.

Таков огонь и пламень, и пожар.
Душа горит в тисках коловращения.
Пылает всё — на пляже груды тел.
Телесных импульсов бесчисленны биенья.
Интенция вопящего к огню.
Усеяно колючим отступленьем.
Горят подошвы на сухом песке.

Горит душа, забывшая стремление.
К оставленному. Где-то. Вдалеке.
Никто не помнит днесь.
Лишь страшное горенье огня
барочного, зловещего во тьме.
Да черный анти-храм.
Шуршанье и шипенье...

И другая вещая инсталляция в том же музее.

Живущий в Париже китаец Huang Yong Ping назвал ее «The Saint Learns from a Spider to Weave a Cobweb» (1998).

Огромная сеть паутины в огромном пространстве выставочного зала. В ее центре перевернутый стул. Из каждого узла паутины на веревках свешиваются до уровня лица зрителя, блуждающего под паутиной, бесчисленные стеклянные банки в сетках с огромными (тропическими явно) живыми пауками (вероятно, ядовитыми). У них там и корм какой-то положен. В общем, чувствуют они себя нормально и бросаются на всякого, кто пытается постучать по банке рукой. Агрессивны. У них есть чему поучиться любому homo sapiens, а не только святому.

Яркие символы Н.-Й. Кураторы из СоХо-Гуггенхайма, вероятно, не поняли этого.

WINDOW 54A

Собственно, сегодня не менее ярким символом является и сам основной музей Гуггенхайма на Музейной миле. Здесь с июня по сентябрь господствует огромная выставка «Искусство мотоцикла», организованная при спонсорстве знаменитой BMW и при поддержке Lufthansa, доставившей мотоциклы из Европы.

В здании гениального Райта сегодня практически нельзя увидеть собственно коллекцию искусства XX века Гуггенхайма. Всю экспозиционную спираль занимают мотоциклы всех времен и народов — особенно красочны последние модели всевозможных Харлеев, БМВ, Ямах, Хонд, Бриттенов и т.п. Ясно, что дизайн мотоцикла — это тоже искусство, и инсталляции из мотоциклов ничем не хуже других инсталляций ПОСТ-, а в чем-то и живописнее. А уж о сборах я и не говорю. Молодежь валит валом, хотя билеты отнюдь не дешевые.

Да и экспонируемые модели теперь продадутся за баснословные цены. Бизнес решает все!

Однако в Музее Гуггенхайма я надеялся увидеть совсем не это!

Но здесь — Нью-Йорк!

WINDOW 3

нас видели [и день вставал]
сквозь сетку бруклиновских тросов
два билдинга два близнеца
опутаны стальная просинь
сочится в древние века
индейцы в пластике в шкафах
китайцы моют Чайнатаун
две головы застыли — стронг
и нет прохода к двум диванам
оставленным на свалке дней
чертите надпись у порога
вас встретят проведут простят
не *путь* здесь в вечность но дорога
обычная каких уж нет
и тысячи больших планет
по залам корабли и шлюхи
монометры и карты газ и пистолет
и лет и бед и мет и свет
и тон и куб и шум и боко
и колено и торко и борэ и тело
стэрэ мансур марго оцет

WINDOW 192 (ИЛИ 15)

По крупному счету в инсталляции Н.-Й. (а лучше и точнее и правильнее — NY — как пишут и сами американцы) подлинными являются только три вещи: *небоскребы* Манхэттена, *негры* (или, как их здесь называют, афро-американцы) и *джаз* (тождественный опять же неграм). Все остальное — причудливый конгломерат симулякров, собственно, и образующий неповторимое своеобразие этого центра мировой цивилизации и надежд недо-

умков (а может быть, провидцев?) со всего мира. Квинтэссенция ПОСТ-!

И – насмешка над всем миром, созданная хитрецами французами (американцы в массе своей по натуре простые и в чем-то даже наивные, легковверные люди, близкие в этом плане к русским; искренне верят, что они свободны) – медный истукан (= идол) «леди Свободы». Свободы от чего только, хотелось бы спросить у американцев. Но я не стал. И так ясно: от Культуры, от Духа, от Искусства, от глубинных корней древних культур и т. п. Все это здесь, конечно, есть, но уже в заспиртованном, консервированном, препарированном, архивированном, музеефицированном виде. Свезенное со всего мира и подготовленное к тщательному изучению в анатомически-компьютерных театрах. К счастью, свезли не самое ценное. Сущностные и главные памятники Культуры (и Искусства) остались в Европе и там, где они возникли – на своей почве, живой почве.

В NY нет даже ни одного оригинального сувенира. Жалкий кич – и для детей, и для взрослых. Нечего купить на память. На 1 \$ продают 10 видовых открыток, но сделанных так примитивно, что нельзя набрать даже и пяти из множества, хоть как-то представляющих этот уникальный город. Из любой европейской страны мы привозим десятки видовых открыток (и хороших); из NY не смогли привезти ни одной. Правда, с хорошими фото есть один видовой альбомчик (в том числе и на русском языке). Этим и ограничились. Но он рассыпался постранично еще в NY (а что же вы хотите на 10 баксов? По цене и качеству. Но многие фотографии в нем – отличные).

В музеях и галереях почти нет поп-арта! Немного в MoMA, да отдельные вещи в некоторых галереях. Поначалу это удивило. На родине поп-арта нет поп-арта. В Европе его можно увидеть почти во всех музеях современного искусства и неплохо представлен. А потом дошло. Да зачем же в музеях, когда здесь весь город – огромное произведение поп-арта! Ходи и любуйся сколько влезет! И бесплатно! От Гарлема и Колумбийского университета до Брайтон-Бич! Везде поп-арт или кич!

Хотя, конечно! (При чем здесь *конечно* сейчас не очень понимаю, но почему-то так написал 29 июня в NY, а что написано пером...) Вчера были на службе в Ханаанской баптистской церкви в Гарлеме (132 по 116 улице). Это непередаваемое зрелище! И не поп и не кич. Могучий чисто американский феномен Культуры. Весь цвет (и свет) афро-американского населе-

ния, видимо, собирается здесь (хотя церквей в Гарлеме множество — через каждые 3-4 дома храм или церковка) по воскресеньям. Мужчины все в черных костюмах или смокингах, дамы — в белых костюмах или платьях (многие — в шелковых) и белых шляпках. Огромный (более 100 человек) роскошный женский хор (вчера там, правда, был какой-то женский день — что-то вроде нашего 8 марта, что ли? возможно бывают и мужские хоры, хотя сомнительно — я никогда не видел мужского негритянского хора — по-моему, мужи у них все — солисты-индивидуалы), интересные солистки, активное участие всей общины. Джаз-оркестр. Мало проповедей и других богослужебных действий. Только ритмичное пение духовных гимнов, ритмические движения хористок и приходящих время от времени в экстатические состояния прихожан с выкриками: *Аллилуйя!*

Вообще негры — одно из наиболее интересных явлений в NY. Это и госпелс, и джаз, и удивительно красивые девушки, и до невероятного безобразия толстенные бабины и мужики, и какие-то вольные бродяги, беззаботно спящие нередко на самом солнцепеке посреди шумных улиц, и целые выводки негрятят с мамашами или няньками. Очень симпатичных. Поразительны огромные глубоко-мудрые (почти нечеловеческой мудростью) глаза некоторых из них. С возрастом это, увы, пропадает.

WINDOW 99

Брайтон-Бич — экзотическое место в инсталляции NY. Типа Чайнатауна или Литл-Италии, только, пожалуй, более яркое. Своего рода пожизненный курорт для бывших советских евреев (особенно престарелых) и стартовая площадка для бизнеса (более молодых поколений). Старики переполняют огромный океанский пляж — песчаную пустыню вдоль Атлантики, дуются в домино под редкими навесами на набережной. Еврейско-армянские анекдоты и русский мат преобладают за столами доминошников. Вывески, действительно, по-русски и английски. На улицах и в магазинах только русская речь. Даже немногочисленные здесь негры-продавцы говорят по-русски. Конечно, есть здесь и уже обамериканившаяся молодежь, но она, естественно, занята *делом*, и ее представителей мало на пляже и на улицах. Продукты и другие товары в брайтоновских магазинах дешевле, чем в других частях NY, много продуктов, близких к тому, что в свое

время продавалось в Советском Союзе (теперь их производят здесь по тем же рецептам – «бывший наш народ» сохраняет традиции – это приятно). В ресторанах много русских блюд. Ностальгия по России и особенно по Одессе разлита по всему брайтонскому микрополису.

WINDOW 37

Манхэттен – уникальная живая (пока еще достаточно энергичная и даже – кипящая) супер-инсталляция. ПОСТ- гигантского масштаба. Вселенский ПОСТ-проект множества безымянных авторов. Творение коллективного ПОСТ-сознания. Естественно, как и многие мелкие талантливые инсталляции, она не лишена особого очарования и даже более – какой-то магической (сверхчеловеческой) силы и энергии, всасывающей в себя людей и деньги. Очаровывающей и магнетизирующей.

Сверкающая и сияющая «черная дыра» вселенского муравейника...

Как уникальное по масштабам и всем остальным параметрам и талантливое произведение ПОСТ-искусства NY (= Манхэттен) мощно притягивает и втягивает глаз созерцающего.

Эстетствующее сознание ни на мгновение не остается здесь равнодушным. Однако эмоции и реакции странные. Далеко не всегда положительные и чаще всего крайне необычные. Но – возбуждающие, очаровывающие, влекущие...

NY – наркотическая инсталляция!

Он опьяняет, одурманивает, рождает массу миражей, галлюцинаций, иллюзий, странных картин и образов. Сознание завихряется и погружается в некий кайф.

А в минуты отрезвления возникает резкое неприятие, отчуждение, даже острая неприязнь и агрессивность...

Может быть, отсюда повышенный криминал в NY (которого мы, к счастью, за две недели пребывания нигде не видели – ни днем, ни ночью, ни в подземке, ни на поверхности, ни на Брайтон-Бич, ни в Гарлеме) – а точнее – *миф* о криминале...

Миф, мифическое сознание – вот глубинная сущность этой инсталляции. Она обладает повышенной мифогенной креативностью. *Нео-мифология* ПОСТ- рождается здесь! и растекается по всему миру.

Остров всплыл.
И ладья успокоилась. Нет оснований.
Движение вспять. Трудное круглое.
Острое гладкое. Встроено черепно.
Нам не понять.
Вдавлено в СоХо. Флажки галереями.
Тянет нетрудностью United States.
Толстое крутится. Тонкое варится.
Тросы сквозь грохот. Зеленая мять.

WINDOW 777

Башмаки Ван Гога. Черные пластиковые мешки с мусором по всем улицам. Крабы и креветки. Лангусты. Суши. Паста. Нейтральный тон. Миллион плюс один светофоров. Тысячи прямых как струна улиц. Город в точную клеточку!

Гидро-фон!

Первого июля негры грозятся забастовать. Удастся ли уехать в Бостон?

NY и Boston – главные культурные центры Америки. Остальное, говорят знающие американцы, – пустыня.

Потом – в пустыню!

Пока – в термитник!

Я бы не стал (и не смог) так резко, но тряпичные куклы бегут по всем стрит и авеню с большой скоростью, и неприязнь черными каплями просачивается из викторианских комодов...

До 1686 г. NY назывался Новым Амстердамом...

Хорошо, что переименовали.

В настоящем Йорке я не бывал, но Амстердам изучил неплохо. Им здесь и не пахнет...

Любая страна гордится своим историческим прошлым. ПОСТ-культура отменяет и не знает его.

В инсталляции NY нет почти никаких следов от доколумбовой культуры. Ни одного живого индейца здесь тоже не сыщешь, хотя все остальные этносы и народности мира (даже давно вымершие) представлены в избытке. Американское чудо!

Индийская культура стерта и забыта. Ее как бы и не было. Ибо стыдно вспоминать о своем недавнем (и все еще длящемся)

варварстве. Хотя есть (почти на набережной перед «леди Свободой») целый большой музей индейской культуры. Своеобразный музей. Музей-кич – органическая (и вполне в духе) часть инсталляции NY. Музей-симулякр.

Америка, как истинный и последовательный генератор ПОСТ- стремится забыть о своем единственно истинном почвенном культурном прошлом. Оно чуждо и белым, и черным, и желтым американцам (точнее – евро-американцам, афро-американцам, азио-американцам). Красные собственно-американцы напоминают... А память в ПОСТ- – излишняя роскошь.

Доколумбово прошлое Америки не вписывается в новый менталитет нео-американцев, рьяно реализующих свою голубую мечту. Вот негры или китайцы вписались. И, пожалуй, более органично даже, чем белые. Пожалуй, будущее Америки за ними.

WINDOW 4

Инсталляция NY неисчерпаема и уникальна. Вот хотя бы пожарные лестницы на фасадах большинства старых зданий по всему NY. От Даунтауна до Гарлема. И наше одно окно имеет выход на металлический балкон с системой этих лестниц. Всегда можно спокойно спуститься вниз по ним, минуя все многочисленные и хорошо запираемые двери (и подняться при некоторой ловкости, естественно, тоже). И дома напротив все покрыты причудливыми конструкциями этих лестниц с балконами. Металл! Нигде в Европе я не встречал ничего подобного. Когда весь фасад (!) покрыт причудливой сетью металлической структуры. Характерная черта NY и нью-йоркцев. Забота о теле удивительная. В случае чего – прежде всего спасти драгоценное тело. Остальное купишь на базаре, как говаривали древние грузины. Поэтому запасные выходы через окно – из каждой квартиры. Не видел, правда, чтобы кто-то ими пользовался. Да и пожара ни одного, слава Богу, не видели. Лестничные конструкции на фасадах – ныне мощный визуальный элемент урбанистической инсталляции.

Однако – тело!

Важнейшее содержание колоссального перформанса NY. За две недели блужданий по манхэттенским улицам и глухим переулкам мы не встретили ни наркоманов, ни бандитов, ни проституток (в Амстердаме или Париже ими пруд пруди), ни даже

пьяных; почти не видели полицейских (а всеми этими персонажами кишат американские боевики, ежедневно заполняющие российское ТВ).

Но! Все остальные законопослушные граждане все время едят! Или несут кульки с едой, или набирают ее тоннами в бесчисленных круглосуточно работающих гастрономах. Раблезианство в супер-масштабе!

Едят везде и всегда! В кафе, ресторанах и ресторанчиках, на ступеньках домов, музеев, библиотек, в немногочисленных парках и скверах, на паромах и круизных теплоходах. Просто на ходу – что-то жуют из пакетов и тянут через трубочки из литровых бумажных стаканов. Утром, днем, ночью.

Всегда и везде! Супер!

Теперь я понимаю откуда в постмодернистскую философию в качестве главной вошла категория *телесности*. Без нее никак не понять феномена NY-инсталляции; а это – не иголка в стого сена!

Отсюда – горы живого, слабо колеблющегося мяса на улицах и пляжах – с одной стороны; и – масса бегающих до изнеможения по тридцатиградусной жаре бегунов, велосипедистов и роликобежцев в Центральном парке – перегоняют еду в неупотребительную энергию!

В Нью-Йорке все – ПОСТ-эстеты!

Сами того не подозревая. Ежечасно и неустанно работают над формой своего тела.

Пространство иммигрантов, ищущих лучшей жизни. Лучшей доли для тела, чем у себя на родине. Пространство соматиков со всего мира. Всё для чрева и во имя чрева!

У нас самые свежие продукты со всего мира!

У нас самые безвкусные продукты во всем мире!

У нас самые обезжиренные продукты из всей ойкумены!

У нас салат и рулет телесности!

И – глубинная скрытая ностальгия по чему-то оставленному, забытому, сокровенному, преданному и не обретенному...

Ощущение обмана (самообмана) симулякра и симуляции, фальсификации, грандиозной подделки разлито по гигантской инсталляции NY.

За внешними стандартными улыбками, белоснежными рядами зубов-близнецов (искусственных), черными костюмами клерков и обязательными колготками для служащих-женщин в сорокоградусную жару!

Ханжество за фасадом благопристойности!

Мужу запрещено заходить к жене в примерочную в магазине (как и обратно) – уж очень удобное место для секса!

Великая этическая инсталляция! Квинтэссенция телесности!

WINDOW 25

Тротуары NY как единое целое с витринами лавок и магазинов, окнами, входами и выходами кафе и ресторанов, решетками грохочущей где-то подземки внизу и скрывающимися в облаках вершинами небоскребов, с таинственными глубокими подвалами под каждым магазинчиком – лестницы вниз начинаются прямо на тротуарах. Тротуары – жизнь, основа и главная сцена нью-йоркского перформанса, длящегося вечно. На них сидят, едят, лежат, спят, живут и умирают.

По ним топот, гам, шум.

На них столпотворение вавилонское.

И музыкальные инструменты со всего мира.

Некоторые из них я не видел даже в кино, музеях или на картинках.

И какие-то странные старые сдвоенные вентили на каждом шагу.

Для пожарных брандспойтов что ли?

Сейчас на них удобно посидеть в жаркую пору.

WINDOW BIG. НЕИЗБЕЖНОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ – ВЗГЛЯД НА ИНСТАЛЛЯЦИЮ NY ИЗ АМЕРИКАНСКОЙ (НЕДАЛЕКОЙ) ГЛУБИНКИ

Поэма американского быта

Вакханалия вещизма. Потребительства. Колоссальная

7.07.98. Hudson (или по-русски Гудзон) – супертихий традиционный маленький городок в двух часах езды от NY на берегу могучего (но грязного) Гудзона. В 7 часов вечера (еще ярко светит солнце) на улицах практически не встретишь ни одного человека. Да и днем-то там не многолюдно. Пустота метафизическая! Только чистенькие, прибранные домики и коттеджи,

накрепко запертые церквушки (симулякры европейских средневековых) да мрачные красного кирпича сооружения бывших фабрик (тоже небольших по размеру, как правило, пустующие; в одной из них снимает огромный цех под мастерскую Михаил Шемякин, его имение еще с двумя мастерскими в 5 км от Хадсона — в Клавераке).

Жизнь в этом городке практически не ощущается. Нет даже магазинов — они все вынесены за несколько км от центра, практически за городскую черту. Странная ситуация: всего 150 км от NY и такой резкий контраст. Там-то все кипит и беснуется, а здесь — мертвая тишина...

Однако я хотел о *вакханалии вещизма* и никак не подберусь к этому жутковатому феномену, ибо писать о ней приходится здесь, в Хадсоне, а здесь жуть иного толка — пустыня метафизическая! И никак не пишется. Атрофия творческого духа. Какая-то дурная нирвана. Хотя и здесь царит та же вакханалия, но несколько иного рода, чем в NY. Главная улица Хадсона (тоже почти всегда пустая) — сплошные антикварные лавки и магазинчики. Это как бы всеамериканский антиквариат. В них помимо собственно антиквариата полно кичевых поделок современных кустарей и уйма всякого бытового американского хлама последних полутора столетий. Крайне интересно для эстетствующего сознания. Масса совершенно непонятных вещей и вещичек, когда-то имевших какое-то утилитарное назначение, а ныне воспринимающихся как оригинальные (да еще с патиной времени) объекты ПОСТ-культуры. Их-то и покупают чаще всего американцы для украшения своих интерьеров и лужаек.

Однако я все-таки хотел об ином... и никак к нему не подберусь, ибо море сие страшит и не знаешь, как подступиться, хотя без его хотя бы схематического (о какой-либо полноте не может быть и речи) обозначения супер-инсталляция NY будет крайне однобокой при всем множестве открытых Windows. Но Хадсон не дает писать. Совершенно странное и необычное переживание. Мертвой зоны. Пустоты. При очевидной и приятной живописности окружающих пейзажей. Но центр, город — пустыня! Внутренняя — до тошноты и головной боли — пустота разлита по улицам этого милого, чистенького и в общем-то живописного (старые типично американские, знакомые по бесчисленным фильмам домики) городка...

И вдруг: может быть здесь-то и вскрывается в чистом виде сущность NY-супер-инсталляции, супер-цивилизации — *внут-*

ренная, духовная пустота? В самом NY внешнее кипение и бурление всего и вся ошарашивает и не сразу добираться до сути. Здесь же она просто в голом виде. Лежит перед тобой обычным мертвым (хотя и вроде бы с живыми людьми) городком. Растекается лениво по улицам – пустым, пустынным, пустотным...

Ощущается нутром и хочется выть по-волчьи...

Как здесь выживает русский художник Шемякин?

И выживает ли?

Не отсюда ли его «Ангелы смерти» и всепоглощающий интерес к Черепу, а не к Голове? К костям, тлену, разложению плоти, мертвому духу жутковатого вечно длящегося карнавала смерти за внешней какой-то отчаянной яркостью красок, как бы стремящейся на последнем издыхании доказать, что мы еще живы... Но под пестрым маскарадом – пугающая жуть пустоты метафизической... Даже огромные сфинксы Шемякина имеют полулица получерепа!

Вот! И подобрался, кажется, к своей вакханалии...

Это пир во время чумы, поразившей не брэнное тело человечества, но его душу и само *духовное* в нем. Отсюда дикая *вакханалия вещицма*, как ядро, основа, сущность и оболочка суперинсталляции NY!

Also!

Best Price Guarantee!

Сегодня, естественно, все *вещи* для летнего сезона:

очки от солнца всех форм и расцветок стекол; флаконы и сосуды для духов, одеколонов, напитков и других жидкостей и сыпучестей всевозможных и невозможных (с точки зрения разумной технологии) форм – из хрустала, стекла, золота, металлов, пластика с картинками, резьбой и без...

сто двадцать восемь тысяч двести девяносто три вида купальников (бесчисленных расцветок и форм); диско-кассеты на 100 языках (новых и древних) для мгновенного пересчета курсов всех валют во все; летние столы, столики, столища, стулья, стульчики, креслица, навесы и зонты от солнца и дождя, переносные холодильники *бесчисленных форм и расцветок* (далее сокращенно – *бфир*); стаканы, рюмки, фужеры, кружки и др. сосуды для охлажденных (= и для горячих) напитков *бфир*;

тысячи всяческих штукунин для излияния воды – насадки для душа, фонтанов, полива цветов, деревьев, газонов, огурцов,

комнатных цветов, купания собак, кошек, попугаев, детей разного возраста, поилки для всех видов животных от ручных крокодильчиков до кошек, собак, лошадей; всевозможные шланги, трубы и трубочки, водоводы, разбрызгиватели etc *бфир*;

лежаки, лежанки и сиделки для пляжа (на солнце и в тени, на воде, над водой, под водой — различные по устройству) — уйма и *бфир*; сотни каких-то моющих (пенящихся и не) средств различных цветов и запахов для мытья всего и вся — от ушей и собак до авто и домов;

дравин деко аствицо кадо
никто не знал в открытый рот бацилла
падала каскады брызг свето-кадмиевых нот
но пылесос на трех шезлонгах и матрица и
тайный ход под утюгом больших желаний
вливалось все в закрытый рот не сильно
выделился иней на солнцепеке мягких дней
и тупорылое токкато стекало щелочью с бровей

аего-матрацы, подушки, одеяла, простыни, полотенца и т. п. *бфир* (цены на все всегда указаны в баксах + такса — не указана, приятно удивляет при расплате за купленное); тысячи спортивных снарядов и инструментов *бфир*, о назначении многих из которых я никогда не догадаюсь и не узнаю, однако посмотреть приятно — дизайн здесь безупречен, разнообразен, фантазия безгранична; в спортмагазины хожу с большим удовольствием, чем в музеи — современное американское искусство — здесь! — лучшие силы дизайнеров — в спортивном инвентаре! Этим толстякам, чтобы выжить, необходимо с утра и до утра гонять мячи, на коньках или велосипедах, всевозможных водных приспособлениях etc;

а чего стоят химические, электрические, электронные, лазерные, компьютерные и какие-то еще снадобья и приспособления против москитов (Mosquito «Cognito» — \$ 19,50 или 29,00), термитов, комаров, мух, инопланетян и других насекомых — бесчисленных (когда-то) бесчисленные (ныне); кажется, спроса уже не находят, ибо мы за месяц пребывания в Америке встретили только одно живое насекомое — в нашей нью-йоркской квартире-ПОСТ-мастерской жил огромный тараканище, который всегда выползал на кухню к ужину и с урчанием подбирал бросаемые ему куски для нас почти несъедобного американского хлеба и допивал безвкусное американское пиво; больше насекомых мы не встречали; нигде! даже в океане я

не видел живности; странное дело — This, and not only this, is my work!
— с гордостью ответил мне спрошенный на улице средний американец
словами итальянца Фабрицио Плесси

...но я не вышел на панель дубовых мало здесь
панелей какие-то вокруг цветы то ли росли то ли
хирели никто не знал откуда мы никто не встретил
нас у входа и молча дикая природа взирала из-за
дальних скал...

о бесчисленных образцах мебели, предметах домашнего обихода, домашней (или домово́й) электронике или одежде говорить практически невозможно — океан видов и разновидностей! одни только предметы быта (разные диванчики, матрасики, кровати, столики, стульчики, пуфики, кормушки, поилки, многочисленные игрушки и т. п.) для собак и кошек (не говоря уже о кормах для них) занимают огромные тома каталогов и бесконечные ряды полок в супер-супер-универ-магах (=маркетах)!

часы, фото- и видеокамеры, приемники, плееры в различных сочетаниях друг с другом (ныне сие особенно модно — например, брелок для ключей с часами-будильником и микро-телевизором и т. п.) и порознь в одном каталоге занимают 2354 страницы! А их формы столь разнообразны и причудливы, что не снились ни дадаистам, ни сюрреалистам первой пол. столетия; невозможно представить, что человечество смогло сие выдумать и произвести за какие-нибудь 30-40 лет; явно, без нечистой силы (тьфу-тьфу-тьфу!) здесь не обошлось!

нет! искусство (точнее арт-продукцию ПОСТ-) в Америке следует искать не в музеях (оставим это нашим потомкам), а в бесчисленных супер-супер-магах. Американское (=интернациональное) ПОСТ-искусство — в магазинах! любых! Куда не заглянешь — роскошная инсталляция, которой можно любоваться часами! при этом даже на тактильном уровне! Одни ценники могут довести до экстаза безмыслия!

Скрон-син-бер-чайно!

Оплючех — \$ 269,99! Стрём!

Часы в бильярдном шаре и телевизор в тупле впервые я встретил в NY. Только ради этого сюда стоило прилететь!

а подголовники (=подушки) разных форм, размеров и видов! Бесчисленные тренажеры для гольфа, ёльфа, мольфа, бейсбола!

Фантастические инструменты и приспособления для всего, о чем я и представления не имею и никогда, слава Богу, не поимею!

интерьерный вариант «Прекраснозодой Венеры» (копия античного оригинала из Неаполитанского музея) стоит всего \$ 99,95, а садовый — \$ 115! И т. д. и т. п.

единственное с чем здесь плоховато — с сексиндустрией.

Практически мы не встретили нигде ни одного сексшопа, секс-кинотеатра, или даже захудалой афишки таких учреждений. Что-то похожее скромненько так мелькнуло на Бродвее в районе Таймс-сквер и сразу же растворилось в море целомудренных реклам и афиш. Нигде ни одного порножурнальчика или картинки с обнаженной дамой, даже знаменитый «Плейбой» нигде не попадает на глаза. С этим здесь явно плоховато. Отстали от Европы намного. Есть, конечно, где-то; но как замаскировано! Понятно, почему здесь мотают президента по судам какие-то девицы за то, что он на них глаз (а если бы еще что-нибудь, более весомое?) положил.

Мораль здесь на супервысочайшем уровне! В быту!

Window in window

но не в ПОСТ-искусстве, вестимо. Правда ПОСТ- — вне морали, этики, эстетики etc. Поэтому в крупных музеях и галереях до сих пор нередки акции, перформансы, инсталляции, скульптуры и объекты на эросо-сексуально-анально-орально-эксcrementальную тематику. Я видел только один перформанс такого типа в СоХо, но в каталогах и самых современных журналах по продвинутым арт-практикам множество описаний с роскошными фото подобных арт-деяний. Здесь и скульптуры обнаженных дам в натуральную величину в момент их испражнения (одна ползет на четвереньках, а из заднего прохода тянется толстенная «колбаса» испражнения длиной в 4 метра, здесь же высоконаучный искусствоведческий анализ скульптуры на несколько стр.), и перформансы с какающими и писающими девицами и мужчинами в разных позах в окружении самой изысканной публики во фраках и вечерних туалетах; мастурбирующие симпатичные девы и здоровенные мужики; юные художницы, развернув на зрителей свой интимный орган, расписывают пальцами своей менструальной кровью прекрасные тела и т. д. и т. п. Вестимо, музей или галерея — это особое арт-пространство, в котором работают иные, отличные от профанного окружения, законы, и здесь допустимо и поощряемо то, что порицалось бы в профанном (или обыденном) мире, а в Америке подлежит и уголовному преследованию нередко. Как это хорошо знакомо!

Почитайте мою «AESTHETICA PATRUM» или ранних отцов Церкви. Все почти то же самое и в тех же формах вершилось еще в культуре позднего Рима. Все возвращается на круги своя!

Но не о ханженстве представителей Нового света, а всего лишь о простой и милой вакханалии вещизма речь-то у меня здесь. Я ведь об искусстве, а не о нравах...

вот всяческих тренажеров, массажеров, кремов для тела здесь тьма-тьмушая — для каждой части тела — свои и в необозримых количествах! Я насчитал штук 20 только для мизинца левой ноги для девушек от 16 до 22 лет; а для правой — других 20! *Не слабо* (как выражается Шемякин)!

ну, а автоиндустрия — это особая статья. Здесь я полный профан, ибо удивился даже, когда страховочный ремень в какой-то простенькой японской машине само пристегнул меня к сиденью... Мне обо всем этом писать — только позориться...

в пространствах магазинов автопринадлежностей или по уходу за ногтями я просто как на иной планете! Здесь все — инопланетное, непонятное, но странно привлекающее;

острым прямо днесь не тикать не часы а сутки там пролетают в кайфе рыков ликов стыков и банан сам стремится скинув кожу посетить интимность дня я не стал бы так похоже на кого-то но меня тиражируют нещадно переносят на бетон и рисуют и тусуют и печатают в бекон красным ясным и опасным мир как бурный ток вина не по жилам а по шинам лимузина-сверхслона

поражают воображение тысячи видов чемоданов, сумок и других дорожных принадлежностей с сотнями отделений, карманов и карманчиков на молниях, пуговицах, пряжках и так ; офисное оборудование и всяческие канцелярские приспособления просто отпад и супер!

Всё для тела и для дела!

И какого дизайна!

Какого качества!

Из каких материалов!

Какой фактуры и цвета!

Нет слов!

А амуниция и приспособления для гольфа, бейсбола, футбола (американского), водных видов спорта! Опять невольно возвращаюсь к спорту, ибо голова идет кругом!

Ну, а если вы не видели подошв с шипами различной высоты и диаметра, которые пристегиваются к обычным ботинкам, чтобы, прогуливаясь по своей личной лужайке (5-10 кв. м. обычно у каждого коттеджа), вы не затапывали траву,

а аэрировали почву газончика (Aerating your lawn – всего \$ 12,99!), то вы ничего не поймете о современной Америке и об американцах!

Все, что связано с кухней или детской, – это тоже особые и огромные статьи и темы. Сюда я не отваживаюсь даже нос совать. А вот детские игрушки здесь странным образом подкачали. Какой-то дикий провал в общей вещевой гармонии пан-американского-бытия. Чистой воды кич, безвкусица и убогий примитив (хотя и примитив – искусство; но есть примитив и примитив). В огромнейшие магазины игрушек лучше не заходить, если не хотите испортить себе впечатление от суперцивилизованной Америки. И NY-инсталляции, в частности.

Или здесь особая гос-политика воспитания будущего поколения? Проблема для социальных психологов и педагогов...

Ящички для хранения сигар и ножички для их обрезания просто свели меня окончательно с ума, и я готов заплатить вам \$ 9,99 (больше не имею на сегодня), чтобы вы позволили мне прекратить это супер-изматывающее писание поэмы об американском

ВЕЩИЗМЕ.

Итак все ясно!

Join the Top 5%!

Eagle Map Guide – \$ 399! – 64 карты Америки в электронном гиде размером с пульт управления телевизором – отпадаю в небытие!

WINDOW 147

Замок фантазмагорический

Клаверак. Территория и пространство Михаила Шемякина.

Особый ландшафт парка со скульптурой (самого хозяина, его друзей и просто близкой по духу), прудом с фонтаном, холмами, бассейном (обезвоженным временно), березками и старинным паровозом перед старым Замком, в котором скульптурная мастерская художника. Метафизическая атмосфера полу-Версаля-полу-Петергофа в центре американского провинциального микрогорода.

Собаки и кошки. Много. Маэстро в сапогах, подкованных железом, и американском камуфляже любит животных...

В Замке между тем ночью и днем вершится мистерия создания, и атмосфера здесь особенно плотная, энергетические поля высокого накала; варится сразу несколько проектов, персонажи, формы, объемы, детали и элементы которых сейчас причудливо размещаются (и перемещаются время от времени) во всех микропространствах и уровнях старого здания, образуя фантазмагорическую инсталляцию-перформанс, потенцирующую многие будущие суперпроекты...

Здесь – алхимическая лаборатория замыслов, цех пластических идей, фабрика гипсового эксперимента, возделывающая камня и бронзы...

При вечернем освещении особенно.

Огромные фигуры почти осязаемо реальных или причудливо трансформированных высокородных персон прошлого всех времен и народов белесо перемещают свои саваны, скелеты, черепа, туалеты, лики и маски, основания темных свершений, благие помыслы и жестокие замыслы острых углов Истории по закоулкам клаверакского Замка в поисках жертв и своих палачей, которые нависают белой пылью, цементной мукой и опилками и засыпают всё и вся жутковатым туманом хорошо известного трупогенного Неведения...

И сфинксы былых императриц (в хадсонской мастерской есть еще другие огромные сфинксы с полулицами-получерепами, но они уже давно покинули Замок и речь не о них) не щиплют почему-то мирно траву клаверакского парка, но с лукаво-жесткими ухмылками заносят острые косы над безобидными псами – добродушными стражами и хранителями Замка.

Трудно дышится. Ибо огромный гипсовый Шар Вселенной всплывает в окно второго (или третьего) этажа и сталкивается со столь же огромной Бутылью Небытия, которая стремится покинуть Замок через то же окно. Мощный энергетический разряд неизвестной природы, возникший от столкновения белых анти-тел, сотрясает Замок и окрестности.

И из-за огромной белой фигуры Петра (Первого, вестимо) во весь свой гигантский рост (Шемякин, как известно, одержим комплексом Петра – он во всех видах постоянно преследует его на протяжении всей жизни: *зачем покинул град мой, отступник*

по-неволе? — и навечно поселился в Клавераке: белый и цветной, плоский и объемный, сидящий, стоящий, возлежащий; целиком и в деталях — маска лица (натуральная), руки, ноги, нос etc) выплывают величаво капле-, груше-, коконо-образные формы всех размеров — от огромнейших до микроскопических...

Это знаменитая, загадочная, почти герметическая *Био-сфера* в ее мистико-метафизических символах (наделенных реальной энергией бытия архетипа) пронизывает, обволакивает всё и всякого в Замке; создает то особое таинственное пространство, в котором беззвучно плывут белые фигуры королей, наполненные новой энергией *художественно-эстетического* бытия. Ее генерирует, трансформируя из *иных* уровней, одинокий российский эстет (может быть, единственный в бескрайнем ПОСТ-пространстве NY) с американским паспортом и в американском камуфляже...

Клаверакский Замок переполнен этой энергией. Вероятно, уже один из немногих и последних островков в Америке, активно противодействующий триумфальному шествию ПОСТ- по планете, хотя и не отказывающий ему (напомню, ПОСТ- — среднего рода) в праве на существование. Однако не за счет еще живых организмов Культуры: эстетического сознания, художественного мышления, мистического опыта...

Био-сфера Клаверакского Замка — мощный выброс духовной энергии чисто эстетической консистенции — сотни уникальных и высокохудожественных графических листов (бесконечная эманация биоэнергии на уровне психического автоматизма) и пластические гипсовые заготовки для огромной наземно-воздушно-подземной инсталляции:

Кокон жизни завихряющегося сознания концентрирует бесконечное. Вяжется вязь иероглифики древнего Хаоса. И встает. Формуется в бесконечных струениях. Остросхваченных змеениях сквозь постоянные пульсации нарастающей энергии Бытия. Жизни ЗА и ПО ТУ сторону.

Нет стояния. Нет отползания. Могучий и нескончаемый порыв неистово нарастающих (растущих и усложняющихся) структур волоконисто-переплетающихся в мгновенных вспышках напряжений волновых спонтанностей цвето-формных истечений сквозь и изнутри Коконна Бытия второго космического Уровня. Монохром концентрированно растекается. Остро!

Стагнация исключена в принципе. Лампо-образный сдвиг накладывается на сдвиг. Усиливаются напряжения постоянно формиру-

ющихся и наслаивающихся пространств и высвечиваний; кинетические энергии высших измерений вибрируют в причудливых...

Форма сменяет форму до бесконечности и без повторений. Потечи и разбрызги как потоки рек по стенам рушащихся древних святилищ. (И я там был!)

Но есть Семя. И есть Зерно. И Концентрация. На том, что должно возникнуть в момент Ω (ОМЕГА), когда новый уровень бытия не заставит себя ждать у беспросветных пропастей безверия...

Стоящие не желают стоять. Они воспарили давно. И уже еле различимы – как некие каплеобразные точки далеко умчавшихся птиц. Хотя избранные знают. И каждая точка имеет свое имя. Каждый штрих разворачивается в символ. Каждое пятно однажды откроется новой формой, новой жизнью...

Я стяхиваю. И не могу. Со всех сторон, во всех измерениях плотным обволакивает. Теперь дышится легко. Покинуть трудно. Прорвать не удастся. Магия Био-сферы не оставляет даже под открытым небом. И звезды Клаверака – как далекие огни того, что напоминает о сущностных прорывах человеческого духа, его томлении, метаниях, исканиях в беспросветных уже пространствах ПОСТ-.

Одно за другим, как зачарованный, открываю бесчисленные окналисты Био-сферы Шемякина, забыв о времени, о себе, о суете быстрого бывания. Нет альтернативы. И почти недоступно обыденному сознанию. Только дух эстета ликует и восхищается мощью открывшихся миров и перспектив...

И разверзаются. Пространства под покровами парка. Врата не пропускают. Но движение хорошо ощущается. И просматривается нижняя сфера. Бесконечные вереницы карнавально-маскарадных персон вдруг! Носо-носцы в пестрых причудливых фантастических туалетах выплывают из-под прозрачной кулисы под-земного пространства.

И факелы, и фонари, и светильники всех видов. Мерцающее колеблется. Тянут! Огромный череп на деревянных колесах, и покровы мрачного со скрипом и скрежетом прорезают землю... и хохот! Жуткий, пронзительный – через все основания и основы.

Хтонический карнавал длится вечно и сливается с тем, что уже начинает выплескиваться из Замка...

Темнеет быстро. Тени белесые – обитатели Замка – медленно растекаются по парку скульптур. Здесь совершенно темная бронза. Как вожденная альтернатива. Притягивает беле-сость как тело притягивает души, блуждающие в пространствах. Беззвучный диалог-хор многих со многими...

Могучий дуб вечным арбитром и судьей возвышается в темном, да бронзовый Урка мечтает о чем-то своем, далекий от общей беззвучной полифонии...

С трудом верится, что все сие — внутри бескрайней и бесконечной супер-ПОСТ-инсталляции NY... Однако уже Хадсон отрезвляет от магических чар шемякинского Замка...

Нью-Йорк он и есть NY!

WINDOW 100

MoMA (The Museum of Modern Art. New York)

От Сезанна до концептуализма и далее.
По плавным лекальным эскалаторам истории века.
Бесшумно. Скользим. Поднимаемся. Опускаемся.
Искусство XX века.
В основных представителях и направлениях.
И выставки. От Боннара до последних инсталляционных проектов (с фото, кино, видео) и перформансов...
Это — МоМА.

Подъемы и спуски. Обрывы.
Падения и взлеты. От и в.
Рельефы пересеченные, резко пересеченные.
Искусство нашего столетия. НО.

В МоМА все предельно эстетизировано.
Еще (или пока). Здесь царит Культура.
Даже в экспозициях с объектами ПОСТ-.
От Дюшана до Сол Ле Вита, Христо, Кошуга, Мерца.
XX век — только начало ПОСТ-.
И для Культуры пока хватает места даже
в пространстве ПОСТ-.
Хотя все напряжено. Предельно!

Символ ПОСТ-. Еще от 60-х.
Ассамбляжи живущего в Америке грека Лукаса Самараса с книгами.

Book 4. Полуоткрытая книга, ошестинившаяся ножами, ножницами, бритвами и тысячами гвоздей. Что сие?

Культура ошестинилась. Обороняется. Не подпускает. Уже никого.

Уходит в себя. Герметизация Культуры – самосохранение. Или?

Аннигиляция Культуры?

ПОСТ- поглощает, закрывает, уничтожает Культуру?

Но ПОСТ-артист – не символист.

И вряд ли правомерно так. Это наше традиционалистское сознание пытается навязать типично традиционное прочтение нетрадиционного объекта. Объекта, отрицающего традицию. Вбивающего в нее сотни гвоздей. Протыкающего ее всем, что может колоть и протыкать.

Остановись, мысль!

Остановись, во-*ображение!*

Ибо нет образа здесь!

И бессмысленно его искать или придумывать.

Однако МоМА! Здесь тем не менее все пронизано образами и символами. Атмосфера высокого художественного символизма преобладает в пространстве музея, наполняя своим духом и чуждые ей по сути объекты ПОСТ-.

И движется. Преломляются цвет, свет, форма, пространство, время. Генерируются сотни различных частот: от низких гудящих тонов негритянского Пикассо, могучих рельефов женских спин Матисса (редкая для него вещь), кубистических де-геометризацій материи и ассамбляжей Раушенберга до высочайшего ультразвука Клее или Миро.

Ибо. «Голгофа» Шагала (1912 г.) – здесь!

Задаёт тон всей мета-атмосфере музейного пространства.

Даже когда ее нет в экспозиции.

Нам повезло: в первые посещения мы видели ее.

Недели через три полотно куда-то забрали из зала, но атмосфера осталась та же!

Разверзаются багрово-красные ножницы-диски преисподней. Расседаются мрачно-зеленые сферы небес.

И под синим парусом-пламенем в желтой лодке оставленности
вплываем мы в ночь Распятия светло-синего Иисуса.
Не звонят колокола.
Застыли в немом крике иудеи. Ибо.
Сын Человеческий покидает Землю и Небо.
Зелено-желтые зарницы цепенеют на мрачно-багровом.
Обрывается псалом на полуслове.
И мертвая птица у подножия иссохших лестниц.
Никто не снимет Распятого на зеленых лучах
мучительного сомнения.
Живы ли мы? Стоящие. С бородами застывшими вверх.

Я не писал голов.
В деревню просочился. Глаз.
И пунктир прошел. Как очередью день.
Никто не знал Христа.
Никто не вышел ночью.
Никто не возопил.
Где верх, где низ — не знал.

Затоплен свод небес.
Затоптаны дороги. Стираются следы.
Путь сокрывает пыль.
Высокий звук пилы.
Не будем к небу строги.
Симфоний не писать. Нет знака у судьбы.

взлетает голубь остается не смятой рука на окне и в стене старой
руиной откроется пламя сетью плетёной из прочностей пойманное и
вдвинутое в ойкумену пластики как круги Швиттерса мы стоим на
отпадающем

а сквозь желтое синее не желает но просвистывается сквозняком
и мрачности выхода вторит саксофон Джорджо де Кирико ИБО
красную резиновую перчатку из его «Песни любви» (1914г.) скоро
уж вырвет с корнем из холста Илья Кабаков и швырнет небрежно на
ню-йркскую мостовую

в промежутках высвечиваются пирамиды не египетские и мумии
и муляжи и манекены все равны перед четким геометрическим (белый
пунктир по черному фону) чертежом Бога

созерцаем
медитируем
трансформируемся

сквозь
черные треугольники Миров
красными организоидами
прорывается не время и не вечность
нечто имеющее «жизненный порыв»
креативное движение энергий бесконечно
и напряжение не спадает никогда

бросайте
обрубки рук
и уши скорпионов
к подножью сфинксов
сдвинется Земля с осей своих

как Утюг с гвоздями (1921 г.) Ман Рея

НИЧТО

не пропадает
не сохраняется
тает
красное желтое черное синее белое зеленое
об оранжевом не может быть и речи
завихряются линии
множественно скрючиваются
в иероглифы и арабески
заостряется экзистенция до предела

и плавают облака над Нью-Йорком

Миро делал могучие скульптуры из бронзы. Себастиан Матта даже не знал о их существовании. Однако. Энергетика его космических полотен не теряет ничего. Она предельно иррациональна (вероятно, бывают и рациональные энергии). В этом-то одна из проблем, загадок, тайн современного искусства. Его герметика.

Образность и символизм вытесняются чистой энергетикой. Поливалентной. Неоднородной, естественно. Непонятной природы. Но — энергетикой!

Плазмотоки концентрируются в плазмиды и автофиксируются, управляя креативной деятельностью художника.

Конечные материализованные энергетические проекции бесчисленны по многообразию и неповторимости в современном искусстве. Это — все необозримое поле арте-феноменов и арте-фактов XX века. Как в Культуре, так и в ПОСТ-

Also! Энергетика в чистом виде – основа искусства нашего столетия. И МоМА прекрасно подтверждает это.

От знаменитой «Звездной ночи» с кипарисом (1889г.) Ван Гога до не менее известного «Стула» Кошута.

От великого Розенквиста до пока еще малого Willi Cole, который на проходящей в МоМА выставке (New Concepts in Printmaking 2, June 9 – October 13, 1998) представил экспозицию отпечатков, сделанных раскаленными утюгами, имеющими различные рисунки (от отверстий для пара) на глядящей поверхности.

Я уже не говорю о переполненных сексуальной энергетикой экспозиции и перформансах Yayoi Kusama (Love forever, 1958-1968, Juli 9 – September 22, 1998) или о могучих геометрических скульптурах Тони Смита (Juli 2 – September 22, 1998).

Под этим углом зрения и абстрактный экспрессионизм, и ташизм, да и сам фиолетовый Ив Клейн предстают совсем в ином свете и особом ракурсе.

Да и все искусство XX века в целом!

Именно в МоМА с особой силой раскрывается энергетическая ипостась (как главная!) искусства нашего столетия.

Энерго-взрыво-опасный век, выпустивший из бутылей джинов термоядерной и электронно-информационной энергий, породил и адекватное искусство-анти-искусство.

Неуправляемая Духом креативность произвела ПОСТ-.

ПОСТ- – энергетика креативности в ее первозданном хаосогенном состоянии. Вне и по ту сторону продуктивных эйдосов бытия.

Ост-блюм-чёкно! Сты!

Уже Малевич остро ощущал эту креативность и пытался как-то вербально передать в своих теоретических работах. В частности, его смутное понятие «прибавочного элемента в живописи» – не что иное, как стремление зафиксировать разнообразие в современном искусстве тех или иных креативных потоков, устойчивых элементов креативной энергетики.

Традиционное искусство Культуры, естественно, тоже имеет дело с энергиями – с *духовными* энергиями, воплощающимися в художественные образы и символы. И в МоМА преобладает все-таки именно эта энергетика.

В ПОСТ- вырываются на свободу энергии совсем иной природы – бездуховные; и обычно – в чистом виде (вне всяких

образов и символов – они ему не надобны). Господствуют энергии физические, физиологические (часто сексуальные), психические и Бог весть какие еще. Видное место среди них занимают архетипические энергии материальных стихий бытия (земли, воды, воздуха, огня), которым так много внимания в связи с искусством уделил в свое время Гастон Башляр.

Они-то и являются главными движителями ПОСТ-культуры. В МоМа сие открывается с особой наглядностью.

На паперти бытия суета необычная.
Нити спиралей вонзаются в сознание и осеребряют.
По ступенькам движутся зигзагами.
И темное медленно. Ибо не страх.
Но томление по бытию вызывает спазмы.
Комья глины рассыпаются по паркету.
Немыслимое. Невстроенное. Взметнется.
И гаснут искрами не сумевшие отворить
незапертой двери.
Мир и меч кучками пепла.
Аксиома ПОСТ-.

WINDOW 101

Кинг Конг, пожалуй, мог бы стать наряду со «Свободой» достойным символом NY. Хотя официально выдвигают, подсвечивают, рекламируют Эмпайр Стейт Билдинг и другие изящные (им не откажешь в этом) столпы высотного NY XX века, уходящие в облака эфемерной потребительской славы.

Компьютеризированное варварство за сверкающими витринами, рекламами, стандартными натренированными улыбками и жестами черных швейцаров у роскошных отелей. ПОСТ-центрируется во всей его мощи и энергетической напряженности. Что-то ИНОЕ варится здесь, и запахи далеко не всегда могут быть классифицированы как благовоние.

WINDOW 102

Бесчисленны маски и лица NY; есть и некий многоликий «лик», ибо ничто не лишено *сущности*. Другой вопрос, по душе

ли тебе (некоему случайному чужеземцу) эта сущность. Созвучна ли она твоим представлениям о Сущности и сущностях. Открыта ли твоему внутреннему миру...

Покидаем эту колоссальную *инсталляцию* в некоторой растерянности и с каким-то глубинным сожалением. Жить здесь духовному человеку (особенно русскому) практически невозможно. Не та атмосфера, трудно дышится. Но и покидать как-то грустно. Что-то остается недо-увиденное, недо-чувствованное, недо-пережитое, недо-понятое... Что-то шаманско-магическое...

Остромключ устопорено черепно!

СРЕЗ $\alpha - \alpha$. ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛЫ К ЛЕКСИКОНУ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Философия Лексикона

В конце XX века особое значение и актуальность в культуре и науке, особенно в гуманитарных науках, приобретают словарно-аналитическое мышление и научные исследования в лексиконной форме. Сегодня очевидно, что культура в целом и все ее основные компоненты находятся в процессе некоего глобального перехода в какое-то принципиально иное состояние, основные характеристики которого остаются пока еще совершенно неясными. В совокупности причин этого грандиозного явления, анализ которых составляет предмет многих наук, видное место занимает научно-технический прогресс, сопровождающийся взрывоподобным ростом информации самого разного рода и во всех отраслях знания. Отсюда на одно из первых мест в культуре выступает задача упорядочения и классификации этой информации (в различных формах ее хранения и презентации). Одной из наиболее древних и все еще актуальных форм такого упорядочивания являются всевозможные тематически-отраслевые словари, построенные по алфавитному принципу.

В эпоху сверхконцентрации информации, предельно возросших информационных шумов и дефицита времени Лексикон (так я обозначу здесь идеальную совокупность всех возможных словарей) в гуманитарных науках приобретает особое значение. Из популярного справочника или академического хранилища кодифицированных знаний он все чаще превращается в фундаментальное живое научное исследо-

вание достаточно широкого профиля (в пределах гуманитарных наук) с высоким коэффициентом концентрации актуальной информации, оптимальным библиографическим аппаратом, с достаточно четко выраженными аналитикой и методологией лаконичного исследования существенных проблем, связанных с понятийным полем того или иного конкретного словаря, и имеющее тенденцию к постоянному развитию.

В постклассический период все гуманитарные науки пришли в какое-то броуновское движение, почти хаотически пересекаясь и перемешиваясь между собой и по предмету, и по формам и методам исследования, нередко вовлекая в свою орбиту отдельные естественные и технические науки. Интенсивное развитие информатики, глобальная компьютеризация и «ИНТЕРНЕТизация» знания служат существенными катализаторами этого процесса. Подобная ситуация наблюдается в гуманитарной культуре в целом, и особенно она заметна в сфере художественно-эстетической культуры, в том, что совсем недавно называлось таким, казалось бы, незбылемым словом, как *искусство*. Сегодня искусства как одной из актуальных форм культуры уже нет. Его можно увидеть только в музее. Культуры с большой буквы – тоже. Им на смену пришли бесчисленные и самого разного толка *арт-практики*, *арт-проекты*, *артефакты* и т. п. *деятельности* и их *продукты*. И здесь дело не просто в моде на новаторскую лексику. Лексика, что было известно с древности, выражает сущность глубинных процессов, происходящих в культуре, сознании, мышлении, наконец, во всей человеческой жизни.

Возьмите произвольно любую статью в сегодняшнем (зарубежном или отечественном) журнале по современному искусству или литературе, и там замелькают ряды каких-то *имплозий*, *интерактивностей*, *мессиджей*, *компоузингов*, *персонификаций*, *бифуркаций*, *сублимаций*, *деконструкций*, *концептов*, *адаптаций*, *навигаций*, *морфингов*, *пастишей*, *гибридов*, *кэмпов*, *энтропий*, *логаэдизаций*, *серийных мышлений*, *виртуальных реальностей*, *интертекстов*, *гипертекстов*, *киберпространств* и т. д. и т. п. Если даже у вас хватит терпения покопаться в соответствующих латинско-англо-французско-итальянско-русских словарях, обычные значения упомянутых терминов только окончательно погрузят ваше сознание в пучину глобального семантического шума и добытийного хаоса. Ибо в контексте новейших *продвинутых* работ о современных, опять же продвинутых, «актуальных» (или за-двинутых) проектах, которые сегодня в моде у арт-критиков, они имеют свое узко профессиональное, или жаргонное, значение, часто достаточно далекое от собственно словарного. Это касается и таких, казалось бы, всем известных понятий, как *террор*, *мусор*, *куратор*, *свалка*, *насилие*, *стратегия*, *разрушение*, *событие*, *политика*, *ландшафт*, *рельеф* и т. п. Эффект смысла часто отсутствует, ситуация понимания не складывается, событие восприятия остается в потенции, идет глобальная герметизация знания.

В предшествующем абзаце нет и тени иронии (что отчасти было бы вполне уместно в современной постмодернистской парадигме науки) или огульного критиканства (что было бы уже просто не к месту). Конечно, в некотором излишне виртуозном жонглировании интернациональной универсально-гуманитарно-естественно-технически-научной лексикой некоторыми современными гуманитариями есть элемент «игры в бисер» (что опять же — «в духе» современной культуры), этакой псевдо-научной элитарности, но не этим детерминированы потоки новой терминологии в современных гуманитарных исследованиях, и в частности в художественной критике и эстетических исследованиях. Суть в самих взрывоподобно развивающихся процессах художественно-эстетической культуры и культуры в целом. Современные гуманитарные науки (а может быть, уже имеет смысл говорить о некоей принципиально новой *единой гуманитарной науке*, которая пока не имеет имени, но начинает именно сегодня активно складываться на основе традиционных философии, филологии, лингвистики, психоанализа, искусствоведения, семиотики и многих других наук) — так вот, современные ученые-гуманитарии находятся в мучительном поиске адекватного понятийного аппарата для выражения не имеющих исторических аналогов каких-то принципиально новых процессов в том, что раньше называлось *искусством, литературой, философией, культурой*.

В подобной ситуации одно из видных (если не центральное) мест в гуманитарной науке начинает занимать Лексикон, как особая форма фундаментального, концентрированного и, одновременно, мобильного исследования. Современный Лексикон гуманитарных знаний (одной из форм которого является, в частности, и проект «Словаря неклассической эстетики и художественной культуры») — это, прежде всего, не энциклопедия давно устоявшихся научных понятий, раз и навсегда осмысленных (что в принципе-то и невозможно в исторически развивающейся культуре), описанных и сданных в архив культуры под соответствующим инвентарным номером. Отнюдь. Сегодня Лексикон — это принципиально открытая, динамически развивающаяся исследовательская система; может быть, в современной стремительно меняющейся научно-культурной ситуации — одна из наиболее адекватных ей форм научного исследования. Естественно, что речь в первую очередь идет о ситуации XX века, но не только о ней. Стремительное движение и трансформации современного гуманитарного знания (и в форме, и в содержании) заставляют исследователя достаточно регулярно и пристально всматриваться в исторические глубины, искать там ответы на многие актуальные вопросы, пути решения нынешних проблем, с одной стороны, и нередко пересматривать (иногда достаточно радикально), казалось бы, давно устоявшиеся взгляды на культурно-исторические феномены прошлого.

Здесь я говорю, однако, в большей мере об актуальном Лексиконе, основное семантическое поле которого составляет совокупность

понятий, описывающих современную культуру и художественно-эстетическую в частности. Частность эта между тем не случайная. Она такова, что в ней, пожалуй, с наибольшей силой отображаются существенные процессы, протекающие в современной культуре, и даже – в более глобальном социально-цивилизационном потоке. Собственно, и традиционное искусство, как правило, всегда являлось своего рода квинтэссенцией культуры («цветением на бытии» назвал как-то Плотин красоту), чутким барометром культурно-цивилизационных процессов и исторических состояний человечества. Другой вопрос, что гуманитарная наука только в XX веке научилась (да и то не до конца) понимать это. А здесь и искусство приказало долго жить. Тем не менее «свято место не пустует», особенно столь значимое в человеческой жизни, какое занимало искусство. Что-то активно идет ему на смену, и это *что-то* в виде современных арт-проектов и арт-практик самого разного толка – от примитивных «кухонно-квартирных» инсталляций, стёбоформных писаний и убогих будто-бы-шаманских-по-сути-хулиганских акций до достаточно сложных (уже) визуально-пространственных и компьютерно-виртуальных проектов, осваивающих киберпространства всемирной паутины, – с жесткой необходимостью (важнейшая закономерность художественного мышления вообще) отображает общую ситуацию в современной культуре-анти-культуре и даже пророчески ощущает (и нащупывает) пути и способы ее бытия в ближайшем будущем, то есть в первом столетии нового тысячелетия. Отсюда особая значимость именно современного художественно-эстетического Лексикона, как открытой (в смысле незамкнутой и динамической) формы научного исследования и, одновременно, культурно-эпистемологического события.

В этой амбивалентности Лексикон начинает играть в современной ситуации роль некоего ядра, вокруг которого возможно формирование новых культуроморфных образований, зачаточных форм того, что идет на смену традиционной культуре и традиционным гуманитарным наукам. Лексикон как ядро становящейся грядущей культуры и гуманитарной науки в их каких-то качественно новых модусах бытия. Ибо Лексикон выступает сегодня и как исследовательский центр (и механизм одновременно) новейших процессов в художественно-эстетическом поле; и как носитель традиционных знаний, актуальных для современной ситуации; и как герменевт новейшей, постоянно возникающей из гносеологических потребностей этой ситуации специальной лексики; и как генератор новых понятий и смыслов, актуальных на данном этапе гуманитарного знания. Вокруг и в связи с Лексиконом, в его энергетическом поле воплощаются, формируются и актуализуются сегодня многие феномены и артефакты культуры, реализуются научные и паранаучные тексты, выявляется семантика и прагматика художественно-эстетического бытия. Отсюда все возрастающая и объективная тяга к словарному мышлению, дисциплинирующему

сознание, которое опасно растекается в безмерности современной поликультуры, к писанию и изданию самых различных словарей.

Сегодня мы знаем ряд форм лексиконо-аналитического мышления. Есть сугубо личностные исследования, в которых в словарной форме представлена целостная научная концепция автора, его во многом личный, субъективный опыт бытия в культуре и взгляд на современную (или более глобальную в историческом масштабе) ситуацию в той или иной отрасли культуры или в культуре в целом. Существует достаточное количество подобных словарей. К ним, например, относятся словари: Souriau E. et A. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, 1990; Дж. Трифунович. *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд, 1990; В.Г.Власов. *Стили в искусстве*. СПб, 1995; В.П.Руднев. *Словарь культуры XX века*. М., 1997; и многие другие, особенно зарубежных авторов.

Большее распространение имеют словари, написанные коллективом авторов под руководством (редакцией) одного или нескольких ученых. Они, как правило, претендуют на некую объективность, которая по крупному счету оказывается фикцией, осознаваемой или не осознаваемой составителями, или, выражаясь академически, — поли-субъективностью. Многие статьи в этих словарях (если не подавляющее большинство) в той или иной степени тоже имеют личностный характер, то есть отражают уровень знаний или имеют окраску общей научно-мировоззренческой позиции автора статьи, которая обычно не совпадает ни с позицией составителей, ни с позициями других авторов, о содержании статей которых он узнает, как правило, только получив экземпляр опубликованного словаря. Здесь мы имеем дело с тем, что в древности называлось «строматами» — текстом, подобным лоскутному одеялу или пестрому ковру. «Строматное» мышление — типичный продукт крупных переходных периодов в культуре. В частности, жанр «стромат» был характерен для эпохи поздней античности — раннего христианства. Он типичен и для постмодернистского сознания. Большинство современных словарей по культуре, философии, литературоведению, искусствоведению имеют такой характер. Укажу хотя бы только на недавно вышедший интересный словарь «Культурология. XX век» (автор проекта С.Я.Левит, СПб, 1997). В нашем случае тип коллективного («строматного») открытого Словаря-процесса предполагает некое динамическое многомерное исследование широкого спектра понятий, охватывающих современную художественно-эстетическую культуру, в котором запрограммированы периодические дополнения и изменения в поле его статей-микро-исследований.

Предельно обострившийся в нашем столетии лингво-семиотический вкус в гуманитарной науке, да и в культуре в целом, когда даже визуальные искусства активно тяготеют к структурной лингвистике, существенно повысил роль лексиконного мышления не только в философии, но и в эссеистике и беллетристике. Напомню только два

заметных явления этого типа в современной культуре: «Фрагменты любовной речи» Р. Барта – философскую эссеистику, выстроенную в четкой форме словаря, и «Хазарский словарь» М.Павича – постмодернистский роман, в основе которого лежит лексиконное мышление.

Проект «Словарь неклассической эстетики и художественной культуры» находится в русле современного словарно-аналитического мышления. Это коллективный словарь-исследование художественно-эстетической ситуации в культуре XX века. В основе его лежит достаточно целостная концепция (в рамках неклассической эстетики) главных структурно-типологических принципов подхода к современной культуре при сознательной ориентации на плюрализм субъективных исследовательских позиций конкретных авторов статей. Это в полном смысле слова «строматы» – целостный живой текст, сшитый из различных по многим параметрам (как правило, достаточно ярких, ибо привлечены неординарные авторы) лоскутов.

Сам текст Словаря в какой-то мере может быть уподоблен видимой части айсберга, которая явила себя благодаря мощной подводной части – собственно, того большого объема гуманитарных исследований, проделанных авторами и в лаконичной концентрированной форме зафиксированных в статьях Словаря. В процессе работы над ним были выявлены основные сущностные характеристики, круг проблем, терминологии, конкретных персон и т. п., связанные с тем грандиозным переломом в художественной культуре и эстетическом сознании, который начался где-то с середины прошлого столетия и продолжается на протяжении всего XX века. Показано, что он прямо или косвенно связан со все ускоряющимся научно-техническим прогрессом, следствием чего стали принципиальные сдвиги в общественном и личностном сознании, стремление к переоценке традиционных ценностей культуры, ощущение их закрытости, неактуальности для современного сознания или недостаточности для человеческой экзистенции в принципиально новой жизненной ситуации развитого индустриального и постиндустриального обществ; попытки переориентации гуманитарных наук и основного русла художественной культуры на открывшиеся новые мировоззренческие, онтологические, гносеологические, технологические и т. п. аспекты человеческого бытия; в целом – принципиальный отход от большинства традиционных, или «классических», представлений, методов, форм и способов художественно-эстетического мышления.

В какой-то мере условное понятие «неклассическое» в контексте данного исследования означает некую принципиальную оппозицию к также достаточно условному, но хорошо «работающему» в научном плане понятию «классической» художественно-эстетической культуры. Под последним имеется в виду в художественно-эстетической теории ось: *Аристотель – немецкая классическая эстетика* с традиционными эстетическими категориями прекрасного, возвышенного, траги-

ческого, комического; а в искусстве — миметически-идеализаторская линия: *греко-римская античность — Возрождение — классицизм — академизм — реализм*.

Как известно, начиная со второй пол. XIX в. и художественная культура, и философия искусства начали все более энергично и последовательно отходить от «классичности» в самых разных направлениях. В сфере философской эстетики этот процесс «узаконил» Ницше, сформулировав принцип релятивности духовных ценностей. Своего апогея метод «философствования молотом» или «глобальной деконструкции» в культуре и неосимволической герменевтики в науке достиг к концу нашего столетия — он и стоит в центре внимания создателей Словаря.

Последний включает в свой состав терминологию, отражающую основную философско-эстетическую проблематику, художественно-теоретические учения, концепции, взгляды, манифестации и т. п. и соответствующую практику искусства (в его основных видах, направлениях, школах, формах проявления, главных представителях и т. д.) конца XIX-XX вв., за исключением хорошо изученного и практически угасшего в нашем столетии в смысле активной креативности (перешедшего в разряды музейных памятников, школьных учебников и антологий или коммерческой продукции) «классического» в указанном выше смысле направления.

Авторы проекта попытались в одном исследовании (усилиями философов, искусствоведов, филологов) представить достаточно полную (насколько позволяет материал исследования, который в ряде случаев еще сам находится в процессе формирования или деконструкции) картину неклассического эстетического сознания, искусства и, шире, многообразной арт-деятельности принципиально нового этапа художественной культуры, начавшегося где-то с середины прошлого века. Его последний период обозначен здесь как *ПОСТ-культура*.

Словарь включает в себя статьи по следующим тематическим разделам:

- основные философско-эстетические, научно-прикладные и т. п. теории, концепции, проблемы художественной культуры (и отдельных видов искусства) последней трети XIX-XX веков (экзистенциализм, информационная эстетика, фрейдизм, структурализм, семиотика, герменевтика и т. п.);

- главные, наиболее значимые, а также оригинальные и уникальные авторы и представители эстетики, философии и теории искусства указанного периода (Бергсон, Бодрийяр, Бахтин, Делёз, Деррида, Фрейд, Хайдеггер и т. д.) ;

- неклассические направления, движения, школы, стили в художественной культуре (т.е. в основных видах искусства и его нетрадиционных формах) указанного периода (абстрактное искусство, авангард, акмеизм, алеаторика, додекафония, фовизм, кубизм, символизм,

сюрреализм, концептуализм, постмодернизм, постпостмодернизм, компьютерное искусство, поп-арт и т.п.);

- главные, ключевые фигуры в художественной культуре, арт-деятельности XX в. неклассической ориентации (Беккет, Берг, Бойс, Годар, Гринуэй, Дали, Кандинский, Корбюзье, Малевич, Пикассо, Штокхаузен и др.);

- эстетическая и специальная искусствоведческая терминология, сложившаяся в искусствоведении, филологии, эстетике для описания процессов и феноменов неклассической художественной культуры и отдельных произведений искусства, арт-деятельности (абстракция, антиномия, акция, ассамбляж, виртуальная реальность, инсталляция, артефакт, вещь, письмо, концепт, деконструкция, дискурс, интертекстуальность, шизоанализ, и т. п.);

- некоторые философско-эстетические концепции и художественные явления в истории культуры, отличные от «классической» линии развития, маргинальные по отношению к ней, но оказавшие влияние или типологически близкие, созвучные тем или иным феноменам собственно неклассической культуры современности. Имеются в виду некоторые явления древних и средневековых восточных культур, православной эстетики и т. п.

Определяющим в методологии является системно-аналитический подход. Основные феномены современного искусства и арт-деятельности рассматриваются как в историко-искусствоведческом, так и в более общем — культурно-эстетическом аспектах. При этом выявляется гибкая корреляция между собственно сферой художественного опыта и многочисленными сферами и уровнями широкого культурно-мировоззренческого контекста. Отсюда новаторский характер Словаря в содержательном плане. В его состав входят и статьи традиционного историко-искусствоведческого характера, и теоретико-искусствоведческие, и философско-эстетические, и культурологические с тем, чтобы в целом представить наиболее полно многослойную, многоуровневую, принципиально противоречивую и антиномичную художественно-внехудожественную культуру-анти-культуру последних полутора столетий евро-американской (в основном) цивилизации. В связи с тем, что граница между понятиями «классическое» и «неклассическое» все-таки достаточно условна и размыта при их принципиальном сущностном различии в Словарь вошел и небольшой ряд терминов и имен, общих для обеих сфер эстетического сознания. При этом акцент в них делается на их неклассической семантике и ориентации. Речь идет, например, о таких понятиях, как образ, символ, знак, импрессионизм, символизм, эстетизм или о таких именах как Киркегор, Бодлер, Уайлд, Сартр, Дюфрен, ряд русских религиозных мыслителей начала XX века.

В силу принципиальной многозначности, многомерности, противоречивости и недостаточной изученности многих феноменов (но также — и их стремительной исторической динамики) неклассической ху-

дожественно-эстетической культуры, принципиально различных подходов в науке к тем или иным феноменам этой культуры, в Словаре предусмотрено сосуществование нескольких статей на один термин различных авторов; включение авторских статей (известных деятелей искусства или мыслителей — о себе, о своем методе, направлении, введенном в науку понятии и т.п.); принципиальная несоотнесенность объема статей с культурной значимостью того или иного феномена или персонажа (ибо для многих она еще не определилась, и в принципе — относительна) и т.п.

Словарь замыслен и осуществляется как принципиально открытая подвижная исследовательская система, адекватная предмету своего исследования и тесно взаимодействующая с ним. В связи с этим публикация Словаря первоначально осуществляется в виде «Материалов к Словарю» в проекте группы «Неклассическая эстетика» Института философии РАН. После этого планируется и полное издание Словаря, предполагающее его периодическое переиздание со значительными изменениями.

В.В.Бычков

Артефакт (от лат. *ars* — ремесло, искусство и *factum* — сделанное) — в современной эстетике и искусствознании этот термин используется для обобщенного обозначения произведений современного искусства, как правило, выходящих за рамки традиционных жанров и видов, продуктов современных арт-практик, арт-проектов. В эстетику термин вошел из археологии, где им обозначаются любые искусственно созданные объекты. А., как правило, называют всевозможные визуальные и аудиовизуальные пространственные объекты, инсталляции, ассамбляжи, акции и т.п. В.Бычков в системе своей неклассической эстетики употребляет термин А. в оппозиции с термином артефеномен. Последним он обозначает произведения авангардного искусства (см.: *Авангард*) XX в., входящие в поле Культуры; а термином А. — любые произведения современного искусства, принадлежащие полю ПОСТ-культуры (см.: *ПОСТ-*). Согласно этой классификации А. являются типичными экспериментальными продуктами переходного этапа культуры, не обладающими духовной, эстетической или художественной ценностью. Их значимость находится вне традиционных семантических и культурных полей.

Л.С.Бычкова

Баухауз (Bauhaus — нем. — «дом строительства», по аналогии со средневековым понятием «гильдия строителей» — Bauhütte) — высшие художественно-ремесленные мастерские-институт для подготовки современных художников-конструкторов широкого профиля, созданный архитектором В.Гропиусом в 1919 г. в Ваймаре. В 1925 г. Б. переехал в Дессау, в 1932 — в Берлин и в 1933 г. был закрыт нацистами. Согласно замыслу Гропиуса Б. призван был объединить основные искусства и ремесла в «единое художественное производство» (Einheitskunstwerk — ср.: *Гезамткунстверк*), в некий синтез искусств при главенстве архитектуры, что уже было в истории культуры в средние века, на новых научно-техническом и художественно-эстетическом уровнях. В этом Гропиус видел прообраз будущего искусства-производства, направленного на создание среды обитания человека. Для осуществления этой задачи он пригласил в качестве профессоров (которые по средневековой традиции именовались в Б. «мастерами») крупнейших художников того времени — представителей авангардного искусства (см.: *авангард*) В.Кандинского, П.Клее, О.Шлеммера, Л.Файнингера, Л.Моголи-Надя, Т. Ван Дусбурга и др. В отличие от аналогичной школы-мастерской в России *ВХУТЕМАСа*, где основной тон задавали революционно настроенные конструктивисты (см.: *конструктивизм*) и футуристы (см.: *футуризм*), Б. был менее социально-политически ангажирован, хотя и являлся государственным учреждением. Главное значение для «гильдии» Б. имели пути отыскания «объективных» художественно-эстетических законов формообразования и сопряжения их с утилитарно-функциональным назначением проектируемых объектов. Б. активно использовал многие находки и опыт русских конструктивистов в этой области, голландской группы «Де Стил», оригинальные наработки и опыт самих преподавателей Б. Обучение строилось на синтезе духовно-художественного и технически-ремесленного образования в процессе творческой практической деятельности по объединению принципов искусства и промышленной технологии, творческого вдохновения и точного рационального расчета. Курс обучения начинался с фундаментального изучения свойств элементарных форм, цветов, объемов и их взаимообъединений, «взаимозвучаний». Одновременно изучались свойства современных материалов, технология их обработки и возможности использования в художественно-прикладных целях.

В зависимости от склонностей учащихся из них готовили архитекторов, художников-конструкторов, художников-приклад-

ников для самых разных отраслей (работы по тканям, металлу, стеклу, дереву, в типографском деле и т.п.). «Мастера» вели как теоретические, так и практические занятия. Ими же были разработаны и изданы в Б. основные учебные курсы, легшие в основу большинства современных курсов по художественно-дизайнерскому образованию в Европе. П.Клее издал курс под названием «Книга педагогических эскизов», Кандинский — «Точка и линия на плоскости», Моголи-Надь — «Живопись, фотография, кино» и «От материала к архитектуре» и т.п. Расцвет Б. приходится на первый веймарский период, когда преобладающими в системе обучения были еще художественно-эстетические и духовные принципы, принесенные в Б. Кандинским и Клее. С приходом в 1923 г. энергичного конструктивиста Л.Моголи-Надя усиливаются техницистски-утилитарные, функционалистские тенденции, получившие свое дальнейшее развитие в Дессау. Под влиянием общей рационалистически-сциентистской установки Б. изменяется даже собственно живописное творчество крупнейших его преподавателей. У Кандинского на годы работы в Б. приходится его «холодно-геометрический» период, хотя поиски в этом направлении были начаты им еще в России под влиянием супрематистов (см.: *супрематизм*) и конструктивистов. Б. оказал сильнейшее влияние на многие стороны современной *художественной культуры* — особенно на развитие художественно-проектного конструирования, *дизайн*, средовой подход в архитектуре, да и на принципы современного художественного мышления в целом.

Лит.: Wingler H.-M. Das Bauhaus. Köln, 1975.

Л.С.Бычкова

Бодрийар Жан (Baudrillard Jean), р. 1929 — французский эстетик, культуролог и социолог. Профессор университета Париж-Х. Снискал себе несколько двусмысленные титулы мага постмодернистской сцены, гуру постмодерна, Уолта Диснея современной метафизики, «меланхолического Ницше», подменившего сверхчеловека «смертью субъекта». Действительно, бодрийаровский стиль не отличается философической серьезностью, присущей *деконструкции*. Идеи *Ж.Дерриды* и взгляды Б. — теории разных уровней. Однако, как это ни парадоксально, именно «поп-философская», мнимо-поверхностная рекламная упаковка бодрийаровской концепции обеспечила ей близость к постмодернис-

тскому искусству и была более органично и непосредственно воспринята им, чем теоретический опыт «парижской школы» (Ж.Деррида, Ж.Лакан, Ж.Делёз, Ж.-Ф.Лиотар, Ю.Кристева, Ц.Тодоров и др.). *Постструктурализм* и *постфрейдизм* этой школы мысли, несомненно, заложили философско-эстетические основы *постмодернизма*, однако его художественная практика, вознившая и бурно развившаяся в США, долгое время оставалась без их теоретического присмотра в качестве неопознанного эстетического объекта. «Модный», «легкий» Б. со своей концепцией *симулякра*, обращенной непосредственно к новейшему искусству, отчасти заполнил эту лакуну, навел мосты между эстетической и художественной ипостасями постмодернизма. Его взгляды не лишены внутренней целостности, концептуально выстроены.

Термином «симулякр» Б. начинает оперировать в 1980 г. Именно в этот период начинается постмодернистский этап его творчества. Однако ранние труды во многом подготовили переход на постмодернистские позиции. Они были посвящены своего рода социологическому психоанализу мира вещей и общества потребления, не чуждого семиологии, структурализму и неомарксизму (большое влияние на Б. оказали взгляды Ф.де Соссюра, Р.Барта, Г.Лукача, Г.Маркузе, А.Лефевра). Доминантой являлась роль культуры в повседневной жизни, вещь-знак. В духе леворадикального протеста Б. критикует эстетику общества потребления, чутко подмечая усталость от переизбытка — как в потреблении, так и в производстве вещей-объектов, доминирующих над субъектом. Предлагая семиологическую интерпретацию структуры повседневной жизни, он подразделяет вещи на функциональные (потребительские блага), нефункциональные (антиквариат, художественные коллекции) и метафункциональные (игрушки, гаджеты, роботы), подчеркивая, что новое поколение выбирает последние.

Симулякр — своего рода алиби, свидетельствующее о нехватке, дефиците природы и культуры. Утрачивается принцип реальности вещи, его заменяют фетиш, сон, проект (*хэппенинг*, саморазрушающееся и *концептуальное искусство*). Нарциссизм вещной среды предстает симулякром утраченной мощи: реклама как симуляция соблазна, любовной игры эротизирует быт. Человек вкладывает в вещь то, чего ему не хватает: множась вещи — знаки фрустрации — свидетельствуют о росте челове-

ческой нехватки. И так как пределов насыщения нет, культура постепенно подменяется идеей культуры, знаковой прорвой.

Сопоставляя классическую и постмодернистскую эстетику, Б. приходит к выводу об их принципиальных различиях. Фундамент классической эстетики как философии прекрасного составляют образность, отражение реальности, глубинная подлинность, внутренняя трансцендентность, иерархия ценностей, максимум их качественных различий, субъект как источник творческого воображения. Постмодернизм, или эстетика симулякра, отличается внешней «сделанностью», поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного *артефакта*, лишенного отражательной функции; количественными критериями оценки, антииерархичностью. В его центре — объект, а не субъект, избыток вторичного, а не уникальность оригинального.

Неопределенность, обратимость становятся главными признаками постмодернистского культурного проекта. Конец классической способности суждения, снятие оппозиций между прекрасным и безобразным выливаются в постмодернистский художественно-эстетический карнавал, чья единственная реальность — симулякры нейтральных, недифференцированных знаков и кодов. В результате симулякризации артефакта форма становится его единственным содержанием.

В трудах Б. 80-90 гг. все явственнее звучит обеспокоенность, вызванная утратой искусством своей специфики, необратимой *деконструкцией* художественной ткани, стереотипизацией симулякров. Характеризуя постмодернистский проект как тактику выживания среди обломков культуры, Б. критикует его инерционность, нигилистичность, отсутствие теоретического якоря. Такая критика изнутри тем более знаменательна, что создатель концепции симулякра сомневается в перспективах ее развития. Наблюдая неконтролируемое разрастание симуляции в постмодернистском искусстве, Б. высказывает озабоченность подобной ситуацией, чреватой катастрофой как субъекта, так и объекта. С иронией, переходящей в сарказм, говоря о неприличном, гиперреальном, неконтролируемом экстазе объекта — прекраснее прекрасного, реальнее реального, сексуальнее сексуального, — он опасается «мести хрусталя» — ответного удара перекормленного объекта по изможденному субъекту. Косный, инертный объект соблазняет и подчиняет себе субъект-жертву.

В сложившихся обстоятельствах необходим выбор стратегии. Б. анализирует три стратегические модели – банальную, ироническую и фатальную. Банальная линия связана со стремлением более умного субъекта контролировать объект, реально властвовать над ним – она ушла в прошлое. Ироническая позиция основана на мысленной власти субъекта над объектом – она ирреальна, искусственна. Наиболее продуктивной Б. представляется фатальная стратегия, когда субъект признает дьявольскую гениальность объекта, превосходство его блестящего цинизма и переходит на сторону этого объекта, перенимая его хитрости и правила игры. Объект долго дразнил субъекта и, наконец, соблазнил его.

Порывая с классической декартовской философией субъекта, Б. создает свой вариант неклассической эстетической теории, вдохновляясь патафизикой А.Жарри, абсурдизмом Э.Ионеско, идеями Ж.Батая о творческом выходе «Я» за свои пределы. Рекомендую субъекту конформистски следовать за объектом, он предвидит превращение эстетики симулякра в эстетику исчезновения, где вместо реальной жизни торжествуют мертвые формы. Реализацией подобной антиутопии Б. считает США – «мировой объект», «вечную пустыню», лишенную подлинной истории и культуры. Протестуя против американизации европейской культуры, он видит в ней угрозу эстетизированным формам жизни, чреватую нулевым градусом радости, удовольствия.

Концепция Б. лишена хеппи-энда. Постмодернистская эстетика соблазна, избытка знаменует собой, по его мнению, триумф иллюзии над метафорой, чреватый энтропией культурной энергии. Тема «конца конца» предстает в разных ипостасях – как прекращение существования истории в качестве события; как разрушение концептуально-аксиологического мышления; конец оппозиции индивидуальное – коллективное, оба члена которой оказались проглоченными виртуальной гиперреальностью (см.: *виртуальная реальность*); как разрастание «культуры смерти». Б. констатирует конец метафизики, метаязыка, метафоры в пользу чистого знака, чистого события: ведь все уже закончилось, поэтому ничто уже не заканчивается. Новой фатальной стратегией становится позиция безучастного наблюдателя-пароксиста, вставшего на нечеловеческую точку зрения и иронически превращающего сам анализ в объект, материальное событие языка.

«Куда же податься? В Берлин? Ванкувер? Самарканд?» – вопрошает Б. Этот вопрос не лишен смысла. Полемизируя с

М. Фуко, Р. Бартом, Ж. Лаканом, Ж. Дерридой, Ж. Делёзом, Ж.-Ф. Лигтаром, Б. тем не менее остается в рамках постструктуралистской эстетики, хотя и вносит в нее такие новые понятия как симулякр, соблазн, экстаз, ожирение и др. Он одним из первых почувствовал, что избыточность, «переполненность» постмодернистской эстетики являются, возможно, теми признаками адаптации эстетического к изменившимся условиям бытования культуры, которые дают дополнительные возможности ее выживания: ведь симулякры укоренились не только в «Ванкувере», но и в «Самарканде».

Эстетическая концепция Б. оказала влияние на художественную практику симуляционизма (Х. Стайнбах, Д. Кунс) и феминизма (С. Шерман, Ш. Левин, Б. Крюгер).

Соч.: Le système des objets. P., 1968; La société de consommation. Ses mythes. Ses structures. P., 1978; De la séduction. P., 1979; Simulacres et simulations. P., 1981; Les stratégies fatales. P., 1985; Amérique. P., 1986; Cool Memories. P., 1987; Selected Writtings. P., 1988; Le Paroxiste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit. P., 1997.

Лит.: Kellner D. Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond. Stanford, 1989.

Н. Б. Маньковская

Ваттимо Джанни (Vattimo G.), р. 1936 – итальянский философ, эстетик, культуролог, представитель герменевтического варианта *постмодернизма*. В философии и культурологии опирается на концепции Ницше, Хайдеггера, Гадамера. В эстетике испытывает влияние со стороны Канта и Беньямина.

В отличие от большинства сторонников постмодернизма В. предпочитает слову «постсовременность» термин «поздняя современность», считая его более ясным и понятным. Вместе с другими представителями течения подвергает радикальному пересмотру просветительские представления, идеалы и ценности, с которых примерно два столетия назад начиналась «современность». В. полагает, что к поздней современности неприменимо понятие единой, универсальной и однолинейной истории. Превью история стала «не-историей» или «постисторией», она как бы распалась на множество событий, которые существуют одновременно и из которых нельзя вывести единой результирующей. В постистории нет развития и тем более прогресса, не воз-

никает ничего нового, а если таковое все-таки случается, в нем нет ничего революционного и потрясающего. Революция вообще стала невозможной — ни в политике, ни в искусстве. Идеал освобождения обернулся для человека его «бездомностью» и «безродностью», неприкаянностью и незащищенностью от превратностей жизни. С приходом «постсовременности» возникает кризис гуманизма, вызванный торжеством технологической цивилизации и проявляющийся в угасании гуманистических идеалов культуры.

В области философии и эстетики наблюдается «эрозия» всех основополагающих принципов, понятий и прежде всего «принципа реальности», понятий бытия, субъекта, истины, прекрасного, эстетического вкуса, наслаждения и т.д. Бытие становится «ослабленным», оно уже не является последним и устойчивым фундаментом, оперевшись на который мысль приобретает прочную достоверность. Бытие растворяется в языке, выступающем единственным бытием, которое еще может быть познано. Прежнее противопоставление естественных и гуманитарных наук релятивизируется, поскольку традиционная строгость и точность естественных наук оказывается мнимой и иллюзорной. Истина сегодня понимается не по позитивистской модели научного знания, но исходя из опыта искусства и риторики. «Постсовременный опыт истины относится к эстетическому и риторическому порядку». В. считает, что организация «постсовременного» мира является технологической, а его сущность — эстетической.

Указывая на эстетический характер «поздней современности», В. подчеркивает, что эстетика при этом понимается не в традиционном смысле. Прежняя эстетика была эстетикой гармонии и прекрасного, эстетикой успокоения, катарсиса, примирения и безопасности. В ее центре, как и искусства, включая *авангард*, находилось произведение, понимаемое как вечный и нетленный памятник. В постмодернизме главным становится не само произведение, не его вечная природа или процесс его создания, но то, как оно доходит до зрителя, как воздействует на него. Поскольку искусство сегодня доходит до зрителя через средства массовой коммуникации, постольку способ его существования является технологическим, «медиатическим», массовым. Все эстетическое значение произведения совпадает с историей его успеха, зависящего от силы воздействия, произведенного «эффекта», способности вызвать «шок» у зрителя.

Сегодня культурная ценность произведения определяется, главным образом, его выставочной стоимостью, а его потребительная стоимость растворяется в меновой. Поэтому эстетизация «постсовременной» жизни идет не столько от искусства, сколько от самих средств массовой коммуникации, ибо сама их природа является «эстетико-риторической». Они не только распространяют информацию, но и способствуют установлению общего языка и согласия, общего чувства и вкуса, которые являются эстетическими. В. ссылается при этом на Канта, когда тот говорит об общественном характере интереса к прекрасному, о том, что эстетическое удовольствие может возникать не только из отношения к эстетическому предмету, но и из того обстоятельства, что оно испытывается вместе с другими, свидетельствуя о принадлежности воспринимающего к обществу и человечеству. Именно этот кантовский смысл эстетического находит полное воплощение в обществе «поздней современности», массовой культуры и масс-медиа.

Средства массовой информации делают банальным любое сообщение, а применительно к искусству и художественному произведению — лишают его ауры, исключительности, подлинности и глубины, превращая в нечто поверхностное, хрупкое и непрочное, все больше сближая его с кичем и обычными вещами повседневности. Тем не менее он считает, что в условиях «поздней современности» следует отказаться от прежнего взгляда на произведение через призму идеала вечного и нетленного памятника, наделенного совершенным соответствием внутреннего и внешнего, неисчерпаемой глубиной смысла и т.д.

Массовое общество рождает подобающий ему «массовый эстетический опыт». Орнаментальный характер, поверхностность, непрочность, эклектизм составляют сущность не только искусства и эстетики общества «поздней современности», но и всей его культуры. Таков результат эволюции культуры и такова судьба искусства.

В эпоху всеобщей коммуникации оно перестает быть «воскресным днем жизни», творением гения, идеальным воплощением единства сущности и существования; его становится все труднее отличить от повседневности и кича. Во всем этом В. не видит серьезных оснований для беспокойства и излишней драматизации происходящего. Он воспринимает *кич* не как то, что не отвечает строгим формальным критериям, что лишено под-

линности из-за отсутствия оригинального стиля, но как то, что в эпоху господства орнамента и *дизайна* претендует на ценность не менее вечного памятника, чем традиционная бронза, что стремится к совершенству классической формы искусства.

Соч.: La fin de la modernité. P., 1987; La société transparente. P., 1990.

Д.А. Силичев

Гринуэй Питер (Greenaway Peter), р.1942 – один из ведущих современных британских кинорежиссеров. Получил художественное образование. С 1965 г. в течение одиннадцати лет работал монтажером. В этот период он начинает снимать короткометражные формалистичные по стилю фильмы, отмеченные влиянием структурной лингвистики и этнографии. Уже в этих ранних работах проявляется его страсть к каталогизированию и составлению списков (так фильм «Окна» (1975) ведет учет всем жителям небольшого городка, которые погибли, выбросившись из окна). Внимание международной критики и публики привлекли его живые, более продолжительные ленты 1978 г. («Vertical Features Remake» и «A Walk through H»), однако несмотря на то, что первый полнометражный фильм был снят им в 1980 г. («Падения»; в нем рассказывается о жизни девятинаста двух жертв «Жестокого необъяснимого события»), настоящий успех пришел к Г. двумя годами позже – после того, как на экранах появился ныне знаменитый «Контракт рисовальщика» (1982).

«Контракт рисовальщика» обнаружил еще одно пристрастие Г. – выраженный интерес к барочным построениям. Этот интерес проявился, в частности, на уровне сюжета, когда каждый из элементов сексуальной интриги, затеянной в конце XVII в. в старом английском поместье, зеркально повторяется и воспроизводится по нескольку раз. Однако если и не все формально устанавливаемые повествовательные симметрии были заметны обычному зрителю, то барочный принцип соединения искусств, определяемый Г. как «интермедийность», предстал со всей новоявленной очевидностью. Ибо уже не могло быть никаких сомнений в том, что кинематограф Г. самым решительным образом полагается на живописное. Что касается рисунка, то он в данном случае не просто выполняет роль фиксатора реальности (именно по рисункам приглашенного в поместье художника восстанавливается детективная

история скрываемого убийства), но служит также и той невидимой калькой, из которой зарождается кинематограф. Не случайны наблюдения критиков о том, что сценарий – особенно гринуэйевский – может возникнуть из единого рисунка. Такое подчеркнутое внимание к проективной стороне кинематографа роднит британского режиссера в первую очередь с *С.Эйзенштейном*.

Три последующих фильма Г. «Зед и два нуля» (1985), «Жизнот архитектора» (1987) и «Подсчет утопленников» (1987) хотя и не получили у публики столь явного признания (их часто упрекали в повышенном формализме), но по крайней мере утвердили самобытную манеру режиссера и его типичные приемы: «Зед и два нуля» являются по сути кинодиалогом с живописью Вермеера, которая не столько повторяется в виде легко узнаваемых костюмов и мизансцен, сколько преформируется самим кинематографом; «Жизнот архитектора» акцентирует одержимость и ее различные проявления в качестве явного тематического предпочтения, а «Подсчет утопленников» не только возвращает к «серийности» убийств (три поколения женщин с одним и тем же именем топят – с известной вариативностью – своих мужей), «серийности», разворачивающейся на фоне индифферентной нумерологии игр, в которые вовлечены все без исключения герои, но и определяет всякую каталогизацию в терминах, независимых от самого каталогизируемого материала. (Достаточно стать участником игры, чтобы дальше она развивалась по непреложным правилам – эти правила будут действовать даже тогда, когда физически не останется ни одного игрока.)

«Интермедийность» воплотилась в полной мере в картине «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989), которая в силу достаточно конвенционального сюжета и весьма откровенной, подчас брутальной, образной системы принесла Г. первый крупный успех в США. Этот фильм, как и другие, полон аллюзий на живописные полотна, в нем происходит прихотливая смена цветовых гамм, не обусловленная в некоторых случаях сюжетом (герои могут менять одежды, попав в другое помещение), а рассказываемая в нем история любви, измены и возмездия приобретает поистине грандиозный масштаб благодаря сопровождающей ее музыке. «Повар...» – продолжение редкого по продуктивности творческого сотрудничества Г. с композитором М.Найменом, когда оба они, по признанию последнего, выступают полноправными живописцами. Но можно сказать и по-

другому: их живописность музыкальна, ибо переход от одной сцены к другой сам по себе воспринимается как смена аккордов. Эпичность фильма коренится и в виртуозной операторской технике С.Верни: наряду с сюжетными есть собственные прямота и линейность в плавном движении камеры, а также отсутствия откровенных крупных планов.

Усложненные в эстетическом отношении фильмы Г. приглашают к множественным интерпретациям. И дело отнюдь не в том, что Г. придает исключительное значение используемому многообразному материалу. Пожалуй, дело в том, что несмотря на всю формальную выверенность и элегантность, граничащую со стерильностью, этим лентам не чужд и социальный пафос. Конечно, мотив книжности, записи, соотношения образа и текста можно считать преобладающим (так «Книги Просперо» (1991) легко читаются именно в свете современного интертекстуального толкования Шекспира, а «Записки у изголовья» (1996) постулируют идеальное равновесие смысла и его графического выражения, достигнутое в иероглифе – прототипе самого кинематографа). Однако несомненно и то, что полусатирический фильм «Дитя Маконы» (1993) разоблачает целую «порнографию сентиментальности по поводу детей» (Ноэл Пердон), равно как и особое участие в ней женщин. Точно так же как «Повар...» имеет дело не только с любовью к культуре, выраженной в режиссерском исполнении этого фильма, но и с удушающей цикличностью и «безотходностью» последней, метафорой чего становятся, в частности, образцы «haute cuisine», приготавливаемые из сомнительных продуктов. Наконец, проходящая сквозь целый ряд картин тема контракта является в известном смысле иронической насмешкой над лицемерием любви, ибо, по мысли самого Г., в основе понятия таковой лежит камуфлируемая «забота об исполнении элементарного дарвиновского предписания».

Фильм Г. «Записки у изголовья», снятый по мотивам книги японской писательницы Х в. Сэй Сёнагон, представляет собой наиболее развернутое и последовательное высказывание британского режиссера о природе самого фильмического. Иероглиф здесь фигурирует прежде всего на уровне сюжета: японская девушка Нагико пишет книги своих стихов на телах возлюбленных, которых она отправляет затем к издателю-гомосексуалисту. Однако иероглиф – это и способ построения кинообщения – в нем переплетены изображение и текст. Именно поэтому иероглиф выступает для Г. «идеальной моделью кино». Режи-

сер использует и специальные технические приемы для подчеркивания такой иероглифичности: это полиэкраны, известные со времен А.Ганса, но крайне редко применявшиеся в истории кино; разрушение хронологической последовательности в построении фильма (в этом Г. предстает как единомышленник и преемник А.Рене); наконец, постоянное изменение параметров экрана, а именно соотношения его ширины с высотой. Вполне очевидно, что многие из эффектов, достигаемых с помощью названных приемов, превосходят порог обычного восприятия. Они часто остаются невидимыми, словно рассчитанные на такого идеального зрителя, который может воочию увидеть природу самого кино. Поскольку же реальный зритель этого не видит, постольку технологическая насыщенность картины переводится в план потенциального, являясь в некотором роде продолжением кинематографа уже за его пределами. (Что вновь объединяет Г. с Эйзенштейном.)

К полнометражным фильмам Г. относятся также «Смерть на Сене» (1989), своеобразный каталог всех утонувших в этой реке в период с 1795 по 1801 г., и «Дарвин» (1992).

Соч: Идеальная модель кино// *Иск. кино*, 1997, № 9; «Кино не годится для повествования...». *Там же*; Пять голландских фильмов, поставленных в воображении// *Иск. кино*, 1991, № 8; Язык тела// *Иск. кино*, 1997, № 9; *The Belly of an Architect*. L., 1987; *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*. P., 1989; *The Draughtsman's Contract/L'Avant-Scène*, 1984, № 333; *Drowning by Numbers*. L., 1988; «The Early Films of Peter Greenaway». Pamphlet, ed. by L.Reddish. BFI Production, c. 1992; *The Falls*. P., 1993; *Fear of Drowning*. P., 1988; *Prospero's Books*. N. Y., 1991; *Prospero's Subjects*. Japan, 1992; *Rosa*. P., 1993; *Watching Water*. Milan, 1993; *A Zed and Two Noughts*. L., 1986.

Лит.: *Hacker J., Price D.* Peter Greenaway// *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. N. Y., 1991; *Lawrence A.* The Films of Peter Greenaway. Cambridge, 1997; *Pally M.* Order vs. Chaos: The Films of Peter Greenaway// *Cinéaste*, 1991, № 3; *Parke C.N.* The Director's Contract: Peter Greenaway and the Riddle of History/ *Eighteenth Century Life*, 1987, № 2; *Pilard P.* The Greenaway Case: Un Anglais pour cinéphiles// *Franco-British Studies*, 1993, № 15; *Steinmetz L., Greenaway P.* The World of Peter Greenaway. Boston, 1995.

Е.В.Петровская

Дали Сальвадор (Dali Salvador), 1904-1989 — испанский художник, один из крупнейших представителей *сюрреализма*. Ро-

дился в г.Фигерасе (Каталония, Испания). С юности отличался экстравагантными выходками, манией величия, некоторой психической неуравновешенностью, повышенным интересом к изобразительному искусству. Еще до поступления в Академию художеств в Мадриде (1921) познакомился в Барселоне с некоторыми направлениями современного европейского искусства — импрессионизмом, футуризмом и др., сильное влияние на его пластическое мышление оказали и формы органической архитектуры Гауди, прекрасные образцы которой сосредоточены в Барселоне. В мадридской Академии (1921-1925) он стремится к изучению техники живописи старых мастеров, которой, по его воспоминаниям, там никто не знал и не интересовался. Д. внимательно изучал ее сам в Прадо (а затем и в Париже) на оригиналах классиков живописи. Особо сильное влияние на него (о чем он и сам писал неоднократно в своих книгах) оказали Рафаэль, Я.Вермер Делфтский, Веласкес, Э.Мейссонье. Увлекается философской литературой, однако особый восторг вызвало у него знакомство с сочинениями З.Фрейда. В его психоанализе, теории сублимации, учении о сновидениях, искусстве, эротической символике он нашел много созвучного своему внутреннему миру и затем на протяжении всей долгой жизни активно и сознательно опирался на фрейдизм в своем творчестве. В Мадриде он познакомился и подружился с Г.Лоркой и Л.Бунюэлем. Совместно с последним он создает в 1928, 1930 гг. два этапных для сюрреализма и кинематографа в целом фильма «Андалузский пес» и «Золотой век». В 1925 г. состоялась первая персональная выставка Д. в Барселоне, в 1926 г. — первая поездка в Париж, знакомство с П.Пикассо и сюрреалистами; в 1929 г. приезжает в Париж надолго, вступает в группу сюрреалистов, возглавляемую А.Бретоном, в которой начинает играть значительную роль. Однако его сверхэкстравагантные выходки, сюрреалистическая игра с самыми жгучими и актуальными для того времени политическими проблемами (национал-социализмом, коммунизмом, анархизмом и т.п.) приводят его к конфликту с Бретоном и другими сюрреалистами, склонявшимися в тот период к коммунистической идеологии. В 1934 г. Бретон исключает Д. из группы сюрреалистов. Этому способствовала и гипертрофированная мания величия (или игра в нее, ибо Д. сознательно строил свою жизнь по принципам сюрреалистической игры) Д., который демонстративно ставил себя выше всех (за исключением Пикассо и *Миро*) современных художников.

В 1929 г. он знакомится с Гала, женой П.Элюара, которая становится с этого времени верной его подругой, женой, музой, вдохновительницей многих его проектов и важной опорой в жизни. В Гала Д. видел свое второе «Я», свою женскую ипостась и многие работы подписывал двойной подписью «Гала Сальвадор Дали». С 1940 по 1948 гг. Д. жил и работал в США, где его сюрреализм в искусстве и жизни постоянно привлекал внимание общественности. В 1948 г. окончательно возвращается в Испанию, выезжая зарубеж только с выставками и для работы над различными проектами. Творческое наследие Д. почти необозримо. Им написаны сотни живописных полотен, созданы тысячи графических листов, в том числе иллюстрации к «Дон Кихоту», «Божественной комедии», ряду трагедий Шекспира, «Жизнеописанию» Бенвенуто Челлини и др.; написан ряд книг, он участвовал в создании фильмов, многих театральных постановок (как художник-декоратор), выступал с лекциями и докладами в различных странах; выставки его работ проходили и регулярно проходят во многих странах мира, его произведения хранятся в крупнейших музеях мира и в частных собраниях.

Д. много «теоретизировал» (в своем далианском парадоксально-сюрреалистическом стиле) об искусстве, о сюрреализме, о своем творчестве, писал о тех или иных художниках. В результате мы имеем достаточно целостную далианскую эстетику, которая интересна не только для понимания творчества самого Д., но и характерна вообще для духовно-эстетической ситуации XX в. Своими предшественниками и истинными сюрреалистами он считал Ницше, маркиза де Сада, Эдгара По, Бодлера. Активно опирался на Фрейда, теорию архетипов Юнга, читал современные работы по ядерной физике (любил их за то, что ничего в них не понимал), почитал Эйнштейна. Самого себя он считал не просто сюрреалистом, но – самим сюрреализмом. Свой метод творчества (и способ жизни) он определял как «параноидально-критический» («*activité paranoïaque-critique*»), признаваясь, что действует согласно ему, но сам до конца не понимает его. Демонстративно именвал себя (как и всех каталонцев) параноиком, полагая, что «истинная реальность» заключена внутри человека, и он проецирует ее на мир посредством своей паранойи. С ее помощью человек (художник прежде всего) отвечает «мировой пустоте», утверждает свою самодостаточность. Параноидальность наиболее полно выражается в бредовых видениях, ночных кошмарах, снах, мистических видениях. Испанские ми-

стики, полагал он, все были сюрреалистами (как и основатель монашества св. Антоний). «Параноя, — писал он, — систематизирует реальность и выпрямляет ее, обнаруживая магистральную линию, сотворяя истину в последней инстанции». Суть своего метода он видел в свободном от разума проникновении в сферу иррационального и «победу над Иррациональным» путем его художественной «рационализации» — создания «рукотворной цветной фотографии, зримо запечатлевшей иррациональное, его тайны, его странности, его утонченность и оголенность». «Мой параноидально-критический метод сводится к непосредственному изложению иррационального знания, рожденного в бредовых ассоциациях, а затем критически осмысленного. Осмысление выполняет роль проявителя, как в фотографии, несколько не умаляя параноидальной мощи». Отстраняясь в данном случае от сюрреалистов группы Бретона, Д. отмечал тем не менее, что у них один метод, только у сюрреалистов он «называется *объективной случайностью*, высвечивающей суть мироздания трансформацией, когда бред вдруг оборачивается реальной действительностью». С помощью своего метода Д. пытался «прочитать» и передать в своем искусстве «послание из вечности», которое открывается лишь во сне и в бредовых состояниях. Всякая «хорошая живопись», считал он, содержит в той или иной форме это «послание». А к этой живописи Д. относил названных выше классиков искусства, Пикассо и Миро из своих современников и в первую очередь свое собственное творчество.

Этот метод, естественно, требовал от художника высочайшего профессионализма в живописной технике, умения создавать «рукотворные фотографии», то есть предельно иллюзионистические изображения. Отсюда постоянное стремление Д. к овладению всеми тонкостями живописной техники старых мастеров, его культ Рафаэля, Леонардо, Вермера, постоянные размышления о значении традиции, о Ренессансе, классицизме и т.п. Отсюда и его резко отрицательное отношение практически ко всем своим современникам-авангардистам (ибо они пренебрегали или отрицали значение классической живописной техники) и особенно — к абстракционистам (см.: *абстрактное искусство*), которых он едко высмеивал и вообще не считал за художников. Он был убежден, что после первой мировой войны авангардисты практически уничтожили живопись, а он, Дали, призван возродить, «спасти» ее (не случайно, писал он, я и имя ношу — Спаситель — Сальвадор). Он верил в новый «ренессанс»

живописи после варварского современного «средневековья» и стремился сказать своим творчеством первое слово в этом «ренессансе».

В творчестве Д. можно условно выделить три основных периода: до 1927–28 гг. — период ученичества, освоения техники старых мастеров и приемов художественного мышления импрессионистов, кубистов, футуристов, дадаистов и старших сюрреалистов; 1929–1948 — параноидально-критический сюрреализм, создание главных работ на основе своего метода; 1948 по 70-е годы — философско-религиозный, мистический сюрреализм. Сам Д. делил свой зрелый период творчества на ряд этапов в духе своего «параноидально-критического» мышления на: Д. Планетарного, Д. Молекулярного, Д. Монархического, Д. Галлюциногенного, Д. Будущного. Однако любая периодизация его творчества достаточно условна, ибо она скорее свидетельствует о движении некоторых идейно-смысловых тенденций в мировоззрении Д., но не о какой-то принципиальной эволюции стиля или художественного языка. Они сложились у него в 30-е гг. и с тех пор практически не менялись. Д. довел до логического завершения так наз. натуралистически-иллюзионистский сюрреализм, суть которого заключается в создании как бы фотографий неких ирреальных фантазмагорических миров, имеющих, как правило, трехмерное пространство и населенных и наполненных массой причудливых существ и предметов, созданных безудержной фантазией художника путем многообразных трансформаций и деформаций предметов и существ земного мира и членов человеческого тела, а также путем перенесения иллюзорно изображенных обыденных предметов в новый сюрреалистический контекст. В этих парадоксальных, абсурдных с точки зрения логики земного бытия, часто трагико-апокалиптически окрашенных мирах Д. ощущается влияние Босха (которого много в Испании, и Д., конечно, знал его с юности), Брейгеля, Эль Греко, Гойи, Карра, Ива Танги. Среди наиболее часто встречающихся визуально-пластических символов, образов, метафор, специфических приемов-инвариантов в работах Д. можно назвать подпорку-костыль, рог носорога, хлеб, рыбу, улитку, всевозможные раковины, кипарис, плод граната, женские обнаженные груди, муравьев, кузнечика, кровь, следы гниения и разложения плоти, капли (воды, крови), зеркальную гладь воды, зеркало, лодку, часы, маски, растекающиеся предметы, растрескивания, парящие как в невесомости предметы, яйцо, элементы

каннибалистических оргий, ящички комода в телах людей или в статуях, слонов на паучьих ножках, Галу в разных видах и ситуациях, эротические символы и инварианты, атомно-молекулярную символику, фрагменты античной скульптуры, картину Милле «Вечерняя молитва» («Анжелюс») в различных трансформациях, которую ряд исследователей рассматривает как «сексуальный фетиш» Д., зрительные парадоксы в духе М.Эшера, когда из пейзажа, интерьера или группы человеческих фигур возникает при изменении зрительской позиции некое иное изображение (чаще всего — лицо или бюст), и обязательно — метафизический ландшафт в духе К.Карра, который и способствует созданию в картинах Д. уникальной сюрреалистической атмосферы.

Особо необходимо отметить серию больших полотен Д. на христианскую тематику, созданных в основном в 50-60-е годы (прежде всего «Мадонну Порт-Льигата», «Христа св. Иоанна на кресте», «Гиперкубическое распятие» («*Corpus Nupercubus*»), «Тайную вечерю»). В них сюрреалистический дух Д. трансформируется в глубокое мистико-религиозное настроение, характерное для верующего человека XX в. Указанные работы, как и некоторые другие из этого цикла, принадлежат к высшим достижениям в области религиозного искусства XX в. Мощным апокалиптически-пророческим духом пронизаны вообще многие чисто сюрреалистические работы Д., внешне не имеющие ничего общего с христианской тематикой.

Помимо собственно изобразительного искусства Д., видимо, под влиянием Дюшана и других дадаистов (см.: *Дада*) создавал сюр-объекты (его знаменитые «Губы-софа» 1934-35 гг. и мн. др.), участвовал в организации сюр-действ (близких к тому, что позже превратилось в *хэппениги* и *акции*), писал концепции подобных возможных сюр-акций. Он явился предшественником многих течений и направлений, активно проявивших себя в арт-деятельности во второй пол. или в последней четверти XX в.

Соч.: Dali par Dali. 1970; Дали С. Дневник одного гения. М., 1991; Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим о себе и обо всем прочем. М., 1996.

Лит.: Descharnes R. *Néret G. Salvador Dali. 1904-1989.* Köln, 1989; Рожин А. Сальвадор Дали: миф и реальность. М., 1992.

Л.С.Бычкова, В.В.Бычков

Кино. Историю К. принято отсчитывать от первого публичного киносеанса, организованного братьями Люмьер в Париже в «Гран кафе» на бульваре Капуцинок 28 декабря 1895 г. Именно братья Люмьер запатентовали первый киноаппарат и дали ему название «кинематограф». Этому аппарату предшествовало множество других, с помощью которых можно было получить движущееся изображение; среди них наиболее близким к люмьеровскому был аппарат Т.Эдисона («кинетоскоп»), также базировавшийся на идее световой проекции. Так как этот аппарат был создан на год раньше, то некоторые историки считают именно Эдисона изобретателем кинематографа.

Технологические истоки указывают на две принципиальные составляющие кинематографа: «фотография» (фиксация световых лучей) и «движение» (динамика визуальных образов). Эти две координаты становятся важным формализующим принципом для описания кинематографа. Фотографический принцип связывает К. с изобразительной традицией, идущей еще от живописи и очень влиятельной для фотографии XIX в., то есть с идеей искусства. Что же касается «движущейся картинки», то она отсылает нас к балаганам, райкам, ярмарочным аттракционам, иллюзиям, то есть к традиции массового, развлекательного зрелища.

Фактически уже первые фильмы братьев Люмьер сочетали в себе как фотографическое отношение к реальности («Прибытие поезда на вокзал Ла Сиота», «Выход рабочих с фабрики» и др.), так и развлекательность и зрелищность («Полированный поливальщик», инсценировки из жизни Наполеона). Однако первым кинорежиссером, по-настоящему превратившим фильм в эффектное зрелище, стал Ж. Мельес. З.Кракауэр определяет две противоборствующие тенденции внутри кинематографа — «реалистическую» и «иллюзионистскую» — как «линию Люмера» и «линию Мельеса». Ф.Трюффо, предлагая свою диалектику кино, также связывает ее оппозиционные элементы («исследование» и «зрелище») с именами Люмера и Мельеса.

Таким образом, технологический и исторический истоки К. взаимоутверждают друг друга. Технологическое развитие в К. всегда коррелировало с социальными явлениями в мире и, несомненно, влияло на появление новых выразительных средств, на формирование киноязыка. Это было существенным для возникновения тех национальных школ, которые выходили за пределы только национальной специфики кинематографа. Среди

таких школ можно выделить русский монтажный кинематограф 20-х гг., немецкий экспрессионизм, французское «фотогеническое» направление, а также послевоенный итальянский неореализм и «новую волну» во Франции. Отдельного рассмотрения в качестве «школы» заслуживает голливудское К.

Несмотря на то, что первооткрывателем монтажа считается американский режиссер Д.У.Гриффит, поистине фундаментальными оказались достижения в этой области именно в Советской России 20-х гг., где увлечение кинематографом совпало с бурным развитием искусства (футуризм, конструктивизм, супрематизм). На фильмах Гриффита «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916) воспитывались тогда будущие выдающиеся мастера монтажного кино (первый полнометражный фильм Л.Кулешова «Приключения мистера Веста в стране большевиков» (1923) сделан сознательно по-американски).

В истории кино изменение значения изображения в зависимости от кадра, с которым оно смонтировано, получило название «эффекта Кулешова», поскольку им были проведены первые эксперименты в этом направлении. Школу Л.Кулешова в разное время прошли Вс.Пудовкин и С.Эйзенштейн, предложившие свои концепции монтажного кино. Однако если позиции Кулешова и Пудовкина во многом совпадали и сводили монтаж в основном к его нарративной и эмоциональной функциям, то Эйзенштейн создал фундаментальную концепцию монтажа как основания самого кино. Даже само движение в кадре, изменение «картинки», он рассматривает как вариант монтажа, при котором предыдущее изображение, благодаря физиологической задержке восприятия, содержится в последующем. Нескольким особняком стоит теоретическая и кинематографическая практика Д.Вертова, но и его радикализм базируется в основном на монтажных возможностях кинематографа.

Среди основных монтажных фильмов тех лет следует отметить эйзенштейновские ленты «Броненосец «Потемкин» (1925) и «Октябрь» (1927), пудовкинские – «Мать» (1926) и «Потомок Чингиз-хана» (1928), а также «Человек с киноаппаратом» (1929) Д.Вертова. Эти фильмы признаны кинематографической классикой.

Советское кино 20-х гг. отличается особой рефлексией самих монтажных возможностей кино. Не случайно, что с приходом звука и цвета, когда эти же концепции были применены к новым реалиям кино, оказалось, что эффективность монтаж-

ных решений достаточно ограничена. Но даже относительные неудачи со звуковым монтажом (такие, например, как фильм Пудовкина «Дезертир», 1934) оказались очень продуктивны своим экспериментальным характером. Именно в 30-е гг. заканчивается эпоха «советского монтажа», хотя влияние этой кинематографической школы актуально и по сей день.

То, чем для советского кино был монтаж, для кинематографа Германии тех лет стал свет. Немецкий экспрессионизм, с наибольшей силой проявившийся в фильмах «Кабинет доктора Калигари» (реж.Р.Вине, 1920), «Носферату, симфония ужаса» (реж. Ф.Мурнау, 1922), «Доктор Мабузе — игрок» (реж.Ф.Ланг, 1922), тяготел к изображению мистических и фантастических сюжетов. Чтобы создать ощущение сновидческой, галлюцинозной реальности, требовались специфические визуальные эффекты, которые и были в большом количестве предложены фильмами этого направления. Вновь после Мельеса важным кинематографическим элементом становятся условные театральные декорации. Они исполнены под несомненным влиянием театральной эстетики М.Рейнхардта и создают неповторимую таинственную атмосферу многих фильмов. Однако сами эти декорации не были бы столь эффектны, если бы не специфическое драматическое освещение, также характерное для театра Рейнхардта и воспринятое немецким кинематографом того времени, многие представители которого были непосредственными его учениками.

В немецком экспрессионизме К. впервые обретает цветность: до изобретения цветной пленки появляются фильмы, раскрашенные вручную. Светопись стала столь неотъемлемой частью кино в Германии, что многие ленты, формально уже не принадлежавшие экспрессионизму, тем не менее несли на себе явный отпечаток этого направления. Таковы грандиозные фильмы Ф.Ланга («Нибелунги», 1924; «Метрополис», 1926), мелодрамы социального направления *Kammerspiele* («Осколки» Л.Пика, 1921; «Последний человек» Ф.Мурнау, 1925) и многие другие картины. Традиции экспрессионизма сохранялись вплоть до прихода к власти нацистов. Последними фильмами этого направления можно считать «М» (1931) и «Завещание доктора Мабузе» (1933) Ф.Ланга. Многие историки кино (например, З.Кракауэр в книге «От Калигари до Гитлера») считают, что в специфической атмосфере этих картин воплотились социальные неврозы немецкого общества того времени и предчувствие фашизма. Одна-

ко изобразительная специфика фильмов и теоретическое осмысление кинематографа в нацистской Германии имели важные формальные следствия. Во-первых, внимание кинематографистов было сосредоточено на иных, нежели монтаж, выразительных средствах; а во-вторых, особый интерес был проявлен к актерской игре и ее специфике в кино. Выразительная игра актеров Э.Яннингса, К.Фейдта, В.Крауса, П.Лорре – необходимая часть экспрессионистических образов кино.

То, что мы назвали ранее «фотогеническим» направлением во французском кино, имеет своим истоком деятельность режиссеров и теоретиков Л.Деллюка, Ж.Эпштейна, М.Л'Эрбье, чей поиск специфических выразительных эффектов кино (проявившийся в импрессионистической манере их собственных фильмов) повлиял на французский киноавангард (экспериментальные ленты Ф.Леже, М.Дюшана и Ман Рэя), дадаизм и сюрреализм («Антракт» (1924) Р.Клера, «Раковина и священник» (1928) Ж.Дюлак, «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930) Л.Бунюэля и С.Дали), а также на «поэтический реализм» 30-х годов (Ж.Виго, Ж.Ренуар, М.Карне).

Теория «фотогении» Деллюка выдвигала определенные формальные требования к изображению объекта в кино, которые можно считать развитием «линии Люмьера». Съемки на пленэре, искусство ракурса, ритм, рапид, композиция кадра – вот то, что приносит с собой «импрессионизм» Деллюка, фильмы Ж.Эпштейна, А.Ганса, ранние фильмы Р.Клера и Ж.Ренуара. Все это доводится до формальной жесткости и чистоты в авангардизме, а в «поэтическом реализме» сохраняется на уровне изобразительной стилистики.

Конечно, история кино не исчерпывается только названными течениями. До второй мировой войны появились оригинальные национальные кинематографии в Италии, Швеции, Дании, Англии. Однако именно школы русского монтажа, немецкого экспрессионизма, французской фотогении, сочетая в себе социальные и художественные влияния времени с поиском адекватных кинематографических средств для их выражения, сумели выйти за рамки собственно национальных школ. Так влияние Эйзенштейна и Вертова было особенно сильно в Германии (В.Рутманн, Г.Рихтер, Л. фон Рифеншталь), но также во Франции и в других странах. Это влияние, как уже отмечалось, не проходит и по сей день. То же можно сказать и о немецком экспрессионизме (его же изобразительную манеру можно обна-

ружить в фильмах К.Дрейера, О.Уэллса, А.Хичкока), и о «французских» новациях в области формы, ставших ныне «естественными» кинематографическими приемами. Довоенный кинематограф осваивал изобразительные технологии. Освоение монтажа, ритма, движения камеры, возможностей света шло рука об руку с открытиями звука и цвета. Это был период обретения материи кино, его специфики, что отразилось не только в перечисленных выше кинематографических направлениях, но и в теоретическом их осмыслении.

Вторая мировая война — тот условный исторический рубеж, который можно считать завершением «освоения» кинематографической технологии. После войны главной темой кинематографической рефлексии становится язык кино. Два принципиальных подхода к киноязыку заявлены школами итальянского неореализма (40-50-е гг.) и французской «новой волной» (60-70-е гг.).

Неореализм справедливо связывается с антифашистскими и антибуржуазными настроениями послевоенной Италии, но помимо социальных истоков не менее важными являются эстетические корни, которые определяют приоритет «реальности» по отношению к технологии, то есть доминантой в нем становится люмьеровская линия. Причем в неореализме она получает наиболее яркое выражение, когда сама «реальность» становится языком кино. Для ранних фильмов Р.Росселини («Рим открытый город», 1946; «Пайза», 1948), В. Де Сика («Похитители велосипедов», 1948), Л.Висконти («Земля дрожит», 1948) это — социальная реальность прежде всего. Именно социальная неустроенность большинства населения стала той основной темой, для которой разрушенная войной Италия оказалась идеальной «декорацией». Неожиданное совпадение социальной и видимой реальностей позволило неореализму обнажить силу «прямого» кинематографического изображения, связанного только с репродуктивной техникой кино, без дополнительных приемов. Изобразительный аскетизм фильмов неореализма, выраженный в манифестах теоретических лидеров этого направления (Ч.Дзаваттини, Г.Аристарко) как требование «правды жизни», фактически утверждал: язык кино располагается в самой повседневности, в той «видимой» реальности, которая незаметна, пока не попадает на пленку, а это значит, что нет специфического языка К., оно — лишь инструмент, обнаруживающий язык реальности. Такая теоретическая позиция выводит неореализм за рамки определенного ис-

торического момента, продолжая быть актуальной и после угасания самого течения. Подобное отношение к кино проявляется у столь разных режиссеров, как Р.Брессон и П.П.Пазолини (в его концепции «поэтического кино»), не имеющих отношения к неореализму или связанных с ним косвенно.

Французская «новая волна» исторически появляется тогда, когда неореализм окончательно сходит со сцены, а такие его представители, как Л.Висконти, М.Антониони, Ф.Феллини, порывают с ним, утверждая исчезновение той «реальности», которая была его основой. Для каждого из этих режиссеров утрата «реальности» является одним из формообразующих кинематографических принципов. Таким образом, хоть и негативно, но неореалистические принципы продолжали влиять на собственный стиль этих авторов.

Кинокритик, провозвестник «новой волны» А.Базен и журнал «Кайе дю синема» 50-х гг. утверждали, что в кинематографе «авторство» носит специфический характер, и наряду с режиссерами, создавшими свой неповторимый стиль (кроме вышеуказанных это еще И.Бергман и А.Курасава), авторами являются и такие режиссеры американского массового К., как Г.Хоукс, Д.Хьюстон, У.Уайлер, Н.Рэй и др. Поиск «авторских средств» кино — такова была формальная задача молодых французских критиков, впоследствии ставших кинорежиссерами. При явных различиях между Ф.Трюффо, Ж.-Л.Годаром, К.Шабролем, Ж.Риветтом всех их отличает повышенное внимание к кинотехнологии, к тому, как «делается» фильм, как «делается» эмоция зрителя. В этом их принципиальное отличие от «реализма» неореалистов, хотя и те, и другие снимали малобюджетные ленты на улицах, на пленэре, с привлечением непрофессиональных актеров. «Мельесовский» анализ представителей «новой волны» был направлен на возможности кино как средства повествования. Именно поэтому их эксперименты касались не столько изобразительных средств, сколько сюжетов, жанров, стилей, которые становились определенными единицами чтения фильма. Практика режиссеров «новой волны» не случайно совпала с бурным развитием семиотики кино в 60-е гг. на Западе (Ж.Митри, К.Метц, Р.Барт, У.Эко), которая решала те же проблемы. Поиски «новой волны» во многом перекликаются с опытом советского и американского монтажного К. 20-х гг. и с его осмыслением в работах русских формалистов и теоретиков пражского лингвистического кружка. «Новая волна» была последней «шко-

лой», которая утверждала кино не просто в качестве зрелища, но как особую рефлексивную систему, как определенную позицию, при которой внешне различные визуальные высказывания порождают определенный «общий» кинематографический дискурс. Он особенно ярко представлен в творчестве Годара, чей «деконструктивизм» является доведением до крайности той семиотики кинематографического приема, которая была характерна и для других режиссеров этого направления.

В последние десятилетия возникли оригинальные национальные кинематографии в Германии (Р.В.Фассбиндер, В.Херцог, В.Вендерс), Чехословакии (В.Хитилова, И.Менцель, М.Форман), Польше (А.Вайда, К.Занусси, К.Кесьлевски), Англии (П.Гринуэй, Д.Джармен, С.Портер), России (А.Тарковский, А.Герман, К.Муратова); появились крупные режиссеры в ранее «некинематографических» странах, таких как Финляндия, Бельгия, Иран, Китай. Однако именно американский кинематограф, постоянно развивавший зрелищную линию в К., практически оккупировал мировое кинопрокат.

Со времени своего основания в самом начале века Голливуд постоянно расширял производство массовых фильмов. У истоков его стояли комедиограф М.Сеннетт (у него дебютировал Ч.Чаплин), Д.У.Гриффит, создатель вестернов Т.Инс, актеры Д.Фербенкс и М.Пикфорд, прославившиеся в первых фильмах, сделанных в жанрах приключенческом и мелодрамы. С приходом в К. звука («Певец джаза», 1927) возникает мюзикл, на цветной пленке («Technicolor») уже в 30-е гг. сняты фильмы В.Флеминга «Волшебник из Оз» и «Унесенные ветром», тогда же появились знаменитые мультипликационные ленты У.Диснея. Голливудская киноиндустрия привлекала своими возможностями многих европейских режиссеров, среди которых — С.Эйзенштейн, Э. фон Штрогейм, О.Уэллс, Ж.Ренуар, Э.Любич, В.Шестром и др. Подавляющее большинство из них не смогли приспособиться к требованиям Голливуда, хотя некоторые фильмы, такие как «Алчность» Штрогейма, «Ветер» Шестрома, «Гражданин Кейн» Уэллса ныне признаны классикой не только американского, но и мирового кино. Однако ориентация американской кинопромышленности на массового зрителя сильно ограничивала «авторские» возможности режиссеров. Система требовала «зрелищных» фильмов, приносящих большие прибыли, и потому на главные роли вышли не режиссеры, а актеры-кинозвезды и продюсеры. Главные достижения Голливуда свя-

заны с разработкой жанров. Комедии Ч. Чаплина, Б. Китона, Г. Лойда, братьев Маркс, мелодрамы с Р. Валентино, вестерны Д. Форда, «черные» (или – гангстерские) фильмы с Х. Богартом, мюзиклы с Ф. Астером и Д. Келли, триллеры А. Хичкока и т.д. вплоть до фантастических лент, фильмов ужасов, боевиков и блокбастеров последнего времени, – все эти жанры живут и возникают «по требованию» массового зрителя, задающего достаточно узкие рамки для самовыражения режиссеров. Экспериментальное, альтернативное, независимое кино Америки (С. Брекхейдж, братья Мекас, Д. Джармуш) носит крайне маргинальный характер и ориентируется в основном на европейский опыт. Тем не менее и в Голливуде появляются режиссеры, которые не просто доводят жанровые возможности кино до предела, как это сделали А. Хичкок и С. Кубрик, но умудряются создать собственные ниши в этом жестком коммерческом пространстве (П. Богданович, В. Аллен, М. Скорсезе).

Массовый успех голливудской продукции заставляет говорить о К. как об иной системе восприятия, нежели та, на которую в основном ориентировалась европейская традиция, стремившаяся сделать из него еще одно искусство. Зрелищная сторона кинематографа еще во времена Мельеса вступила в противоречие с культовым характером искусства. Последним оплотом культа в К. была люмьеровская «реальность». Однако даже в теории главного «апологета» реальности З. Кракауэра это понятие приобретает неожиданный смысл, указывая на пограничное состояние между внешним и внутренним самого восприятия. С одной стороны, это – материальные явления внешнего мира, но благодаря кинотехнологии они стали элементами внутреннего чувства. Речь идет об особом восприятии, которое не принадлежит отдельному человеку, но является «общим» в том смысле, что каждый конкретный зритель не есть субъект такого восприятия. В этом теории Кракауэра близка как идеям гештальтпсихологии, выразителем которых в кинотеории стал Р. Арнхейм, так и феноменологии М. Мерло-Понти. Таким образом, «развлекательное» К. требует от теоретика пересмотра проблематики психологии восприятия, в центре которой стоял отдельный человек. На массовый характер киновосприятия указывал еще В. Беньямин («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»), называя его «рассеянным» и отмечая, что именно такой тип восприятия (по сути десубъективированный) становится ключевым в искусстве XX века.

Структурализм 60-70-х гг. и теория интертекстуальности сделали предметом своего рассмотрения особую практику чтения языка кинообразов, и проблема восприятия стала для них периферийной.

Заново эта проблема была поставлена в фундаментальном исследовании Ж.Делёза «Кино» (в 2-х томах «Образ-движение» и «Образ-время»). В этой работе предпринята попытка переосмысления истории К. как особой перцептивной системы. Режиссеры и конкретные фильмы имеют в этой системе подчиненное значение, а главными становятся образы, виртуализующие реальность, дающие такое представление о мире, которое не было возможным до появления кинематографа. Фактически К., по Делёзу, оказывается конкретным проявлением антиплатонической образности (именно к платонической схеме сводились теории кинообраза, стремившиеся представить К. как искусство), то есть такой образности, которая не предусматривает субъекта. Образ-движение (в довоенном кино) и образ-время (в послевоенном) – это такие события восприятия, такие микропространства, которые становятся главными персонажами истории кино. В них теряются значения и смыслы, возникает хаос, высвобождающий свою перцептивную логику. Именно выявление таких логических первоэлементов кино позволяет Делёзу создать новую таксономию образов, которая опирается, с одной стороны, на классификацию знаков и образов по Ч.Пирсу, а с другой – на бергсоновскую антипсихологическую концепцию памяти (именно у А.Бергсона Делёз заимствует понятия образа-движения и образа-времени). В результате кинорежиссеры могут быть представлены как мыслители, использующие вместо понятий тот или иной тип образности. Делезианский проект К., вытекающий из его более ранних теоретических работ, выходит за пределы только кинематографа, указывая на те изменения в способе восприятия техники, искусства, природы, которые произошли в XX в. и требуют критического отношения к образности, имеющей в своей основе платонические (лингвистические, психологические и др.) модели.

Современная ситуация в киноиндустрии подтверждает тенденцию, согласно которой фильм оказывается ближе к современным средствам медиа, таким как телевидение и реклама, все дальше от традиционно понимаемого искусства. К. не смогло соперничать с живописью и театром на их территории, но оно четко обозначило свои границы: сверхзатратная «технология

зрелища» (С.Спилберг, Дж.Кэмерон и т.п.) и малобюджетный «эксперимент» (Ж.-Л.Годар, Ж.-М.Штрауб, А.Пелешян и др.). При этом не важно, является ли кинематограф художественным или документальным: он остается кинематографом либо как внеязыковое «зрелище», либо как «эксперимент» с самим его языком.

Лит.: Садуль Ж. Всеобщая история кино. В 6-ти тт. М., 1958-1963; Деллюк Л. Фотогения кино. М., 1924; Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968; Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974; Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960; Базен А. Что такое кино? М., 1972; Аристарко Г. История теорий кино. М., 1966; Муссиак Л. Избранное. М., 1981; Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996; Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти тт., М., 1964-1971; Строение фильма. Сб. статей. М., 1985; Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933. М., 1988; Кино Италии: Неореализм. М., 1989; Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки, 1992, № 16; Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993; Epstein J. Ecrits sur le Cinéma 1921-1953. P., 1974; Metz C. Langage et cinéma. P., 1971; Mitry J. Esthétique et psychologie du cinéma. P., 1963, vol.1; 1965, vol.2; Cohen-Seat G. Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. P., 1958; Youngblood G. Expanded Cinema. N.Y., 1970; Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. N.Y., 1971; Burch N. Theory of Film Practice. N.Y., 1973; Film Theory and Criticism. Introductory Readings. N.Y., 1979; Deleuze G. Cinéma 1. L'Image-Mouvement. P., 1983; Cinéma 2. L'Image-temps. P., 1985.

О.В.Аронсон

Клее Пауль (Klee Paul), 1879-1940 – известный немецкий художник, один из крупнейших представителей авангарда. Родился в Швейцарии в семье немецкого гражданина. Отец и мать были профессиональными музыкантами. Учился в Берне в гимназии с литературным уклоном, с 7 лет играл на скрипке, писал стихи, рано начал рисовать. Одинаково любил живопись и музыку. Профессиональный выбор сделал в пользу первой, т.к. считал, что музыка достигла своих вершин уже в XVIII в. у великих Баха и Моцарта, и в ней нельзя больше сказать ничего нового. Живопись же, был убежден юный К., еще не исчерпала своих возможностей, что и привлекло его к ней. В 1898-1901 гг.

учился живописи в Мюнхене; 1901-1902 гг. — длительная поездка в Италию для изучения искусства; 1905 г. — первая поездка в Париж; 1906 г. — женитьба на пианистке Лили Штумпф, родившей ему в 1907 г. сына Феликса. В 1911 г. он знакомится в Мюнхене с *Кандинским*, *Ф.Марком* и другими участниками будущего альманаха и выставок «*Голубой всадник*». Обретает в их обществе единомышленников по искусству. 1914 г. — краткая, но значимая для К. поездка в Тунис. 1916-1918 гг. был призван в немецкую армию, но на фронт не попал. 1921-1930 гг. — работа в *Баухаузе* в качестве преподавателя. 1931-1933 гг. — работа в художественной Академии в Дюссельдорфе, откуда он был исключен по подозрению в неарийском происхождении. С конца 1933 г. и до смерти жил в Берне, где так и не дождался в течение 6 лет полного швейцарского гражданства.

Художественно-эстетические взгляды К. формировались на основе многих и достаточно разных источников, как, собственно, и у большинства художников авангарда начала века. Здесь и психофизиологические труды Э.Маха по восприятию, и работы В.Воррингера об абстракции и вчувствовании, книги Кандинского «О духовном в искусстве» и Г.Принцхорна «Изобразительное искусство душевнобольных», статья Делонэ «О цвете», художественно-эстетические интересы группы «Голубой всадник», позже — идеи *Gesamtkunstwerk*, развиваемые в Баухаузе, внимание к конкретным приемам и элементам изобразительно-выразительного языка, поиск путей объединения прикладных и «изящных» (неутилитарных) искусств. Основное творческое credo К.: «Искусство не передает видимое, но делает видимым» то, что по природе своей невидимо. Современность, убежден К., открыла, что видимый мир — лишь частный пример целостного вселенского бытия, и существует множество скрытых, невидимых аспектов этого целого, которые и призван вы-явить художник своим творчеством. Отсюда его пристальный интерес к «пра-феноменам» и «пра-законам» искусства и художественного мышления, которые уже в мюнхенский период он усматривал в творчестве первобытных народов, детей, душевнобольных. Именно в их целостном видении бытия, его глубинных основ, в их неискаженных правилами и условностями цивилизации (в том числе и художественного образования) наивно-провиденческих художественных языках усматривал он мощные импульсы к реформированию искусства. Рука художника, был убежден К., является «инструментом чужой воли» (высшей воли), и чем мень-

ше собственной воля художника мешает этому инструменту, тем он лучше выражает «невидимое», делает его видимым. Чем беспомощнее ребенок, тем богаче его искусство, считал он. Изучение творчества итальянских мастеров и постоянный музыкальный опыт (и как слушателя, и как исполнителя) привели его к убеждению, что одной из главных задач искусства является «приведение в созвучие архитектурной и поэтической живописи», то есть субъективного творческого воображения и строгой системы организации формально-выразительных средств. Последнему он начал учиться у кубистов (см.: *кубизм*), а затем у своего друга Кандинского и в Баухаузе, разрабатывая специальный курс по основам и принципам формообразования. Богатым поэтическим воображением он был одарен от природы. В своем понимании искусства он близок к Кандинскому. К. убежден, что в глубинных духовно-содержательных основаниях искусство таинственно, иррационально и не подчиняется никаким законам, оно — «сверх закона». Однако это «сверхзаконное» искусства может быть явлено художником в визуально воспринимаемом виде только с помощью высокой «культуры изобразительных средств», путем совершенного владения всем арсеналом живописной техники, умением организовать с его помощью сложные полифонические структуры, подобные великим творениям Баха или Моцарта. Отсюда и закономерный его ранний интерес к художественной семантике чистых живописных элементов, к «чистой живописи». Еще в 1910 г. он записал в дневнике: «Важнее чем природа и ее изучение установка на содержание ящика с красками. Я должен когда-то научиться свободно фантазировать на цветовом клавире стоящих в ряд горшочков с акварелью». Умение это открылось ему в Тунисе и достигло в дальнейшем недостижимых высот. Он, кажется, более спокойно, чем, например, Кандинский, пришел к абстрактному искусству, хотя очень редко в своих работах отказывался полностью от изображения элементов предметного мира. Однако у него они тоже имели прежде всего чисто «абстрактную» семантику. К. дает и определение абстрактному искусству, развивая в этом плане идеи Воррингера и Кандинского. Он утверждает, что понятие абстрактного применительно к искусству имеет иное значение, чем в науке или в философии. Здесь оно означает выделение «чисто изобразительных отношений» (*bildnerisch reine Beziehungen*) типа: «светлого к темному, цвета к светлому и темному, цвета к цвету, длинного к короткому, широкого к узкому,

острого к тупому, левого к правому, верхнего к нижнему, заднего к переднему, круга к квадрату, к треугольнику». При этом К. не считал, что абстрактное искусство сводится только к полифонической гармонизации цвето-форм, но был убежден, что «формальное должно быть сплавлено с мировоззрением». Он реализует на собственном опыте еще одну свою установку: «...художник должен быть всем — поэтом, естествоиспытателем, философом...», и на ее основе утверждает, что творческий акт художника подобен творению мира Богом, которое он понимал как постоянный процесс *становления в движении*. Отсюда и произведение искусства понимается им не статически, но как *непрерывно становящееся* в метафизическом и в психодинамическом смыслах. В создании произведения участвует моторика руки художника, в восприятии — движение глаза зрителя по поверхности картины. При этом, согласно К., формально-содержательная структура произведения находится в отношении такого же *подобия* к земному миру, в каком он подобен космосу в целом. В качестве идеальных примеров выражения духовно-эстетического *credo* К. можно указать на такие работы как «Вокруг рыбы» (1926/ 124) и так называемый «Последний натюрморт» (без названия) 1939 г. из собрания Ф.Клее. Здесь даны чисто живописные художественно-символические аналоги космогонических процессов в христианской мировоззренческой парадигме. И эти работы не исключение, а скорее квинтэссенция творчества К.

Его художественная практика формировалась в созвучии с его мировоззренчески-эстетическими взглядами. Расцвет творчества приходится практически на последние 20 лет жизни. За это время было создано огромное количество (как правило, небольших по формату) уникальных графических и живописных работ. Рекордным был, кажется, 1939 г. — бурный всплеск творческой активности перед близкой смертью. К. занумеровал (он нумеровал каждый год все созданные работы сам) в этом году 1254 работы. Можно выделить два основных типа работ К.: чисто абстрактные живописные произведения (акварель, масло или смешанные техники) и сложные, как правило, живописно-графические композиции, составленные из конгломерата абстрактных живописных элементов и визуальных схематических подобиий формам видимых предметов. Работы первого типа, начало которым было положено еще в Тунисе, представляют собой чаще всего живописные лоскутные одеяла из разноцветных не строго геометрических прямоугольников. Здесь К. стремился обрабо-

тать систему чисто цветовой полифонии. Работы второй группы, а они составляют основную массу произведений мастера, представляют собой уникальные художественные музыкально-поэтические миры, созданные провиденчески-медитативным воображением художника в сочетании с рационально-интуитивной выверенностью всех цветоформ, их соотношений и сложных линейно-графических ходов. Особая эффектность этих работ возникает благодаря смелым экспериментам К. с техникой (использование холста, бумаги, дерева в качестве основы, смешивание на этих основах масла, акварели, туши, оригинальных графических приемов) и включению в свой арсенал в качестве изобразительно-выразительных абстрактных элементов наряду с чисто цветовыми пятнами и свободно бегущими (ничего не «описывающими») линиями таких форм, как стрелки, буквы, цифры, восклицательные знаки, ферматы, флажки, небесные тела, решетки, кресты, круги, углы, арки, дуги, по-детски (условно или примитивно) изображенные глаза, сердца, птицы, домики, человечки, зверюшки, рыбки, цветы и масса других элементов детских рисунков или изображений древних примитивов, а также (особенно в последний бернский период) самоизобретенные иероглифоподобные знаки и как бы их фрагменты. В результате возникли глубоко поэтические изысканные художественные миры, вовлекающие зрителя в длительные созерцательно-медитативные состояния погружения в реальности каких-то неземных измерений.

Соч.: Tagebücher von Paul Klee: 1898-1918. Köln, 1979; Über die moderne Kunst. Bern. Bümpliz, 1945; Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre. Bd 1. Basel. Stuttgart, 1971; Unendliche naturgeschichte. Form- und Gestaltungslehre. Bd 2. Basel. Stuttgart, 1970; Schriften. Köln, 1976.

Лит.: *Grohmann W.* Paul Klee. Stuttgart, 1954; *Klee F.* Paul Klee. Leben und Werke in Dokumenten. Zürich, 1960; *Grohmann W.* Der Maler Paul Klee. Köln, 1966; *Huggler M.* Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos. Frauenfeld. Stuttgart, 1969; *Glaesemer Jü.* Paul Klee. Handzeichnungen. 3 Bde, Bern, 1973-1979; *Werkmeister O.K.* Versuche über Paul Klee. Frankfurt, 1981.

Л.С.Бычкова, В.В.Бычков

Мондриан Пит (Mondrian Piet), 1872 – 1944, – один из крупных художников *авангарда*. Творчество М., подобно искусству его великих соотечественников, Рембрандта и Ван Гога, выхо-

дит далеко за рамки национальной голландской живописи. Выдающемуся художнику и мыслителю суждено было стать лидером и властителем умов, сначала европейского, а затем мирового художественного авангарда. Воздействие его творческого наследия ощутимо и на исходе XX столетия.

Став известным пейзажистом, М. почувствовал, что живопись не просто интересует его сама по себе. Она лишь средство самопознания или Богопознания. Живопись (в толковании М. тех лет – «светопись») способна фиксировать истинное, не видимое обыденным глазом свечение вокруг материальных природных объектов – отражение Божественного света. Богоискательство привело М. к теософии, как это произошло с его великим русским современником В.Кандинским. Возникнув в России на рубеже столетий в трудах Е.Блаватской, теософское учение, объединяющее все мировые религии и уделяющее особое внимание истории культуры и искусства, стремительно распространилось в странах Европы, особенно в протестантских Скандинавии, Германии и Голландии. В мае 1909 г. М. вступил в голландское отделение Теософского общества. Программным произведением М.-теософа стал монументальный триптих «Эволюция» (завершен в 1911 г.), само название которого выражает основное понятие учения Блаватской. Композиционной основой триптиха является священная в теософии геометрическая фигура – треугольник. К треугольникам сводятся лепестки стилизованных багряных цветов вокруг головы левой женской фигуры, олицетворяющей пробуждающуюся к жизни материю. Правая фигура олицетворяет «анима мунди» («душу мира»), проявляющую себя в свечении, цветной ауре вокруг материальных объектов; суть «анима мунди» воплощена М. в изображении вокруг головы теософских гектограмм – перекрещенных золотистых треугольников, концы которых обращены вниз и вверх, к Божественному свету. Центральная фигура триптиха воплощает божество, вершину треугольника мироздания, источник света; по сторонам ее головы также изображены треугольники внутри сфер.

Такой буквальной иллюстрации к теософскому учению мы больше не встретим в творчестве М.: однако в разработках мотивов с одиноким цветком или деревом («Хризантема» маслом, акварелью, гуашью, 1909 г., «Красное дерево»), чувствуется его близость к антропософу Рудольфу Штайнеру с его развитием на мистической основе натурфилософии Гете. Подобно Гете и

Штайнеру, М. пристально всматривался в жизнь растения, открывая в каждой ее фазе аналогию с жизнью души и духовным озарением.

В состоянии творческого подъема, ставя перед живописью сверхзадачи по осмыслению и воплощению «анима мунди», М. осенью 1911 г. на выставке в Амстердаме впервые встретился с *кубизмом* Пикассо и Брака. Конструктивные формосозидательные и коммуникативные проблемы синтетического кубизма нашли немедленный отклик в творчестве философствующего с карандашом и кистью в руках голландца. Весной 1912 г. М. уехал в Париж и начал работать в манере «высокого кубизма». В отличие от своих парижских предтеч, М. не ставил перед кубизмом задач изображения предмета или природного мотива со всех возможных точек обзора, пользуясь приемами ротационного зрения. Его «высокий кубизм» конструктивен и аскетичен. Из композиций устраняются не только цвет, сведенный к скупой черно-серо-голубой гамме, но и массы, предметность которых обозначена лишь выразительными геометрическими линиями, выявляющими внутренний костяк, основу жизни архитектурных и природных мотивов. Интересно, что сами эти натурные мотивы оставались для М. объектом того же пристального внимания, что и в докубистический, ранний период творчества. Обобщенные линейные полу-абстрактные «Композиции» на тему деревьев чередовались с тщательными натурными меловыми рисунками в традиционной манере. Пользуясь разными стилистическими приемами, М. ставил перед собой одну и ту же задачу: проникнуть в тайны структуры мироздания с помощью геометрических знаков и «светописи».

В 1914 г. М. вернулся в Голландию, где оказался отрезанным от остальной Европы после начала первой мировой войны. Здесь он вскоре сблизился с теософом, философом и математиком д-ром Шенмейкерсом, автором трудов «Принципы форматворческой математики» и «Новый образ мироздания». Под влиянием «Христософской» геометрии и теории чисел Шенмейкера, претендовавшего на истинность знакового постижения Божественного космоса, М. открывал возможности геометрической абстракции в живописи. В больших овальных композициях тушью и углем он уподоблял фасады церквей и морские виды геометрическим структурам из вертикальных линий. Наиболее выразительные листы покрывались сетью геометрических знаков, получивших впоследствии у художников название «плюс-минус».

Не случаен и избранный овальный формат композиций: теософия заимствовала у индуизма знак яйца — символ бывших и грядущих перерождений. Здесь М. подошел к полному отказу от фигуративности, чего избегал Пикассо и Брак. В конце 1915 г. беспредметные опыты М. нашли отклик у молодого художника Тео ван Дуйсбурга (1883-1931), пытавшегося найти синтез живописи с современной архитектурой. В 1916 г. художники создали группу «Де Стейл», а в 1917 начали издавать художественный журнал с тем же названием «De Stijl». На страницах «De Stijl» М. публиковал теоретические выкладки о законах формообразования, приведшие к рождению нового направления — «неопластицизма» («Nieuwe Beelding in de Schilderkunst»). М., полностью отказавшись от фигуративности, теоретически и практически исследовал природу абстрактного искусства, обосновывая ведущую роль в композиции вертикальных и горизонтальных линий, демонстрирующих равновесие противоположностей: отказ от перспективных построений, так как «новый тип созерцания не исходит из какой-нибудь точки и видит везде»; и «абстрагированный от естественного цвета первоначальный цвет».

В основе его живописной теории лежали теософские представления о природе творчества. «Настоящий современный художник... осознает, что чувство прекрасного — космического, универсального происхождения. Такое признание неизбежно приводит его к абстрактному пластицизму, ибо человек остается верен только всеобщим принципам». И далее следуют доказательства преимущества абстрактной формы перед натуралистической: «Новая пластическая идея не может использовать форму натуралистического или конкретного изображения, хотя последнее, в какой-то мере, обозначает универсум, или было бы правильнее сказать, скрывает его внутри себя. Но новая пластическая идея проигнорирует частности кажущегося мира, то есть натуралистические форму и цвет. Напротив, она найдет свое воплощение в абстрагировании от формы и цвета, в прямой линии и в ясном определенном первичном цвете».

М. подчеркивал, что неопластицизм является чистой живописью, а не чем-либо иным, отличным от нее. В этом заявлении он выступил как классический мастер Первого авангарда, оставляющий за живописью право на исчерпывающую полноту художественного выражения. В дальнейшем, после второй мировой войны, точка зрения на уникальные права живописи кардинально изменилась. Но для художника-теософа М., работав-

шего в первой четверти XX в., роль чистой живописи непреложна. Он пояснил свою позицию по отношению к живописи будущего: «Средства выражения остаются прежними – форма и цвет, однако существенно углубленные с точки зрения внутреннего смысла; прямая линия и закрашенная поверхность отныне становятся чисто живописными средствами выражения». Сбалансированное взаимоотношение форм, равновесие противоположностей внутри живописной композиции, по мнению М., способствует изображению универсума в наиболее чистом виде, воплощению гармонии и единства, являющихся врожденными свойствами разума.

В своих теоретических опусах М. постоянно возвращался к доказательству преимуществ неопластицизма перед традиционной живописью, обосновывая принципы абстракции. Сегодня следовало бы сказать: принципы «геометрической абстракции», ибо представители этого направления второй половины XX столетия в процессе творчества продолжают неуклонно следовать этим, «мондриановским», принципам начала века. Конкретная реальность не дает представления о целостности мироздания; ее репрезентация не является изображением универсума.

М. ввел понятие «космического сознания», обуславливающего развитие искусства. Представление о «космизме» живописи XX столетия и терминологически, и по сути восходит к М., о чем часто забывают. Космическое сознание требует своего «технического» воплощения в искусстве; то есть, писал М. в 1919 г., произведение искусства должно быть вначале «сконструировано». Изображая взаимодействие форм, художник руководствуется законами мироздания и потому выражает внеличностное, универсальное начало, пользуясь двумя позициями, образующими между собой прямой угол. Тем не менее с помощью ритмических отношений цвета и материальности пластической формы художник выражает личную субъективность. Поэтому, по мнению М., новый пластицизм дуалистичен по своей природе.

Концепция искусства, предложенная М. и нашедшая горячий отклик у его соратников голландских художников Тео ван Дуйсбурга, Барта ван дер Лека и архитектора Уда, а также русского конструктивиста Эля Лисицкого (1890-1947), – представляла собой модель совершенной гармонии, доступной как для индивидуума, так и для общества в целом, и содержала в себе изрядную долю утопизма, рожденного в недрах протестантской

культуры. Недаром Уд называл эстетику неопластицизма, воплощенную в живописи, сведенной к линии, пространству и цвету «протестантским иконоборчеством». Ван Дуйсбург провозглашал, что «Четырехугольник есть знак нового человеческого сообщества. Квадрат значит для нас то же, что крест обозначал для первых христиан». Нетрудно заметить в этом высказывании и обоснование роли «Черного квадрата» Малевича. Супрематические композиции великого русского новатора воспроизводились в начале двадцатых годов на страницах журнала «Де Стейл».

В период войны в 1940 г. М. эмигрировал в США. В Нью-Йорке в творчестве и мировосприятии уже старого художника свершились существенные перемены. Его «космическая» эстетика как бы заземлилась, вобрав в себя новые ритмы городской жизни, так не похожие на размеренный уклад старой Европы. Нью-йоркские устремленные вывесь небоскребы и джаз нашли свой отклик в прямоугольных конструкциях неопластицизма. Строгие монохромные линии и плоскости цвета уступили место разноцветным полосам в композициях «Буги-вуги». М. в 1943 г. оценивал свои открытия следующим образом: «... деструктивная мелодия является эквивалентом деструкции видимого образа, подобия; конструкция рождается в процессе оппозиции чистых элементов – возникает динамический ритм» (*Eleven Europeans in America / Bulletin of The Museum of Modern Art. N.Y., 1946, XII, 4-5*).

В отличие от большинства своих современников и последователей, извлекавших из открытий «неопластицизма» практический конструктивистский результат, М. был равнодушен к одной лишь предметно-средовой стороне вопроса. Главный смысл из его абстрактных полотен извлекает сам творец, ищущий единственно верную знаковую закономерность построения композиции. Переживания М. во время нанесения на холст или лист бумаги геометрических знаков сопоставимы с состоянием монаха в процессе работы над иконой. Работа над абстрактной композицией для М. есть акт медитации, а следовательно, путь к самосовершенствованию и Богопознанию, единственно достойный для христианина. Все это связывает М. с тысячелетней традицией мировой культуры. Однако сведение живописной образительности к единому символическому пластическому модулю и полный последовательный отказ от каких-либо форм мимесиса, лежащие в основе теоретических постулатов М., закладывают фундамент новой эстетики, получившей развитие у его европейских и американских наследников.

М.А.Бессонова

Новая волна (nouvelle vague) – предложенное журналисткой Ф. Жиру наименование группы режиссеров, дебютировавших в 1957-58 гг. картинами, которые выделялись негативным отношением к традиционной морали и миру старших, поисками новой стилистики и новыми героями – молодыми, раскованными в суждениях и поступках, олицетворяющими близкий приход эры молодежной революции. Как казалось Ф. Жиру, лицо кинематографической молодежи более всего выражали скандальные фильмы Р.Вадима с участием новой звезды – актрисы Б.Бардо. Однако очень скоро выявились истинные лидеры, выросшие под непосредственной опекой известного кинокритика А.Базена. С помощью Базена на страницах издававшегося им журнала «Cahiers du Cinéma» появились принципиальные статьи, рецензии и эссе К.Шаброля, Ф.Трюффо, Л.Малля, Э.Ромера, А.Астрюка, Ж.-Л.Годара. Будущие режиссеры резко критиковали сложившуюся во Франции систему кинопроизводства, мастеров старшего поколения, систему кинозвезд и приверженность буржуазным ценностям. Целый комплекс обстоятельств (неудачные для французского кино показатели кинопроката и результаты Каннского кинофестиваля, появление портативной киносъёмочной аппаратуры и высокочувствительной киноплёнки, а также новой техники звукозаписи) предопределил готовность французских кинопродюсеров пойти на вливание «новой крови» и содействовать режиссерским дебютам молодых авторов. Многие из них располагали собственными средствами, а это обстоятельство помогало в борьбе за независимость. Вопреки попыткам прессы и кинокритиков представить Н.в. единым по устремлениям течением с общей для всех программой и общими целями, ее участники отрицали существование какой бы то ни было общей эстетической концепции. В реальности этот временный союз молодых и не всегда молодых деятелей французского кино объединяли желание изменить условия кинопроизводства, антипатия к звездам 50-х гг. и концепция авторского фильма – то есть произведения, выражающего личность создателя прежде всего посредством индивидуальной стилистики. Немежденное признание деятелям Н.в. принесли первые фильмы А.Рене («Хиросима, любовь моя», 1958), Ф.Трюффо («Четыреста ударов», 1958), К.Шаброля («Красавчик Серж», 1958; «Кузены», 1959) и Ж.-Л.Годара («На последнем дыхании», 1959), которые и в самом деле произвели впечатление революции в кинематографе смелостью в выборе материала, новым видением мира и оригинальностью

киноязыка. Взбунтовавшиеся против этических и эстетических традиций французского кино, «отцы-основатели» Н.в. действительно преследовали разные цели и вдохновлялись каждый своими идеями о мире и перспективах киноискусства. Саркастичный К.Шаброль сознательно утверждал позицию релятивизма и осмеивал романтический взгляд на человека и моральные ценности в своих принципиальных работах («Кузены», «Милашки», «Офелия»). Самый ожесточенный из критиков «Cahiers du Cinéma», Ф.Трюффо, в своей практической деятельности изображает абсурдные последствия несостоятельного бунта личности против неподвижно-архаичного мира буржуазной посредственности, подавляющей любые претензии на индивидуальность и самостоятельный выбор («Четыреста ударов», «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим», «Нежная кожа»). Представитель старшего поколения, в прошлом известный монтажер и постановщик документальных фильмов А.Рене больше занят проблемой внутреннего бытия человека, его местом в системе пространственно-временных координат и разработкой новых монтажно-пластических структур — в особенности, пластического монолога, позволяющего визуализировать процессы сознания и мышления («Хиросима, любовь моя», «В прошлом году в Мариенбаде», «Мюриэль», «Война окончена»). Наиболее известный и значительный из мастеров Н.в. Ж.-Л.Годар в начальной период своего творчества выводит на экран одиноких бунтарей, чей анархически-бессмысленный бунт на самом деле порожден стихийным протестом против безликой стерильности «компьютерной цивилизации» и превращения человека в робота.

Первые и ключевые работы представителей Н.в. порождают многочисленные дискуссии. Чаще всего в качестве определяющей идейно-эстетической позиции нового направления выделяют отказ от причинно-следственных связей, утверждение непознаваемости внешнего материального мира и внутреннего мира личности. Прямым следствием данной позиции становится убеждение в ненужности эстетического моделирования реальности, объективных законов социума и внутренней жизни человека. Жизнь как опыт, как вечный эксперимент, в ходе которого каждый может и должен искать свой собственный путь, не связывая себя никакими социальными и моральными нормами, становится истинным кредо героев Шаброля, Трюффо и Годара. Исход эксперимента, как правило, трагичен и подводит к выводу о противоестественности существующего порядка ве-

щей. Однако данная позиция характерна лишь для начального периода Н.в. В дальнейшем Шаброль переходит к постановке вполне коммерческих фильмов, а Трюффо от фильма к фильму иллюстрирует неизбежность поражения своих бунтарей. Лишь Годар продолжает и развивает свою концепцию бунта против западной цивилизации конца XX в. в лентах второй половины 60-х гг.: «Безумный Пьеро», «Китайка», «Мужское, женское» и особенно «Уик-энд». Леворадикальные политические симпатии Годара оказывают серьезное влияние на его эстетические позиции. Знакомство с работами Маркса, влияние идей Б.Брехта и Д. Вертова определяют отказ Годара от эстетики реализма и его тяготение к искусству, которое, порывая с традициями и условностями буржуазной кинематографии, превратилось бы в одну из форм подготовки революции. Поклонник китайской «культурной революции», Годар провозглашает отказ от традиционного сюжета, от сопереживания с персонажами, а его смелые монтажные построения должны заставить зрителя думать и сопоставлять, разрушая феномен эстетического единства пространства и времени. Убеденный, что его кинематограф способен ускорить революцию в сознании молодежи, Годар превращает свои картины в своеобразные притчи, разрушающие стереотипы мышления и прежние идеалы. Летом 1968 г., после майских событий, Годар берет на себя созыв Генеральных Штатов кинематографии с целью революционной реорганизации кинопроизводства и кинопроката. Неудача не останавливает режиссера, который с группой единомышленников переходит к съемке документальных лент об антиправительственных выступлениях молодежи и рабочих в начале 70-х гг., пытается организовать их некоммерческий прокат, а затем переезжает в Канаду, где преподает в одном из университетов. Поражение «молодежной революции» завершает важнейший этап творчества Ж.-Л. Годара и одновременно звездные годы Н.в. Наряду с крупнейшими мастерами Н.в. в 1958-68 гг. появляются работы их младших и менее значительных коллег, которые приходят в кино в начале и в середине 60-х гг. В их числе такие режиссеры, как Ж.Деми, А.Варда, К.Лелюш и др. В целом Н.в. сыграла исключительную роль в становлении современного киноязыка и повлияла на мировой кинематограф: знакомство с фильмами Годара и его коллег оказалось мощным фактором в формировании молодого кинематографа Германии, Швеции, Италии, Англии, Индии, Японии, Австралии и Латинской Америки 60-х гг.

Лит.: Jeancolas J.-P. Le Cinéma des Français, la V-e République (1958 – 1978). P., 1979; La Nouvelle Vague 25 ans après. P., 1983; Bazin A. Le Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague, 1945-1958. P., 1983; Siclier J. Le Cinéma français. T.1. P., 1990.

В.А.Утилов

Поп-музыка (pop music – англ.; сокращение от popular music – популярная, общедоступная музыка, музыка массовых жанров; в современном слэнге российских масс-медиа распространено производное от поп-музыки уничижительное «попса») – понятие, охватывающее различные стили и жанры преимущественно развлекательного эстрадного музицирования, способного иметь коммерческий успех (см. также *Шлягер*). П.-м. принято отличать от популярной музыки в широком смысле слова, т. е. совокупности наиболее известных, часто исполняемых произведений концертного репертуара. Впрочем, в музыкально-критическом словоупотреблении последнего времени это различие стирается, и репертуар, а также концертная практика наиболее известных оперных «звезд» нередко оценивается как разновидность П.-м. (чему имеются основания в сугубо коммерческой продюсерской стратегии, например Лучано Паваротти). Термин П.-м. выдвинут в 1950-е гг. применительно к *рок-музыке*. Однако в конце 60-х и в 70-е гг. рок-движение противопоставило себя поп-эстраде; критериями противопоставления был жесткий культурный «революционаризм» и артифициальные притязания рок-музыки, отсутствующие в сугубо прикладном развлекательном искусстве. Однако к середине 80-х это противопоставление стерлось (в связи с чем нередко говорят о «смерти рок-музыки»), и музыканты, принадлежавшие рок-движению, вернулись к коммерческим стратегиям и эстетическим принципам П.-м. Типологическая определенность П.-м. создается четырьмя факторами: развлекательной функцией, особой ролью художественного стандарта, аналогичной канону в фольклорном и традиционном профессиональном искусстве, тесной связью с масс-медиа и техническими средствами тиражирования и распространения художественной продукции, коммерческой стратегией промоушн – продвижения к популярности исполнителей и произведений.

Описываемая система складывалась с середины XIX в., законченный облик получила вместе с расцветом фонографической индустрии. Рост технических возможностей распространения и

тиражирования, усложнение системы электронных масс-медиа разделили историю П.-м. на два этапа. В 1910-50-е гг. главными средствами тиражирования П.-м. была пластинка; с 1950-х по наши дни друг на друга замкнуты фонограмма (пластинка, магнитофонная кассета, компактдиск) и видеоклип. На первом этапе в функции рекламной компании, обеспечивающей продажу пластинок, выступали главным образом живые концерты (но также радиотрансляции и прокручивания записей в ресторанах и местах отдыха); на втором этапе к этим средствам обеспечения успешной продажи фонограмм добавляется видеоклип, постепенно переродившийся в новый самостоятельный вид поп-продукции. На обоих этапах главной фигурой творческого процесса являлся продюсер. Его главная задача — продвинуть к популярности эстрадных исполнителей — в первой половине века решалось не только задействованием описанной системы распространения записей, но и особой работой над репертуаром. В 1910-20-х гг. продюсеры (в их роли нередко выступали художественные директора и редакторы фонографических фирм) создавали бригады из мелодиста, аранжировщика, текстовика (тексты создавались, как правило, на имеющуюся музыкальную «рыбу»), которые нередко работали вне контакта друг с другом. Результаты их работы сводились воедино в расчете на определенного исполнителя, который (как и коллектив аккомпаниаторов) был на договоре у фонографической фирмы. Позднее, под влиянием популярности джазовых исполнителей, являвшихся также авторами собственных композиций, продюсерская стратегия перерождается в чисто рекламную. Параллельно освоению телевидения как средства рекламы поп-записей роль продюсера вновь расширяется. Однако к этому времени уже достаточно прочно утверждается принцип ответственности исполнителей за репертуар (исполнитель либо сам является автором, либо входит в горизонт внимания продюсера со сложившейся творческой командой), и потому творческие задачи продюсера транспонируются в область работы над *имиджем* «звезды». Продюсер привлекает звукорежиссеров, работающих над «sound'ом» (слэнговое понятие, означающее характерный стиль технической передачи голоса и инструментального звучания), режиссеров, балетмейстеров, стилистов костюма, прически и макияжа, под его руководством создающих не сводимый к репертуару (но коррелирующий с ним) выразительный образ-символ, благодаря которому исполнитель сам делается успешно продаваемым поп-продуктом.

При всех трансформациях продюсерской практики за продюсером остается функция экономического контролера творчества. Этот контроль отслеживает диалектику стандарта и моды. Чтобы быть успешно продаваемой, П.-м. должна соответствовать ожиданиям аудитории, прежде всего развлекательным. Поэтому она не может не быть танцевальной, ее тексты не могут выходить за пределы соответствующего тематического круга (в котором центр образует тема любви с набором из возможных диспозиций четырех концептов: «Он», «Она», «Стремление», «Достижение»), ее концертная презентация не может не быть красочно-пестрым шоу и т. д. С другой стороны, чтобы выиграть в коммерческой конкуренции, поп-звезда должна быть «свежей». Поэтому в П.-м. циклически сменяются модные течения (их маркировка – прежде всего характер танцевального ритма и соответствующий стиль танца, а также – стиль вокала – «жесткий» или «мягкий», «брутальный» или «ангельский», «подростковый» или «мужественный», и т.п.), приемы аранжировки и не в последнюю очередь – костюмерия и макияж. Модные приметы П.-м. образуют поверхность вторичных и третичных факторов композиции, под которой неизменным на протяжении десятилетий остается жесткий стандарт. П.-м. внесла немало нового в современную культуру. Ее язык стал «эсперанто» массовых видов художественного творчества (в частности, на нем преимущественно основана киномузыка). Ее продюсерские стратегии породили новые эстетические явления (например, *видеоклип*), оказав влияние также на параклужественные движения в области современной рекламы.

Лит.: Ewen D. History of popular music. N.-Y., 1961.

Т.В.Чердниченко

Постфрейдизм – влиятельное течение неклассической эстетики, являющееся теоретической основой *постмодернизма*. Возник во Франции в 60-х гг. XX в. Его философско-эстетическая специфика связана со сращением психоаналитических и структуралистских методов исследования искусства. Творчески, критически переосмыслив эстетический опыт основных неопрейдистских школ XX в. – аналитической психологии К.Юнга, индивидуальной психологии А.Адлера, сексуально-экономической психологии В.Райха, культурно-философской психопатологии

К.Хорни, гуманистического *психоанализа* Э.Фромма, экзистенциального психоанализа Г.Марселя, Ж.-П. *Сартра*, А. *Камю*, «нового левого» психоанализа Г.Маркузе, эгопсихологии Г.Гартмана, Д.Раппопорта, Ф.Александера и др., психоисторической эгопсихологии Э.Эриксона, дидактического психоанализа С.Нашта, психоаналитической психологии Д.Лагаша, психоаналитических подходов в персонализме Э.Мунье, феноменологической *герменевтике* П.Рикёра, постфрейдисты сосредоточились на изучении разных уровней и сфер проявления структуры и языка бессознательного в искусстве.

Появление П. в эстетике связано с рядом теоретических предпосылок. «Местом встречи» психоанализа и *структурализма* в 60-х гг. явилась проблема бессознательного. Встреча эта не была бесконфликтной. Взаимное тяготение и отталкивание психоанализа и структурализма определялось самой логикой развития этих течений. Так ведущие французские структуралисты — К.Леви-Стросс, М. *Фуко*, Р.Барт изначально исходили из неосознаваемого характера глубинных структур, предопределяющих развитие языка, искусства, науки, религии, культуры, истории, человека и общества в целом как определенных систем знаков. *Фрейдизм* в эстетике привлекал их своими рационалистическими моментами, позволяющими осознанную расшифровку знаков, декодирование бессознательной языковой символики. Стремясь развить и усилить рационалистическую трактовку бессознательного, создатели французского структурализма критиковали *Фрейда* и его последователей за пансексуализм. Место фрейдовского *либидо* заняли в их эстетике понятия означаемого и означающего. Именно эти ключевые структуралистские понятия позволили, по их мнению, осуществить то, что не удалось Фрейду — выявить универсальные бессознательные структуры всех видов жизнедеятельности — «ментальные структуры» (Леви-Стросс), «эпистемы» (Фуко), «*письмо*» (Барт). Именно такой подход предопределил в 70-80-е гг. переход Р.Барта и М.Фуко со структуралистских на постструктуралистские позиции, открывшие постмодернистский период их творчества.

Со своей стороны, таких психоаналитиков, как Ж. *Лакан*, Ж.-Ф. *Лиотар*, Ж. *Делёз*, Ф.Гваттари, Ю. *Кристева*, М.Плейне, Ж.-Л.Бодри привлекло стремление структуралистов использовать точные методы исследования, в том числе и неосознаваемой психической деятельности. Вместе с тем выявились и дискуссии

онные проблемы, касающиеся, в первую очередь «теоретического антигуманизма» структурализма, примата текста над контекстом.

При анализе генезиса постфрейдистской эстетики следует также учитывать, что рассматриваемый период характеризовался тенденциями плюрализации эстетического знания. Усилились процессы его дифференциации и интеграции, что привело, с одной стороны, к абсолютизации отдельных частных методов и методик, а с другой – к их свободному эклектическому сочетанию. Именно в таком контексте осуществилось сращение психоанализа и структурализма.

Существенное значение имеет и тот общекультурный фон, на котором происходило становление П. – студенческие волнения, бум молодежной *контркультуры*, обострение интереса к проблемам раскрепощения личности, ее освобождения от общественных табу, в том числе сексуальных и лингвистических.

Посфрейдистские концепции не являются, разумеется, простым эклектическим сочетанием взглядов ведущих французских эстетиков предшествующего периода. Им свойственны новые черты, связанные не только с внутриэстетическими процессами, но и с теми изменениями социально-психологического климата, которые характерны для западного общества последней трети XX в. Кроме того, в новых условиях даже старые идеи приобрели нетрадиционное звучание.

В рамках постфрейдистской эстетики существует ряд оригинальных подходов, конкурирующих между собой. В методологическом отношении их объединяют некоторые общие принципы, свидетельствующие о критическом усвоении фрейдистской и структуралистской традиций на основе их «параллельного» нового прочтения. Так фундаментальные структуралистские понятия (структура, уровень, модель) и принципы исследования языка искусства (системно-структурный метод, знаковый подход, объективность, формализация, математизация знания) сочетаются с психоаналитической трактовкой бессознательного как основы творческого процесса, художественного произведения как механизма, преобразующего либидозную энергию, основных эстетических категорий и видов искусства как метаморфоз сексуальных пульсаций, дешифруемых при помощи *психокритики*. В этой связи на первый план выдвигаются методологические принципы плюрализма и релятивизации эстетического знания, находящие свое воплощение в некоторых эстетических иннова-

циях — художественном *шизоанализе*; концепциях ризоматики (см.: *ризома*), картографии, пиротехники и полилога искусства; физиологической трактовке катарсиса и др. Бессознательное и язык — системообразующие основы постфрейдистской эстетики, находящиеся в центре внимания всех направлений исследований, существующих в ее рамках. Различия в трактовке этих узловых понятий определяют линии водораздела между основными течениями постпсихоанализа, являются предметами постоянных теоретических дискуссий.

Являясь оригинальными мыслителями, ведущие французские постфрейдисты стремятся к созданию собственных философско-эстетических школ. Наиболее влиятельная и весомая среди них — школа структурного психоанализа Ж.Лакана, давшего новую жизнь фрейдистской традиции макроструктурного психоанализа и сартровской линии исследования бессознательного и воображаемого в художественном творчестве. На этой основе Лакан создает концепцию транспсихологического символического субъекта языка и бессознательного желания.

Широкий диапазон отличает постфрейдистские работы Ж.Делёза и Ф.Гваттари. Структуралистский взгляд на эстетику как точную науку, побуждающую выявлять графичность художественных структур, сочетается в их творчестве с попыткой замены психоанализа шизоанализом, поиском универсальных механизмов функционирования искусства. В художественном шизоанализе Делёза и Гваттари субъект бессознательного желющего производства реализует себя в ризоматике и картографии постмодернистского искусства.

В центре внимания Ж.-Ф.Лиотара — специфика постмодернистской ситуации в эстетике и науке. Сравнительный анализ парадигм постнеклассического знания и нетрадиционной философии искусства приводит его к обобщающим выводам о соотношении модернистской и постмодернистской культур. Именно Лиотару принадлежит приоритет в распространении полемики о постмодерне на художественную сферу, что во многом способствовало обретению постмодернизмом статуса философского понятия в 80-е гг. Цели же его «аффирмативной либидозной экономической эстетики» носят более локальный характер. Разрабатываемый Лиотаром прикладной психоанализ искусства направлен на создание концепции художественного творчества как универсального трансформатора либидозной энергии.

Литературоцентризмом отличается творчество Ю.Кристовой, стремящейся сочетать психоанализ с витгенштейнианством и неотомизмом.

Идеи П. были не просто восприняты постмодернистской эстетикой, но именно в ее силовом поле доказали свою жизнеспособность. Это связано прежде всего с установкой П. на целостное познание личности и ее места в мире. Французские ученые стремятся найти новые подходы к изучению человека-творца, выявить универсальные механизмы эстетической деятельности, создать целостную концепцию искусства в широком социально-культурном контексте. Особую роль приобретает тема реабилитации гедонистических мотивов в эстетике. Развив идеи Р.Барта о «текстовом удовольствии», «наслаждении текстом», а также тезисы американской исследовательницы С.Зонтаг о замене герменевтики «эротикой» искусства, позволяющей просто наслаждаться им, минуя интерпретацию, постмодернистская эстетика сосредоточилась на исследовании энергии и чувственной полноты произведений, «прозрачности» чувственной поверхности артефактов. Ею были также восприняты и усилены гуманистические аспекты П., связанные с утверждением самоценности и достоинства личности, свободы художественного творчества, идеями творческой активизации «Я» посредством художественной и эстетической деятельности.

Оригинальность эстетических взглядов ведущих постфрейдистов связана с рационализированным культурологическим пониманием бессознательного, исследованием языка как универсальной знаковой системы культуры и искусства. Поиски основ научной объективности побуждают их изучать механизмы взаимодействия естественного и искусственного, природного и социального, индивидуального и всеобщего. Особый интерес представляет структурно-психоаналитическая трактовка генезиса эстетического, основанная на диалектике воображаемого и *символического*. Именно это положение оказалось для постмодернистской эстетики ключевым, вызвав поворот от семиотики к семантике: бурный прилив интереса к значению, содержательной стороне искусства вызвал своего рода эстетический катаклизм. Интертекстуальная лавина значений окончательно подмяла под себя слабое лакановское «реальное», превратив мир в единый безграничный «текст».

Особую ценность для постмодернистской эстетики представляет постфрейдистское обнаружение и описание симптомов

болезненной разорванности индивидуального и общественного сознания, западной культуры в целом. Один из ее истоков про- ницательно усматривается в неклассичности современного по- знания, означающей в эстетической сфере миграцию исследо- вательских интересов от континуальности к прерывности мате- риального и идеального, сознательного и бессознательного, означающего и означаемого, воображаемого и символического. Однако вывод этот изолирован, не вписан в контекст комплекс- ного изучения проблемы отчуждения, что снижает новаторс- кий потенциал П. Предлагаемые Лаканом, Делёзом, Гваттари, Кристевой практические рекомендации оказываются достаточ- но традиционными. Призывы к терапевтическому лечению со- временной цивилизации методами индивидуального и коллек- тивного психоанализа, «лингвистической революции» обнару- живают внутреннюю противоречивость П. Его уязвимость состоит в разрыве бессознательного и сознательного, их противопостав- лении, в подмене общего частным, редукционизме. В итоге че- ловек оказывается субъектом либо языка, либо бессознательно- го «желающего производства». Особенности такого подхода на- ложили отпечаток на постмодернистскую эстетику в целом, что вызвало в конце 90-х гг. резкую критику изнутри, со стороны деятелей «продвинутого» французского искусства. Так в фильме представителя «независимого кино» Ш.Аккерман «Кушетка в Нью-Йорке» (1996) издержкам П. остроумно противопоставлен традиционный французский здравый смысл.

Вместе с тем постмодернизм воспринял позитивную эсте- тическую программу, рациональные стороны П. Это относится к роли в художественном творчестве неосознанных мотивов, ин- стинктов, пережитых в детстве травм и т.д.; постфрейдистской концепции традиций и инноваций в искусстве и эстетике, сущ- ности художественного эксперимента, призвания художника, природы творческого процесса. Особую привлекательность бла- годаря своей гуманистической направленности, открытости вос- приятию многообразия художественной жизни человечества при- обрели идеи обновления культуры путем диалога и полилога как способов поиска истины.

Связи между художественной практикой постмодернизма и ее философско-эстетическими истоками сложны и опосредова- ны. Вместе с тем есть основания говорить о парижской школе постмодернизма, включая в нее *постструктурализм* и П. как фи- лософские источники постмодернистской эстетики и искусства.

Lum.: Lacan J. Ecrits. P., 1966; *Idem.* Le séminaire de Jacques Lacan. Livres II-XVII. P., 1978-1991; Lyotard J.-F. Des dispositifs pulsionnels. P., 1980; *Idem.* Le Postmoderne expliqué aux enfants. P., 1986; Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. T.I. L'Anti-Oedipe. P., 1972; *Idem.* Rhizome. Introduction. P., 1976; Kristeva J. Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi. P., 1985; *Idem.* Points de suspension. Entretiens. P., 1992; Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995; Попова Н.Ф. Французский постфрейдизм. Критический анализ. М., 1986.

Н.Б.Маньковская

Ризома (rhizome — фр.: корневище) — понятие, введенное Ж.Делёзом и Ф.Гваттари в книге «Ризома. Введение» (1976) для характеристики современной постмодернистской эстетики. Р. — воплощение нового типа эстетических связей — нелинейных, хаотичных, бесструктурных, антииерархичных, множественных, запутанных. Постмодернистская «эстетика корневища» противопоставляется классической «древесной эстетике». Дерево, его ствол, корень и крона, являющие собой образ мира — символ классического искусства, вдохновляющегося теорией мимесиса: оно подражает природе, отражает мир, является его графической записью, калькой, фотографией. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. При помощи книги мировой хаос превращается в эстетический космос.

«Древесный» тип культуры еще не изжил себя, но у него нет будущего, полагают Делёз и Гваттари. «Генеалогическое древо» бальзаковского романа рухнет перед антигенеалогией идеальной книги будущего, все содержание которой можно уместить на одной странице. Книга эта будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр.

Воплощением нелинейного типа эстетических связей, присущих «культуре корневища», выступают симбиозы, образуемые проникновением вируса или алкоголя в человеческий организм, осы — в плоть орхидеи, множественность жизни муравейника. По этому же принципу, бессистемно вращая друг в друга, должны сочетаться книга и жизнь. Отношения между искусством и жизнью антииерархичны, непараллельны, бесструктурны, неточны, беспорядочны. Воплощением беспорядка корневища в архитектуре и градостроительстве является Амстердам с его каналами. Однако в целом западная культура продолжает тяготеть к древесному типу, тогда как искусство Востока с его орнаментальностью уже являет образ корневища.

Сами термины «Восток» и «Запад» наполняются новым содержанием. Противопоставляя «корневишную» культуру (битники, подпольное искусство и т. д.) «древесной» (литература), Делёз и Гваттари полагают, что в США «Восток» («культура корневища» коренного населения — индейцев) расположен на Западе страны, точнее — на «диком западе».

Вырисовываются очертания новой культуры и соответствующей ей постмодернистской эстетики. Центральной эстетической категорией останется прекрасное, но содержание ее изменится. Красивым будет считаться лишь бесконечный шизопоток, беспорядок корневища. Эстетика утратит черты научной дисциплины и займется бессистемным поп-анализом «культуры корневища» при помощи нового методологического ключа — ризоматики (корневищематики). Искусство будет не означать и изображать, а картографировать. Литература утвердится в своей «машинности» и распадется на жанры-машины: «военная машина» (как у Клейста), «бюрократическая машина» (кафкианство) и т. д. Превратившись в механическое устройство, литература окончательно порвет с идеологией.

Грядет не смерть книги, но возникновение нового типа чтения: главным для читателя станет не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней. «Культура ризомы» станет для читателя своего рода «шведским столом»: каждый будет брать с книги-тарелки все, что захочет. Само «корневище» можно представить себе как «тысячу тарелок». В книге «Тысяча тарелок» (1980) Делёз и Гваттари развивают мысль о том, что само *письмо* циркулярно, писатель круговыми движениями как бы переходит от тарелки к тарелке; читатель же пробует изготовленные им блюда, но главное для него — не их вкус, а послевкусие. Авторы, таким образом, разделяют герменевтические идеи о множественности интерпретаций как основной черте эстетического восприятия.

Лит: Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Introduction. P., 1976; Idem. Mille Plateaux. P., 1980.

Н.Б.Маньковская

Рорти Ричард (Rorty Richard), р.1931, — американский философ, теоретик культуры и искусства, создатель неопрагматистского варианта *постмодернизма*. С 1982 г. — профессор универ-

ситета Вирджинии. Для эстетики постмодернизма первостепенный интерес представляет его концепция иронизма.

В прагматистско-герменевтическом текстуализме Р. идеи деструкции классической философии и эстетики вылились в позицию ирониста – автономного творческого существа, создающего себя благодаря случайности, а не открывающего готовые истины, чуждого каким бы то ни было абсолютам. Реализуясь в «вездесущем языке», самообраз человека как своего рода текста кристаллизуется в процессе общения, где философии, эстетике и искусству принадлежат прежде всего коммуникативные функции, подчиненные интерпретационным потребностям воспринимающего.

На основе анализа натурализма Д.Юма, историзма молодого Г.В.Ф.Гегеля, прагматизма У.Джеймса и Д.Дьюи, философии Ф.Ницше и М.Хайдеггера Р. приходит к выводу, что искусство – высшая точка нравственного прогресса. Подобно тому, как наука XVIII-XIX вв. стала преемницей религии, литература и искусство явились в XX в. преемниками науки, став центральной сферой культуры. Благодаря опоре на воображение искусство превратилось в главное средство личного совершенствования; развивая способность ставить себя на место другого (симпатию), оно снижает уровень жестокости эффективнее философии и религии, сглаживая различия между познанием, нравственностью и эстетикой.

Искусство – воображаемая сфера терпимости, чье главное предназначение – автономное самосозидание и солидарность. Последние – два вида инструментов, не требующие синтеза, как малярная кисть и лопата. Им соответствуют два типа писателей, тяготеющих к приватности (Ш.Бодлер, М.Пруст) либо солидарности (В.Набоков, Д.Оруэлл). Они говорят на разных языках – равноценных и несоизмеримых.

Критикуя универсализм Канта, его понятие эстетического, Р. подчеркивает случайность убеждений и желаний либерального ирониста, отсутствие порядка, заданного языкового алгоритма. Случайность языка свидетельствует о реализации творческой свободы, а не о продвижении к истине. Общий поворот от теории к нарративу, литературному описанию и переописанию жизни привел к универсальному иронизму постметафизической культуры.

Подобно тому, как революции единовременно изменяют словарь и социальные институты, переписывая мир, новое лингвистическое поведение преобразует личность. История – это

история метафор, и поэтому именно фигура поэта, создателя новых слов, находится в авангарде человеческого вида. Однако художник не открывает новое, но лишь пользуется подвернувшимися ему новыми инструментами. Метафора живет только на фоне старых слов: «сплошная метафора» невозможна. Задача творца — сравнение метафор с другими метафорами, а не фактами. Критерием культуры являются не факты, но многообразные *артефакты*. Случайно все — язык, совесть, самость; оригинален не сам человек, но его тезаурус. Жизнь — это фантазия, сплетающая сеть языковых отношений.

Иронист подвергает непрестанному радикальному сомнению «конечный словарь» личности — набор унаследованных слов для оправдания своих действий, убеждений, жизни. Его характеризует неукорененность, релятивизм. Нет ничего более противоположного иронической позиции, чем здравый смысл: для ирониста ничто не обладает внутренней природой, реальным содержанием. С точки зрения иронизма философия — это своего рода литературный жанр, литературная критика, литературное мастерство терминологического переключения гештальтов, свидетельствующее лишь об устарелости языка, а не ложности высказываний. Ее задача — интертекстуальная критика культуры, а не реальности. Разнообразные «конечные словари» образуют красивую мозаику, способствующую расширению канона. Р. предлагает теоретическое обоснование возникновения пограничных философско-литературных жанров; не случайно современным воплощением теоретического иронизма является для него *Ж. Деррида* с его «вкусом к деконструкции».

Так как иронизм по своей природе дело приватное, то ироническая культура и занята его подробным описанием. Если платоновско-кантовский канон исходил из устойчивости, целостности мироздания, наличия мудрости и любви к ней, метафоры «вертикального» взгляда сверху вниз, то иронический канон предлагает панорамный, отстраненный взгляд на прошлое вдоль горизонтальной оси. Предмет иронической теории — теория метафизики; цель — понимание метафизической потребности и освобождение от нее.

Иронизм — не метод, платформа или рациональное объяснение мира, но стремление именно к автономии, а не солидарности. Иронисты сами создают вкус и суждения вкуса о себе по принципу «так я хотел»; их беспокоит прежде всего самооценка; философия для них — скорее служанка, чем госпожа.

Пруст и Ницше были не метафизиками, но иронистами прежде всего потому, что сами производили случайности, переписывая время и случай, и были озабочены исключительно тем, как выглядели в собственных глазах. Но если Ницше был еще «не оперившимся номиналистом», так как ему не доставляло удовольствия заниматься мелочами, то Пруст — истинный номиналист, сосредоточенный на маленьких случайностях; мадлен — лишь одна из них. В этом плане прустовская эпопея глубинно иронична; в ее финале автор овладел случайностью: обрамление красоте придает смерть.

Пруст тяготеет к прекрасному, а не возвышенному, покрывающему все поле возможного. В этом смысле к нему, по мнению Р., близок поздний Деррида, оставляющий теоретизирование ради фантазирования, ассоциативной игры. Такое частное фантазирование — конечный продукт иронической теории. Фантастическое переструктурирование воспоминаний образует новый жанр, расширяющий границы возможного. Благодаря постоянному расширению современная культура становится все более ироничной.

Осн. соч.: Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton, 1979; Consequences of Pragmatism. Minnesota, 1982; Contingence, Irony and Solidarity. Camb., Mass., 1989.

Лит.: Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст. М., 1997 .

Н.Б.Маньковская

Симулякр (simulacre — фр.) — одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики. Занимает в ней место, принадлежавшее в классических эстетических системах художественному образу. С. — образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, *артефакт*, основанный лишь на собственной реальности.

Жан *Бодрийар*, чья теория эстетического С. является наиболее репрезентативной, определяет его как псевдовещь, замещающую «агонизирующую реальность» постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым. Если

образность связана с реальным, порождающим воображаемое, то С. генерирует реальное второго порядка. Эра знаков, характеризующая западноевропейскую эстетику Нового времени, проходит несколько стадий развития, отмеченных нарастающей эмансипацией кодов от референтов. Отражение глубинной реальности сменяется ее деформацией, затем – маскировкой ее отсутствия и наконец – утратой какой-либо связи с реальностью, заменой смысла – анаграммой, видимости – С. Перекомбинируя традиционные эстетические коды по принципу рекламы, конструирующей объекты как мифологизированные новинки, С. провоцируют дизайнизацию искусства, выводя на первый план его вторичные функции, связанные с созданием определенной вещной среды, культурной ауры. Переходным звеном между реальным объектом и С. является *кич* как бедное значениями клише, стереотип, псевдовещь. Если основой классического искусства служит единство вещь-образ, то в *массовой культуре* из псевдовещи вырастает кич, в *постмодернизме* – С. Эстетика С. знаменует собой триумф иллюзии над метафорой, чреватый энтропией культурной энергии. Шизоидный, истерический, параноидальный стереотипы раннего постмодерна сменяются эстетической меланхолией и ипохондрией. Сравнивая культуру конца XX в. с засыпающей осенней мухой, Бодрийар указывает на риск деградации, истощения, «ухода со сцены», тающий в эстетике С.

Лит.: Baudrillard J. Simulacres et simulation. P., 1981.

Н.Б.Маньковская

Синестезия (от др. греч. synaisthēsis) – «со-ощущение». С. – межчувственные связи в психике и результаты их проявлений в конкретных областях искусства: а) поэтические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами; б) цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой; в) взаимодействия между искусствами (зрительными и слуховыми). Так к литературной С. относят выражения типа «Флейты звук зорево-голубой» (К.Бальмонт), к живописной – картины М.К.Чюрлениса и *В.Кандинского*, к музыкальной – произведения К.Дебюсси и Н.А.Римского-Корсакова, подразумевая при этом существование особых «синестетических» жанров (программная музыка, музыкальная живопись) и видов искусства

(*светомызыка*, синестетический фильм). Избежать издержек подобной терминологической размытости можно корректностью дисциплинарного подхода (рассматривая С. как предмет психологии, лингвистики, поэтики, музыкознания, искусствознания, эстетики). Все уровни С. обусловлены базовым, психологическим явлением (межчувственная связь).

Буквальная этимологическая расшифровка понятия С. как «со-ощущения» не соответствует реальному содержанию этого явления. С. – это скорее «со-представление», «со-чувствования». По психологической своей природе это конкретно-межчувственная ассоциация.

Простейшие ассоциации – это «ассоциации по смежности» (основа метонимии в поэзии), а наиболее значимые для искусства – «ассоциации по сходству» (основа метафоры). Последнее может быть сходством по форме, структуре, гештальту слухового и зрительного образов (на этом строится синестетическая аналогия «мелодия – рисунок»). Сходство может быть и по содержанию, по эмоциональному воздействию (на этом основаны синестетические аналогии «тембр – цвет», «тональность – колорит»). Последний тип С. наиболее присущ искусству. При признании связующего посредничества высших, социальных эмоций в формировании С. можно усмотреть участие мыслительных операций, пусть они и осуществляются чаще всего на подсознательном уровне. С. принадлежит к области невербального (наряду с музыкальным, визуальным) мышления. Слухозрительная С. является связующим компонентом визуального и музыкального мышления.

С. как специфическая форма взаимодействия в целостной системе чувственного отражения есть проявление сущностных сил человека. Это не некий эпифеномен, не аномалия, но норма – хотя, ввиду возможной «скрытости» своего происхождения в каждом конкретном случае, она и не всегда доступна для поверхностного научного анализа. С. можно охарактеризовать как концентрированную и симультанную актуализацию чувственного в широком спектре его проявлений: «удвоенной» сенсорности, эмоции, осуществляющей метафорическое «удвоение» в искусстве как способе развития универсальной человеческой чувственности в ее целостности и гармоничности.

С. как сущностное свойство художественного мышления содействует выполнению компенсаторных функций по опосредованному возмещению неполноты самой чувственности. Именно

участием С. объясняется относительная индифферентность художественного образа к видовой ограниченности, а также универсальность феномена единого художественного «пространства — времени» в искусстве. При этом в каждом виде искусства совокупность присущих ему С. образует свой так называемый «синестетический фонд». Видовой синестетический фонд искусства меняется. При этом его структура и содержание отвечают эволюции выразительных средств. Эта взаимная детерминированность развития синестетических способностей и специфики каждого из искусств определяет синхронность становления художественной потребности в синтезе искусств и появлении условий для ее реализации (в XVII — XIX вв. этот синтез осуществлялся на сцене, в XX в. — на экране и в открытом пространстве).

Существенно меняются функции С. в новой системной ситуации (т. е. действующей уже «внутри» синтетического, слухозрительного произведения). Действие синестетического фонда формирует при этом психологическую установку на ожидаемые, т. е. банальные сопоставления зримого и слышимого. В оригинальных же слухозрительных произведениях эта психологическая установка может и должна преодолеваться эстетической установкой, обусловленной конкретным художественным замыслом. Поэтому слухозрительный контрапункт, слухозрительная *полифония* обеспечивают образное единство и органическую целостность разнородных средств при их синтезе.

Б.М.Галеев, И.Л.Ванечкина

Соц-арт — одно из направлений *постмодернизма* и постмодернистского эстетического сознания в культуре поздней советской и постсоветской эпох. Типичный продукт *ПОСТ-культуры* последней трети XXв. Возник в начале 70-х гг. в среде молодых советских художников. Термин был введен в употребление в кругу активных создателей этого направления В.Комара и А.Меламиды (эмигрировали из СССР в 1977 г.) в 1972-1973 гг. в качестве своего рода иронического словесного «кентавра» из *non-арта* и соцреализма. Вынужденные (для заработка) оформлять в духе и стилистике официальной советской символики и атрибутики различные советские учреждения и мероприятия (пионерские лагеря, дома и парки культуры, красные уголки и парткабинеты заводов и фабрик, улицы и площади в дни советских праздни-

ков, праздничные демонстрации и т.п.), они хорошо владели всем визуальным рядом этой символики и с иронией и неприязнью (как и большинство творческой интеллигенции, особенно молодой, того времени) относились к ее содержанию. В советских художественных вузах, которые окончили главные представители С.-а. (Э.Булатов — Московский художественный институт им. В.И.Сурикова, В.Комар, А.Меламид, А.Косолапов, Л.Сокков, Д.Пригов, Б.Орлов — Московское высшее художественно-промышленное училище, бывшее — Строгановское), официально признавался единственный советский творческий метод — социалистический реализм. Главные догматы его требовали от художника изображать «жизнь в формах самой жизни» и «в ее революционном развитии»; создавать произведения «национальные по форме и социалистические по содержанию». Изобретатели С.-а. хорошо ощущали пустоту, лживость, лицемерие и цинизм официозного советского искусства, стоявшего на службе тоталитарного режима. Свое отношение и к этому искусству, и к породившей его идеологии, и к державшемуся на этой идеологии строю они оригинально выразили, используя наиболее одиозные клише, формы, символы, знаки, стереотипы этого искусства и политического пропагандистского инструментария. Сдвигая формально-смысловые акценты советских коммунистических символов, используя отдельные пространственно-композиционные, структурные, монтажные и т.п. приемы различных направлений художественного авангарда XX в. (от конструктивизма, дадаизма, реди-мейд, сюрреализма до поп-арта и постмодернизма), активно манипулируя визуальными стереотипами советской пропаганды, они создали самостоятельное политизированное направление в постмодернизме. Для него характерны заостренная ироничность, гротескность, ёрничанье по поводу и относительно главных идеологических клише и стереотипов советской эпохи. Объекты С.-а. — это, как правило, *центоны*, собранные и составленные из блоков, элементов, цитат советского официально-государственного антуража по поп-артовским принципам визуально-пространственной организации. Соц-артисты работают во многих видах современной арт-деятельности от традиционной живописи, графики, скульптуры, плаката и рекламы до коллажей, инсталляций, ассамбляжей, акций и т.п. Как и для большинства явлений постмодернизма, для С.-а. (особенно второй пол. 80-х — нач. 90-х гг.) наряду с иронией по поводу породившей его культуры (советской официозной) ха-

рактарны (возможно, независимо от сознательных установок самих соц-артистов) определенные ностальгические нотки и даже своего рода эстетизация ушедшей в прошлое эпохи (мажорный оптимистический колорит большинства соц-артовских объектов, изобилие яркой киновари, демонстрация официозных портретов коммунистических лидеров (особенно Сталина), почти классицистическая организация композиции, пространства, помпезность и торжественность и т.п.). К настоящему времени С.-а. прошел точку своего апогея, его представители живут и работают как в России, так и (многие) в эмиграции.

Лит.: Зиник З. Соц-арт//Синтаксис, 1979, № 3; Гройс Б. Соц-арт //Искусство, 1990, № 1; Холмогорова О.В. Соц-арт. М., 1994.

В.В.Бычков

Филонов Павел Николаевич (1883-1941) — один из крупнейших представителей русского *авангарда* в изобразительном искусстве. Родился в Москве в семье извозчика и прачки, с 1897 г. жил в Петербурге; учился в малярно-живописной мастерской, в частной мастерской академика Л.Е. Дмитриева-Кавказского, два года был вольнослушателем в Академии художеств; много работал самостоятельно. В период 1905-1912 гг. совершил поездки по Волге, Кавказу, посетил Стамбул и Иерусалим, путешествовал по Италии и Франции, зарабатывая на жизнь поденной работой. С 1910 г. начинает выставляться. Пишет ряд теоретико-манифестарных работ, в которых излагает концепцию своего аналитического метода: 1912 — «Канон и закон»; 1914 — «Сделанные картины»; 1923 — «Декларация “Мирового Расцвета”». Перед войной на некоторое время сближается с кругом *русских футуристов*; особенно близким ему по духу и творческим принципам был *Хлебников*. 1916-1918 гг. — служба в действующей армии на Румынском фронте; там избирается в революционные солдатские органы. Безоговорочно принял революцию 1917 г. как позитивное явление, с которым он связывал свои утопические надежды на социальный и художественный прогресс. По возвращении в Петроград стремится поставить свое искусство на службу пролетариату и советскому государству, не поступаясь, однако, своими художественными принципами. Активно работает над проектами реорганизации художественного образования в России (и Академии художеств в частности), возглавляет коллектив

«Мастеров аналитического искусства», состоявший из его учеников и последователей его творческого метода, участвует в нескольких коллективных выставках, в залах Русского музея в 1929-1930 гг. была развернута большая персональная выставка Ф., которая в связи с меняющейся художественно-идеологической ситуацией так и не была открыта. Вокруг Ф. создается атмосфера отчуждения, травли и почти полной изоляции. Будучи человеком фанатически преданным своему искусству, предельно гордым и независимым, он не принимал никаких подачек в виде стандартных пенсий и пайков, вел аскетический образ жизни, постоянно недоедая и обходясь минимумом материальных средств. Несмотря на острую нужду, он не продавал своих работ и бережно хранил их, будучи уверенным, что создает уникальные художественные шедевры, значительно превосходящие западное искусство, которые должны принадлежать только и исключительно Советскому государству. Он надеялся на создание специального музея Аналитического искусства. Только благодаря подвижничеству Ф. и вере его и его сестры Е.Глебовой в будущее признание его творчества соотечественниками практически все творческое наследие Ф. осталось в России. Первая персональная выставка Ф. состоялась в 1967 г. в Новосибирске, большая ретроспективная выставка была открыта только в 1988 г. в Государственном Русском музее.

Ф., как и В.Маяковский, не считал искусство священнодействием, но — ремеслом, которому можно научить практически любого человека. Необходимо только его огромное желание и почти подвижническое трудолюбие. Не творческое вдохновение, но *деланность* — для него главная категория искусства. Он не употреблял слово художник, но — мастер и ученик (как «изучающий мастер»). Деланность в его понимании — это предельно возможное владение техникой живописи (основу которой он видел в рисунке), позволяющее свободно создавать практически фотографическое изображение. Подобное владение техникой (мастерство) должно сочетаться с большими интеллектуальными знаниями и владением «внутренним законом творчества». Ф. был убежден, что аналитический мастер — это исследователь и изобретатель; он должен владеть всем современным объемом научных знаний (физики, в том числе и микромира, астрономии, физиологии, психологии, химии и т.п.). Используя эти знания, он должен при создании картины опираться не только на видящий глаз, но и на «знающий глаз», который «видит» все

внутренние закономерности строения и функционирования изображаемого предмета (для человека, например, всю его психофизиологию — работу кровеносной системы, нервные ткани, железы внутренней секреции, структуру и работу мозга и т.п. вплоть до строения клеток организма, молекул, атомов; для дерева — его внутреннее строение, принципы развития и роста и т.п.). Это научно-»внутреннее» видение предмета и явления художник «претворяет» в графическо-живописные конструкции, нередко совмещая их и с видимыми формами предметов. «Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих, в свою очередь, бесчисленные предикаты, — то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов» и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, — начисто». Именно в этом Ф. видел новаторство аналитического искусства и его превосходство над всеми предшествовавшими ему видами творчества, в том числе и над кубизмом Пикассо, или футуризмом, от которых он и сам много заимствовал, но считал их поверхностными явлениями в искусстве, как и традиционный академизм, интересующийся только внешним видом предмета. Художник-аналитик должен выявить «закон органического развития формы», который он противопоставляет «канону», как субъективному представлению о конструкции формы, и который он заимствует у природы (подражать не ее видимым формам, но методам ее органического роста). Совершенное же владение живописной техникой (сделанность) позволяет художнику создать некую автономную картину, «сделанную» настолько органично, что она обладает потенциалом саморазвития как бы без участия в этом процессе художника (растет и развивается как все живое в природе). Собственно, в этом и заключается «аналитический метод» делания картин или любых других вещей Ф. Он верил, что созданное по этому методу искусство — это новое, эволюционно-революционное пролетарское искусство, искусство будущего, которое приведет к «Мировому Расцвету» — высшей стадии социализма. «Аналитическое искусство», построенное, как полагал Ф., на чисто научных принципах, обращено прежде всего к интеллекту зрителя и призвано развивать его, «быть фактором эволюции интеллекта».

Собственно художественное творчество Ф. (его картины и графические работы прежде всего) представляет собой на пер-

вый взгляд странный сплав (и мозаику одновременно) множества художественных и естественнонаучных явлений и теоретических принципов. Здесь и Врубель, и кубисты, и футуристы, и немецкие экспрессионисты, и примитивисты, и академические натуралисты, но так же — и более древнее наследство — от русской *иконы*, народной игрушки и лубка до Босха, Брейгеля, Дюрера и других художников «северного Возрождения». В дореволюционных работах («Запад и Восток», «Композиция со всадником», «Пир королей», «Коровницы», «Крестьянская семья (Святое семейство)») у Ф. на первый план мощно выступают какие-то могучие древние архетипы пластического мышления, глубинная, порой хтоническая, иногда сакральномистериальная (языческая) пульсация древнего примитивного сознания, стремящегося изречь какие-то уже неведомые нам истины бытия мощным экспрессивным языком цвета и формы. Здесь и апокалиптические звери и всадники, и какие-то архаические антропоморфные истуканы со звероподобными лицами и звери с человеческими глазами, наполненными бесконечной тоской. В этот период резко выразились и антиурбанистические представления Ф. Оупляющая безысходность человеческой экзистенции в задавившем его индустриальном городе безмолвно мычит со многих его картин («Ломовые», «Рабочие» и др.). Наиболее полно принципы «аналитического искусства» и пафос оптимистического восприятия революции выражены в работах 20-х гг., особенно в картинах, названных самим Ф. «формулами» («Формула космоса», «Формула революции», «Формула Вселенной», «Формула весны» и др.). Эти картины более мажорны и пестры по цветовой гамме и представляют собой как бы некие лоскутные ковры, составленные из сотен и тысяч, как правило, абстрактных цвето-формных элементов, объемного (как у футуристов) или плоскостного типа. В других картинах этого периода нередко сквозь космос динамических или статических абстрактных форм проступают вдруг или вписываются в них некие конкретные частично экспрессивно деформированные, иногда же чисто натуралистические предметы — чаще всего головы и фигуры людей или животных. Все элементы, начиная с мельчайшего живописного «атома» (как писал сам Ф.) тщательнейшим образом прописаны и отработаны («сделаны») тончайшей кистью. В результате этой скрупулезной отработки деталей, наложения различных проекций и срезов одной фигуры друг на друга, «сдвигов» их относительно друг друга, как бы «раздвоения»

форм, контрапунктического повторения одних и тех же мотивов и элементов в различных вариациях, мощной экспрессии отдельных фигуративных элементов и т.п. приемам возникают самобытные холодновато-суховатые пластические кроссворды уникальных миров филоновской живописи и графики – художественные криптограммы эсхатологически-апокалиптических пророчеств о судьбах культуры и человечества.

Лит.: Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1988; Мислер Н., Боулт Д.Э. Филонов. Аналитическое искусство.[М., 1990] (с подробной библиографией и публикацией текстов Филонова).

В.В.Бычков

Флоренский Павел Александрович (1882-1937) – религиозный мыслитель, яркий представитель неоправославия, священник, ученый-энциклопедист универсального профиля, опиравшийся в своих трудах на достижения всего опыта предшествующей человеческой культуры, автор работ по богословию, математике, физике, электротехнике, искусствоведению. До 1917 г. преподавал в Московской Духовной Академии (Сергиев Посад), писал в основном богословско-философские работы, служил священником (1912-1917 гг.). После революции в связи с начавшимися гонениями на церковь и закрытием Духовной Академии вынужден был перейти на государственную службу. С 1921 г. занимался научной работой в системе Главэлектро, одновременно несколько лет (1921-1924) работал профессором во ВХУТЕМАСе, читал курс лекций по анализу пространства и времени в искусстве, был ученым секретарем Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. В 1933 г. арестован как «враг народа» и осужден на 10 лет лишения свободы. В лагерях продолжал заниматься, по мере возможности, «служением людям», ибо в этом видел свое главное назначение в земной жизни, – на Дальнем Востоке изучал характер и особенности вечной мерзлоты; на Соловках организовал лабораторию по переработке морских водорослей. В 1937 г. расстрелян.

Ф. в течение всей жизни уделял особое и пристальное внимание эстетике и искусству, написал ряд специальных сочинений, посвященных искусству, *иконе*, обратной перспективе, син-

тезу искусств в храмовом действе, создал цикл лекций по пространственно-временным закономерностям искусства. Много эстетических идей встречается и в его философско-богословских сочинениях. Продолжая патристическую традицию, Ф. утверждает: «Бог и есть Высшая Красота, чрез причастие к Которой все делается прекрасным». Отсюда эстетическое, по его определению, не является какой-либо локальной частью бытия или сознания, но есть сила, или энергия, пронизывающая все слою бытия. Красота и свет (духовный, божественный) предстают в его системе важными онтологическими и гносеологическими факторами. Он убежден, что «сила красоты существует нисколько не менее, нежели сила магнита или сила тяжести». Именно в красоте и ее модификации — свете — и через их посредство человек в мистических актах богослужения, монашеского подвига или созерцания иконы «познает» триипостасную Истину, переполняясь при этом неопишуемой духовной радостью.

Отсюда главными эстетическими субъектами, в его понимании, выступают монахи, старцы, подвижники, посвятившие свою жизнь созерцанию духовного света, а аскетика, утверждает он, в прямом и полном смысле слова является эстетикой и искусством. Сами отцы-подвижники, подчеркивает Ф., называли свою деятельность «искусством из искусств», а цель этой деятельности — «созерцательное ведение» — «филокалией» (philokalia — любовь к красоте, «красотолубие», — этот перевод Ф. считал более точным по смыслу, чем традиционный богословский — добротолубие) в отличие от рациональной «философии» (любомудрия). Более того, аскетическая деятельность не ограничивается только созерцанием, но в идеальном пределе имеет целью даже **реальное преобразование плоти** подвижника в более духовную и светоносную еще при его жизни, т.е. реальное преодоление границы между мирами материальным и духовным.

На уровне космогоническом на этой границе находится София Премудрость Божия — умонепостигаемая Личность и творческое начало Бога, его творящая энергия, духовное основание тварного мира и человека, делающее их прекрасными; «живая Идея совокупной твари», «Божественный Пробраз и Форма всего тварного бытия», сущностная основа красоты в мире и искусстве, сама «существенная Красота во всей твари». Отсюда сфера эстетического, красоты в ее наиболее утонченных формах — это пограничная сфера между горним и дольным мирами.

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

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

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

общечеловеческую потребность: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое». В средневековом православном искусстве канон охватывал все стороны художественного языка – композиционную схему изображения, организацию пространственно-временного континуума, изображение отдельных фигур, их позы, жесты, формы практически всех предметов, как и их достаточно ограниченный набор, цвет, свет, характер личного и доличного письма и т.п. Острый ум о. Павла не оставил ни один из них без внимания, разработав настоящую философию и эстетику иконописи.

Большое внимание, в частности, он уделил так называемой «обратной перспективе», т.е. системе особых приемов организации изображения в иконе. При этом он показал, во-первых, что такая система (или обратная перспектива) наиболее полно отвечает духовной сущности иконописи и, во вторых, – вообще наиболее органичный, глубокий и универсальный способ композиционного решения в изобразительном искусстве и с точки зрения целей этого искусства, и с точки зрения естественности его восприятия зрителем. Напротив, «прямая перспектива», наиболее активно вводимая в искусство со времен Возрождения («возрожденским искусством» в терминологии Ф.), – свидетельство утраты живописью своих глубинных духовных оснований, его погони за внешним подражанием видимым формам предметов, т.е. свидетельство кризиса искусства.

Создавая иллюзию пустого эвклидова пространства, эта перспектива уводит зрителя от самих «вещей» (на которых делался главный акцент как на предметах-символах в средневековом искусстве) в пустоту, т.е. способствует нигилистическому отношению к миру, она создает «однородное пространство», наиболее «враждебное цельности и самозамкнутости художественного произведения и живых органических форм». Вообще к возрожденскому искусству (и шире – к возрожденскому типу культуры) Ф. относится резко отрицательно, усматривая в его секуляризме, рационализме, поверхностном иллюзионизме, духовной вялости и индивидуализме тенденции «к обездушению мира, механизации и детерминизму»; а Новое время в целом предстает в его восприятии постепенным процессом «разъедания бытия пустотою, хаосом, смертью». Резкой противоположностью этого была, в его понимании, культура Средневековья (соборная, вневременная, духовно активная, целостная, органично выросшая из естественных потребностей человечества), особенно пра-

вославному с его культовым высоко духовным каноническим искусством, функционировавшим в «храмовом синтезе» в процессе богослужения. Этот синтез объединял в единое художественное целое архитектуру, стенопись, иконостас, хореографию священнослужителей, церковное пение, зрительно-обонятельную атмосферу (с ее благовониями, дымкой от свечей, лампад, воскурений фимиама и разноцветным колеблющимся светом).

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

Анализ сложной структуры произведения искусства приводит его к уточнению формулировок ряда значимых искусствоведческих понятий. В частности, он четко разводит термины **композиция** и **конструкция** в искусстве, которыми в это время особенно интересовались во ВХУТЕМАСе. Под композицией он имеет в виду «план организации пространства», т.е. совокупность изобразительно-выразительных средств, включающую цвет, форму, линию, точку и т.п., а под конструкцией — смысловое единство предмета изображения. Другими словами, конструкция определяется изображаемой действительностью (материальной или отвлеченной, духовной), а композиция — художником. В произведении искусства они находятся в антиномическом единстве. «Формула Совершенного Символа (Троицы, Христа — В.Б.) — “неслиянно и нераздельно” — распространяется и на всякий относительный символ, — на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и художества». «Уравновешенности» композиционного и конструктивного начал добились в истории культуры только эллинское искусство и иконопись.

Особого напряжения антиномизм между ними достигает в *орнаменте*, поэтому его Ф. считает наиболее философичным из всех видов изобразительных искусств, ибо «он изображает не отдельные вещи и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*». Оказавшись в одном из центров русского авангардного искусства в среде известных художников-авангардистов (во ВХУТЕМАСе в 1920-21 гг. вел занятия в одной из мастерских В.Кандинский, преподавали известные конструктивисты А.Родченко и В.Татлин), Ф. в своей теории не мог игнорировать и опыт современного ему авангардного искусства и теории авангардистов. В теоретическом плане ему во многом близок Кандинский (особенно в понимании духовности в искусстве), однако их многое и разделяло в осмыслении конкретных элементов живописи (цвета, линии, точки), их значимости в структуре конкретного произведения.

Практически не было никаких точек соприкосновения у него с принципиальными материалистами и утилитаристами-конструктивистами. Однако все они жили в одной атмосфере духовно-художественных исканий и вынуждены были по-своему отвечать на главные художественные проблемы своего времени. Отсюда рассуждения Ф. о «чистой живописи» как «философии эманации» в отличие от «чистой графики» как «сродной философии творения из ничто»; осмысление понятия *среды* как некой слитности, сопряженности в произведении вещи и пространства (а при перевесе вещности включение в живописную структуру более грубых элементов — наклеек, набивок, инкрустаций и т.п.); внимание к отдельным элементам художественного языка, в частности, он не исключал возможности изображения человеческих фигур без лиц (которые несколько позже — в конце 20-х гг. — появились в творчестве Малевича).

К искусству своих современников-авангардистов Ф., кажется, в целом относился достаточно осторожно. Прямых суждений об *абстрактном искусстве* у него нет, а вот *супрематизм* и *конструктивизм* он считал уже вышедшими за рамки собственно искусства. Опыты супрематистов он относил к достаточно неудачным экспериментам в области низшей магии — прямое воздействие на психику с помощью цвета и формы, а «машины» конструктивистов (хотя он не употребляет этого термина, ибо понимает *конструкцию* в ином смысле, чем конструктивисты) причислял к сфере техники и инженерии. Он предвидел, что преобладание конструктивного начала в искусстве может при-

вести в конце концов вообще к отказу от изображения и замене его самой вещью (что и произошло в *реди-мейд* Дюшана, появившемся в Америке еще в 1913 г.). И хотя сам Ф. не был приверженцем авангардизма, объективно его лекции во ВХУ-ТЕМАСе поднимали проблемы, которые соответствовали самым новаторским исканиям в области современного ему искусства.

Соч.: Собр. соч. Т. I. Статьи по искусству. Paris, YMCA-PRESS, 1985; Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; Иконостас. М., 1994; Избранные труды по искусству. М., 1996.

Лит.: Бычков В.В. Эстетический лик бытия (умозрения Павла Флоренского). М., 1990; П.А.Флоренский и культура его времени. Atti del Convegno Internazionale Universita degli Studi di Bergamo 10-14 gennaio 1988. Marburg, 1995; Victor Bychkov. The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky. St Vladimir's Seminary Press. Crestwood, NY. 1993.

В.В.Бычков

Фотография — наиболее распространенный ныне тип визуального изображения, основанный на технике репродуцирования. Возникновение Ф. связывают с именами француза Жозефа Нисефора Ньепса (1765 — 1833) и парижского диорамиста Луи-Жак-Манде Дагерра (1787 — 1851). Если первому удалось прежде всех других зафиксировать фотографическое изображение, нареченное гелиографией (это был вид, запечатленный в 1826 г. из чердачного окна фотографа в городке Шалон — результат восьмичасовой экспозиции), то второй под именем дагерротипии в 1839 г. обнарудовал свой метод. Речь шла о «спонтанном воспроизведении образов природы, полученных в камере-обскуре», или о таком «химическом и физическом процессе», который позволял природе «воспроизводить самое себя». Однако основы современной Ф. были заложены английским ученым и художником Генри Фоксом Тэлботом (1800 — 1877): благодаря изобретению им негатива, позволявшего делать потенциально бесконечное число отпечатков, фотография и стала массово воспроизводимым изображением, обретя, наконец, то отличительное свойство, которого не знали за ней ни Ньепс, ни Дагерр.

Ф. действительно является сочетанием физических и химических процессов, по отдельности давно известных челове-

ству, однако потребовался такой момент общественного развития, когда эти процессы могли быть сведены воедино, чтобы получилась Ф. как «светопись» (такова ее этимология), а эта последняя, в свою очередь, пала на подготовленную производством почву. Можно без преувеличения сказать, что Ф. является искусством индустриального мира.

Статус Ф. как искусства не раз подвергался сомнению. Отрицать за Ф. какую-либо художественность и вместе с тем расценивать ее как искусство, пришедшее на смену живописному, позволяет одна и та же черта — присущая ей документальность. Ибо для одних Ф. была квинтэссенцией самой действительности, а для других — ее (реалистического) отображения при помощи адекватных выразительных средств. Но если сегодня мы и склонны рассматривать Ф. как искусство — и это несмотря на явную ее «подручность»: служебную функцию Ф. в обществе трудно переоценить, — то подспудным критерием ее художественной оценки выступает не что иное, как живопись, с иерархией ценностей, характерной для этой последней (достаточно упомянуть о весьма ограниченном числе признанных фотографов — их не более двухсот — и о делении Ф. на такие традиционные жанры, как портрет, пейзаж и т.п.).

Ф. на многих уровнях обнаруживает двойственность: если это искусство, то в осовремененном смысле буквально проявленной «технэ», из чего вытекает множественность ее определений — Ф. есть одновременно техническое, научное и художественное достижение. Впрочем, сам способ толкования Ф. зависит от социального контекста и от того места, которое Ф. занимает в нем. В нашей сегодняшней жизни Ф. прочно утвердилась в качестве регистратора скрытых от глаза процессов, а также социальных личин и событий. Это произошло потому, что благодаря своей технической подоплеке она расценивается обществом как аналог самого реального. (Что не противоречит «возвышенному» толкованию Ф., согласно которому она позволяет проникать за видимую оболочку вещей.)

Двойственность Ф. является предметом размышлений теоретиков этого вида искусства. В знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1935 — 1936), а также в «Краткой истории фотографии» (1931) *В.Беньямин* обсуждает Ф. как такую разновидность массово репродуцируемого образа, которая приводит к разрушению «ауры», или уникальности, свойственной прежним, по преимуществу жи-

вописным, изображением. Однако он признает, что «первые репродуцированные люди» все еще полны аурачности, даже если в данном случае речь идет лишь о некоем средовом эффекте восходящего социального класса. («Дело в том, что в этот ранний период объект и техника его воспроизведения так точно совпали друг с другом, в то время как в последующий период декаданса они разошлись».)

Двойственность Ф. как принципиальную черту последней прослеживает и *Р.Барт*, говоря об этом сначала в терминах «фотографического сообщения (посыла)», а потом и специальной «аффективной» феноменологии, выстраиваемой им для Ф. в качестве особого типа репрезентации в его последней книге «*Camera lucida*» (1979). (Эта книга остается по сей день ключевым текстом для понимания того, как возможно «чтение» фотографий.) Отмеченная двойственность передается понятием «фотографического парадокса»: в то время как Ф. является в своей основе прямым незакодированным сообщением (его содержанием выступает «сама сцена», или «буквальная реальность»), над ним надстраивается второе – коннотированное – сообщение, сосуществующее с первым. Кодирование фотографии происходит на этапе ее изготовления, когда вступают в силу разнообразные профессиональные, эстетические и идеологические нормы, но точно так же и тогда, когда она становится объектом чтения, невольно попадая в принятую обществом систему знаковых координат. Таким образом, Ф. предстает одновременно «объективной» и «нагруженной», «естественной» и «культурной». (В статье «Фотографическое сообщение» (1961) перечисляются различные процедуры коннотирования: подделка; означаемое позы; объекты и навеваемые ими смысловые ассоциации; фотогения как информационная структура; эстетизм; объединение нескольких фотографий в определенным образом прочитываемый ряд.)

Барт отмечает необычайную связь Ф. со своим референтом (одна из пояснительных метафор – слоистые объекты, две половинки которых невозможно отделить друг от друга, не разрушив целого). То, что прежде определялось в категориях денотации – прямого указания на сцену, пейзаж или некий объект (Ф. не трансформирует изображаемое, она лишь редуцирует его пропорции и часто цвет), – мыслится теперь как «неуступчивость»: без реально существующей вещи (референта) не может быть изображения. Это подтверждает сама техника фотографирования: камера схватывает и регистрирует испускаемые вещью световые

лучи, запечатляемые на специальной, как правило, серебряной, фотопластине. Но «неуступчивость» означает и нечто большее: как показывает Барт, она равным образом относится и к сфере «интенции» чтения, ибо зритель извлекает из Ф. только одно — «оно там было». В этой неотвратимости референции, референции абсолютной и тем не менее всегда уже отсроченной, и состоит сущность, или ноэма, Ф.

Однако сущность Ф. невозможно обнаружить с помощью абстрактных аналитических процедур: случайность, «отягчающая» каждый снимок, активно противостоит любой попытке сформулировать такое «всеобщее свойство, без которого не было бы Ф. вообще». Очевидно, что движение, направленное к постижению сущности Ф., должно осуществляться не вопреки особенностям этой последней, а лишь сообразуясь с ней. Для Барта отправным пунктом построения «отдельной» науки Ф. становится не только сам опыт разглядывания фотоснимков, но и его собственный незаместимо-личный интерес. Такой интерес, выраженный в самом общем виде (даже притом, что для его обозначения Барт применяет слово «приключение»), соответствует полю культурных значений, более или менее легко восстанавливаемых зрителем. Речь идет, иными словами, о некоем «вежливом» интересе, который мобилизует «полу-желание, полу-воление» («...это тот же невыраженный, отполированный и безответственный интерес, что возникает в отношении людей, зрелищ, одежды, книг, которые считаются «на уровне»). Подавляющее большинство фотографий воспринимается именно в подобном модусе «понимания» намерений фотографа, чем подчеркиваются контрактные, т.е. по определению культурные, отношения между потребителями и творцами. Однако наряду с неангажированным интересом зритель может испытать и некоторое потрясение, выразимое лишь в терминах наслаждения или боли. В этом случае он сам становится мишенью, получая со стороны Ф. чувствительный укол.

Если общекультурный интерес, интерес, уравнивающий не только фотографа и зрителя, но и всех зрителей между собой во всеобщем усилии интерпретации, Барт именуется *studium*'ом, то ситуацию обособления, или индивидуального неповторимого переживания, он обозначает как *punctum*. *Punctum*, эти «раны», «отметины», которыми переполнены отдельные снимки, разрушает непрерывность поля, покрываемого «моим суверенным сознанием» и находящегося в ведении *studium*'а. Иначе говоря,

punctum уничтожает нацеленность сознания на объект в качестве интенциональной установки. В отличие от studium'a он предполагает иной способ восприятия, или иной тип «чтения», как об этом говорит сам Барт. Таким образом, можно заключить, что studium соответствует в целом процедуре коннотирования, тогда как punctum выявляет прямое фотографическое сообщение во всей его тревожащей наготе.

Впрочем, соотношение studium'a и punctum'a не является ни дихотомичным, ни оппозиционным. Барт настаивает на их сопричастности, отмечая, что это есть род двойственности без характерного для классического дискурса «развития». Punctum «рассекает» studium, меняя «режим моего чтения» и приводя к тому, что появляется как бы новое фото, наделенное «высшей ценностью» для зрителя. (Именно поэтому punctum чаще всего ассоциируется с какой-нибудь деталью, но punctum'ом оказывается и сама нозма Ф.: «это было», соединенное с мучительным сознанием, что «это должно умереть».) Соотношение studium'a и punctum'a можно, как это делает Барт, интерпретировать в музыкальных терминах: в этом случае они выступают двумя темами – «на манер классической сонаты», – позволяя исследователю по очереди заниматься то одной из них, то другой. Но можно, вслед за Деррида, представить данное соотношение как метонимическое, исходя из того, что при метонимии, т.е. «переименовании», происходит удвоение обозначающей функции слова, когда на его переносное значение накладывается значение прямое, так что и то, и другое одновременно содержится в нем. Та же метонимия позволяет говорить о сингулярном и не требовать подмены: punctum книги «Camera lucida» – не воспроизведенная Бартом детская фотография его матери, благодаря которой ему удастся заново обрести ее «душу», – может быть сообщен читателю в качестве незаменимого в силу того, что метонимия оперирует уже на уровне бартовского письма.

Социальные аспекты Ф. и связь последней со сложившимися системами экономического и политического подавления подробно рассматриваются в хрестоматийной книге «О фотографии» (1973) американской писательницы С.Зонтаг. Исследованием природы фотографического изображения, способов его кодирования, связанных в том числе и со скрытой репрессивностью, заняты сегодня не только теоретики этого вида репрезентации, но и сами фотографы, неуклонно наращивающие критический и рефлексивный

потенциал своего искусства. (Достаточно назвать имена Д.Арбус, Л.Фридлэндера, В.Бёргина, Б.Крюгер, С.Шерман и Ш.Левин.)

В истории Ф. как самостоятельного вида творчества с изрядной долей условности можно выделить два основных направления. С одной стороны, это «натуральная» Ф., или такая, которая уделяет первостепенное внимание самому объекту изображения, запечатлевая его в том виде, в каком он дан. Концентрированным выражением этой линии можно считать документальные, или репортажные, снимки, расцвет которых приходится на 20-е и 30-е гг. Ф. выступает здесь таким средством отображения внешнего мира, на «объективность» которого не может повлиять даже с необходимостью предвзятый взгляд того, кто берется снимать (выбирая сцену или ракурс, фотограф лишь помогает реальности проявиться, но не фабрикует ее). К указанному направлению относятся Ф. города и жанровых сцен (Э.Атже, знаменитый своими снимками безлюдного Парижа; А.Стиглиц; Брассаи; А.Кёртеш; У.Кляйн; П.Стрэнд; У.Эванс; М.Бурк-Уайт; А.Картье-Брессон; П.Г.Эмерсон). Сюда же примыкает и пейзажная Ф. (Р.Фэнтон; Т.О'Салливан; У.Г.Джексон; К.Уоткинс; Э.Уэстон; А.Адамс; Р.Адамс). Признанными образцами («художественной») документалистики являются фотографии Д.Ланг. К этому же направлению можно отнести в целом фотопортрет и отдельные изображения человеческого тела. (Из портретных мастеров выделяются Ф.Надар, добивавшийся в студийных снимках небывалой интенсивности присутствия модели, А.Зандер, создавший целую галерею социальных типов, и портретистка викторианского времени М.Кэмерон.) Классическими фотографиями, воспроизводящими человеческое тело в движении, являются своеобразные протосеквенции Э.Мэйбриджа — документальные исследования, равно повлиявшие на живопись и кинематограф.

Другая линия Ф. может быть названа постановочной. «Постановочность» связана с вмешательством в объект изображения либо в саму процедуру его воспроизведения. Так постановочными можно считать продуманные композиции Х.Ньютона, не говоря уже о сюрреалистических куклах Г.Бельмера (тематически эти фотографии заняты изучением человеческого тела). Выходящие за рамки собственно фотографического портреты Р.Аведона и Р.Мэйплторпа в силу их композиционной сложности, призванной поставить под вопрос как практикуемый ими жанр, так и запечатленную в портретах «идентичность», тоже можно считать постановочными.

Наиболее ярко эта линия представлена целым отдельным направлением фотографической экспериментации начала века. Технически оно связано в первую очередь с понятием фотомонтажа (произведение, состоящее из разрезанных фотографий, объединенных в коллаж), идеологически — с антинацистской (Германия) и политической или военной пропагандой (Советский Союз). (Притом что у истоков фотомонтажа стоят берлинские *дадаисты*.) Новаторские работы русских конструктивистов А.Родченко и Эль Лисицкого, выполненные в технике фотомонтажа, оказали глубокое влияние на области, не относящиеся напрямую к Ф., — европейскую рекламу и графический дизайн 20-х — 30-х гг. Аналогичными опытами был увлечен и Л.Мохой-Надь, работавший в *Баухаузе*. Примерно в одно время с К.Шапом и Ман Рэем Мохой-Надь создает фотографии объектов, не прибегая к камере: он засвечивает фотобумагу, предварительно разместив на ней различные предметы. Свои фотографии, напоминающие ранние «фотогеничные рисунки» Тэлбота, Мохой-Надь назвал «фотограммами». Общим для всех названных фотоэкспериментов является сознательное и продуманное манипулирование изображением.

Условность предложенной классификации заключается в том, что даже репортажная Ф. далека от преследуемой ею «объективности», ибо сам выбор сцен, их ракурсов, последовательности, а затем отбор заснятых фотографий и способ их публичной презентации несут на себе печать как индивидуальных, так и коллективных предпочтений. Не будем забывать, что Ф. — это социальное искусство. Таким образом, любая «спонтанность» опосредована скрытой или явной установкой, коннотирована. Вместе с тем наше различие по-прежнему действенно на уровне идеологии фотографирования.

Если говорить о новейших тенденциях в развитии Ф., то на первый план выходит ее роль свидетельства, или документа. Даже в случае откровенно постановочных изображений, когда документированное является заведомой «фальсификацией», Ф. самой своей природой словно призвана придать ему недостающую реальность. (Так реальность квазиорганических объектов В.Ефимова является по преимуществу фотографической. Можно сказать, что вне фотографий их попросту не существует.) Эта тенденция подтверждается и тем, что в *концептуальном искусстве*, *боди-арте* и *хэппенинге* из объекта искусства Ф. превращается в «документацию», чем продлевается не только само действие, но и его возможные интерпретации.

С другой стороны, нельзя недооценивать и постановочную линию в современной Ф. (К.Большански, С.Мун, Д.Торникрофт, В.Куприянов, Т.Либерман, отчасти Б.Михайлов). При этом меняется сама «постановочность»: фотографии образуют неотъемлемую часть инсталляционных комплексов, подвергаются компьютерной обработке, включаются в более широкую систему мультимедиа. «Постановочность», таким образом, все больше эволюционирует в сторону электронно-сетевого восприятия, в рамках которого начинают переосмысливаться технологические основы Ф. как таковой.

Лит.: Барт П. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997; Его же. Мифологии. М., 1996; Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996; Назад к фотографии. Статьи. Разговоры о фотографии. Каталог выставки. М., 1996; Barthes R. Le message photographique. // Communications, 1961 № 1; Beaton C., Buckland G. The Magic Image: The Genius of Photography from 1839 to the Present Day. London, 1979; Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M., 1972–1989 (B 2.1); *Ibidem*. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M., 1963; Burgin V. In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture. Berkeley, Los Angeles, L., 1996; Clarke G. The Photograph. Oxford, N.Y., 1997; Classic Essays on Photography. Ed. by A.Trachtenberg. New Haven, Conn., 1980; Jeffrey I. Photography: A Concise History. L., N.Y., 1981; Krauss R., Livingstone J. L'Amour Fou: Photography and Surrealism. N.Y., 1985; Sontag S. On Photography. N.Y., 1973.

Е.В.Петровская

Хейзинга Йохан (Huizinga Johan), 1872–1945, — нидерландский историк и культуролог. Проф. кафедры всеобщей истории в Гронингенском университете (с 1905 г.), возглавлял кафедру истории в Лейденском университете (с 1915 г.). Ректор Лейденского университета, президент Академии наук в Амстердаме (с 1933 г.), почетный доктор ряда университетов. Председатель комитета по культурному сотрудничеству Лиги Наций (с 1938 г.). В деятельности Х. прослеживаются три этапа: исследование древнегерманских языков, древнеиндийской литературы, религии и медицины; изучение европейской и прежде всего нидерландской истории позднего Средневековья и Нового времени; критика современной культуры.

Отрицая объективные законы общественного развития, придерживался эстетического подхода к истории, метода «вживания» исследователя в духовно-психологическую суть событий. Х. стремился описать «дух» эпохи, ее ментальность; через анализ искусства, общественной и индивидуальной психологии, образа жизни и общественных идеалов реконструировать господствующую картину мира. Произведения Х. соединяют в себе глубину и многосторонность исторического анализа с яркой художественной формой изложения; способствовали расширению общественного интереса к истории, оказали воздействие на становление историографического жанра портретирования эпохи.

Х. — страстный и последовательный антифашист. Причины кризиса европейской и прежде всего немецкой культуры, а также питательную среду для тоталитарных профашистских режимов видел в господстве иррационализма в философии, этике, искусстве; в позитивизме и прагматизме в науке; в целенаправленной дерационализации общественного сознания, его мифологизации. Работы Х. содержат критику *массовой культуры* и господствующего типа личности, названного им «полуобразованным» или «пуэрилистическим» (от лат. *puer* — юноша, мальчик). Предсказывал возможность экологической катастрофы.

Понятие культуры связано для Х. с равновесием материальных и духовных ценностей, с согласованностью отдельных культурных факторов (науки, техники, политики, религии, философии), с приоритетом высших метафизических идеалов над потребностями индивида, отдельных социальных групп, партийно-или национально-эгоистическими интересами. Х. считал необходимой гармонию разума и веры, ориентацию на христианскую этику в сочетании с организующими и эзотерическими возможностями других религий, — построение «гуманной цивилизации», основанной на интернациональном правопорядке, самооценности человечества и его культуры.

Особую известность принесла Х. концепция игрового элемента культуры («*Homo ludens*» 1938 г.), соединившая в себе культуркритические и историографические воззрения ученого.

Игра, согласно Х., — экзистенциальная и витальная категория. Потребность в игре не связана с какой-либо ступенью развития культуры, с определенной формой мирозерцания. Х. определяет игру как «свободное действие» в границах правил, обладающее собственным временем и пространством, стоящее вне обычной жизни, но полностью овладевающее участ-

никами. Настоящая игра не связана с материальной пользой, но дает радостное возбуждение, раскрывает человеческие способности, сплачивает группу. Игра воспитывает «человека общественного», способного добровольно и сознательно участвовать в жизни коллектива, подавлять свои эгоистические интересы, руководствоваться понятиями солидарности, чести, самоотречения и т.п. Х. подчеркивает эстетичность игры, присущую ей гармонию и красоту, которые создаются свободным полетом фантазии и творчеством при одновременном соблюдении строгих правил действия и игровой морали. Х. соединяет шиллеровско-романтическое понимание игры как свободно-творческой активности, — высшим воплощением которой является искусство, — с трактовкой ее как способа организации деятельности и общения, подчеркивая при этом нравственную сторону «честной игры».

Игра, в понимании голландского историка, один из культурных идеалов и одна из трансцендентальных метафизических ценностей. Игровой элемент прослеживается им во всех сферах культурной деятельности: в поэзии, науке, военном и гражданском праве, философии, в быту, в празднично-игровых формах коллективной активности. Анализом культуры с точки зрения игры стремился продемонстрировать эрозию и фальсификацию этой универсалии в современной общественной жизни и тем подтвердить тезис о кризисе культуры. Подход к вопросу о культуре и игре сближает Х. с К. Гроссом, К. Кереньи, Р. Гвардини, Г. Гессе, Х. Ортегой-и-Гассетом.

Ученый не ставит своей целью проанализировать во всей полноте сам культурный материал, так как его задача — заявить тему с открытой культуркритической функцией. «Homo ludens» — культурологическая утопия с отчетливо выраженным политическим, прежде всего антифашистским, смыслом; создание образа «настоящей» культуры с тем, чтобы противопоставить его тенденциям культуры XX столетия. Игрология Х. является неотъемлемой частью современной теории и истории игры, а «Homo ludens», одновременно, — образцом европейской гуманистической эссеистики и политической публицистики.

Соч.: Осень Средневековья. М., 1988; Человек и культура// Западноевропейская эстетика XX века. Вып. 1. М., 1991; Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992; Amerika levend en denkend. Haarlem, 1927; Nederlands beschaving in de 17-e Eeuw. Haarlem, 1941; Wenn die

Waffen schweigen. Basel, 1945; Mein Weg zur Geschichte. Letzte Reden und Skizzen. Basel, 1947.

Лит.: Kaegi W. Das historische Werk I. Huizingas, Leiden, 1947; Koster K.I. Huizinga, 1872-1945. Mit einer Bibliographie. Obarursel /Taunus/, 1947; Тавризян Г.М. О.Шпенглер и Й.Хейзинга: две концепции кризиса культуры. М., 1989; Кривко-Апинян Т.А. Мир игры. СПб., 1993.

Т.А.Апинян

Художественная культура XX века (в дальнейшем – ХКДВ).
Этим понятием условно обозначается вся совокупность искусств и художественно-около-и-пост-художественной деятельности XX в. и ее результаты. Специфика ХКДВ в отличие от ХК предшествующих периодов истории заключается в ее принципиальном переходном характере, выражающем суть глобального переходного процесса в культуре XX в. в целом, одной из главных частей которой и является ХК. Если под цивилизацией понимать всю совокупную деятельность (и ее результаты) человека как homo sapiens, наделенного свободной волей и постоянно совершенствующегося на путях рационально-научно-технических достижений, направленную на удовлетворение его материальных и духовных (в самом широком смысле этого слова) потребностей, то под *Культурой* (с большой буквы) следует понимать ту часть цивилизации, или сферу деятельности человека (социума), включая и ее результаты, которая направлена на удовлетворение только и исключительно *духовных потребностей* человека, инициируется и направляется объективно существующим Духом и соответственно ориентирована (осознанно или внесознательно) на позитивную, духовно преобразующую жизнь. Культура с большой буквы вводится здесь для того, чтобы отделить ее от профессионально-обыденных смыслов этого термина (культура обработки почвы, культура производства, физ-культура и т.п.). В отличие от Культуры в цивилизации отсутствуют духовные приоритеты. Более того, материальная сфера в цивилизационных процессах, как правило, стоит на первом плане, поэтому достижения цивилизации нередко используются или даже создаются во вред человеку и природе, в то время как феномены и процессы Культуры в принципе не могут быть такими. Центром Культуры, находящимся вне ее, но инициирующим и ориентирующим ее на себя, является объективно пребывающий Дух. Его производной, составляющей духовную основу

Культуры в ней самой, предстает система исторически выработавшихся и закреплявшихся традицией ценностей: религиозных, философских, нравственных, эстетических. В данном случае я ограничиваюсь средиземноморско-европейским типом Культуры, который в Новое время распространился на Америку, Австралию и другие континенты и в какой-то степени был определяющим в последние столетия человеческой истории, хотя и не единственным.

XX век стал переломным веком в Культуре вследствие мощного скачка научно-технического прогресса (НТП). Этот процесс начался несколько столетий тому, но в XX в. приобрел лавинообразный стремительно прогрессирующий характер. Главная суть его заключается в повсеместном утверждении («триумфе») материалистическо-сциентистско-технологического мировоззрения и соответственно – принципиально нового типа сознания, менталитета, мышления. В Культуре это привело к принципиальному отказу от ее центра – Духа и соответственно к девальвации ее традиционных ценностей – святости, истинного, доброго, прекрасного и всего многообразного и многоуровневого поля их производных. В результате существовавшая несколько тысячелетий Культура прекращает свое существование и сменяется *ПОСТ-культурой* (понятие, введенное В.В.Бычковым) – специфическим переходным периодом к какому-то *иному* этапу в истории цивилизации. ХК, как одна из главных составляющих Культуры, наиболее остро ощущающая и адекватно отражающая и выражающая суть происходящих в Культуре процессов на уровне художественно-эстетических ценностей, переживает в XX в. тот же самый процесс глобальной трансформации.

ХКДВ – сложная и многоплановая система. Прежде всего, она складывается из двух исторически именно в нашем столетии наиболее активно сменяющих друг друга этапов (и процессов, явлений, одновременно) – «культурного» (принадлежащего еще Культуре и в дальнейшем обозначаемого термином Культура, хотя речь пойдет только о художественно-эстетических компонентах Культуры) и ПОСТ-культурного (обозначаемого в дальнейшем – ПОСТ-). ХКВД – система-процесс завершения Культуры и возникновения ПОСТ-. При этом оба эти явления присутствуют в нем на протяжении практически всего столетия в тесном переплетении, хотя наиболее активно (даже лавинообразно) *арте-факты*, *арте-акции* и *арте-проекты* ПОСТ- стали распространяться и последовательно вытеснять феномены Куль-

туры где-то с 60-х гг. Корни ПОСТ- уходят не только в начало столетия, но и значительно глубже, ибо суть ПОСТ- состоит не только в сознательном отказе от духовного Центра Культуры, но и, что, пожалуй, существеннее, — в реальном исчезновении этого Центра, в оставленности Духом этой сферы (или этого этапа) цивилизации, исчезновении Его энергетики. Материалистические, сциентистские, позитивистские тенденции начали проявляться в Культуре уже с XVI в., однако даже в среде материалистов возникали истинные художественно-эстетические ценности (вплоть до середины XX в.), не выходящие за рамки Культуры, ибо они создавались при участии Духа, инспирировались им. В ПОСТ- эта ситуация изменилась принципиально. Дух оставил (будем надеяться, что временно) сферу культуры на откуп человеку, утвердившемуся в целом с помощью НТП на атеистической (или шире — бездуховной) позиции, и она вступила в стадию ПОСТ-культуры. Пока ПОСТ- пользуется массой наработок Культуры для конструирования своих сооружений и отнюдь не признает их за нечто принципиально иное, чем феномены Культуры и произведения традиционного искусства (считает их одним из многих шагов на пути исторического движения искусства и культуры). Однако реально идет какая-то маскарадная игра и «плетение словес», или около-и-пост-культурной вязи, вокруг пустого центра.

Собственно же «культурная» компонента ХКДВ удивительно богата и многообразна, представляет собой многоцветную мозаику и может быть только условно классифицирована по ряду глобальных параметров.

В отношении традиции можно выделить три основных составляющих ХКДВ: консервативное направление, продолжающее и догматизирующее практически без каких-либо качественных изменений традиции искусства прошлого столетия; *авангард*, бурно ищущий новых путей, форм, средств, способов художественного выражения, адекватных духу времени, и *постмодернизм* — своеобразная культурно-ПОСТ-культурная ностальгически-ироническая реакция на Культуру.

В отношении субъекта творчества-восприятия можно выделить народную культуру, элитарную и массовую (см.: *массовая культура*). При этом народная культура находится практически в стадии музеефикации-консервации или превращается в сувенирный бизнес. Элитарность и массовость имеют равное отношение как к феноменам Культуры, так и к явлениям ПОСТ-

В самой массовой культуре можно выделить стихийно складывающуюся культуру под воздействием массы внешних факторов и культуру тоталитарную, навязанную массам тем или иным тоталитарным режимом (советским в СССР, нацистским в Германии) и всячески поддерживаемую им. Искусство социалистического реализма является одной из главных разновидностей такого искусства.

Возможна также фиксация внимания на функционировании и модификации традиционных видов искусства и появлении (в основном под влиянием НТП) новых. К последним относятся *фотоискусство, кино, телевидение, видео-*, различные виды электронных искусств, *компьютерное искусство* и их всевозможные взаимосоединения и комбинации.

В связи с принципиально новаторским в целом и необычным по своему составу, структуре, качеству характером ХКДВ В.В.Бычковым была разработана и активно применяется на практике особая система изучения и вербального описания феноменов ХКДВ (прежде всего авангардных и ПОСТ-культурных), обозначенная им как *ПОСТ-адекватности*.

В.В.Бычков

Шнитке Альфред Гарриевич (Alfred Schnittke), 1934 -1998, – русский композитор советского и постсоветского периодов. Родившись в г.Энгельсе АССР Немцев Поволжья (ныне Саратовская обл.), большую часть жизни прожил в Москве, с 1989 по 1998 г. – в ФРГ. Один из наиболее крупных композиторов второй половины XX в. Автор многих десятков музыкальных произведений, прежде всего масштабных форм. Среди наиболее известных – кантата и опера «История доктора Иоганна Фауста» по И.Шпису, балет «Пер Гюнт» по Г.Ибсену, 1-я, 3-я, 5-я симфонии, 2-й, 3-й, 4-й скрипичные концерты, альтовый концерт, Concerto grosso № 1, хоровой концерт на сл. Г.Нарекаци, 2-я соната для скрипки и фортепьяно, фортепианный квинтет, музыка к кинофильмам «Комиссар», «И все-таки я верю...», «Агония», «Прощание», «Восхождение», к телефильмам «Маленькие трагедии», «Мертвые души». Ш. – не только композитор, но и теоретик музыки XX в., он также философ-мыслитель, во многом продолжающий линию русской религиозной философии. Его идеи высказаны им в многочисленных интервью (книжка бесед с ним, публикации в журналах и газетах), в разнообразных выступлениях и лекциях.

Среди его религиозно-философских мыслей – суждения о вере и безверии композиторов от эпохи барокко (И.С.Бах) до эпохи XX в. (Стравинский, Шостакович). В интервью «Дух дышит, где хочет...» (1990 г.) Ш. говорит о величии и незамутненности мажора у верующего И.С.Баха и все большем отступлении от «счастья» в музыке по мере перехода осознания Бога из внутренней веры во внешнее, рациональное представление или к его исчезновению и отрицанию. «Какое-то удушающее счастье – в «Лоэнгрине» Вагнера... Экстатическое ощущение счастья было у Скрябина, но ощущение это – душное, чрезмерное, как бы... демонстрируемое путем сознательного отворачивания от несчастья. ...А у Шостаковича этого счастья не было вовсе. Я уже не говорю о тех, кто мужественно не давал развития трагическим эмоциям, как, например, Стравинский. Они не достигали света и не стремились его экстатически демонстрировать, оставались честными, чувствуя некоторый предел, поставленный для них временем... Дилемму ликующего и трагического решало время, а не люди, потому что всякое время оказывается в чем-то сильнее людей.»

В эстетическом плане наиболее значительную новацию и в самом музыкальном творчестве, и в теоретических высказываниях составила концепция полистилистики, а также – проводимая в конце 60-х гг. идея «неограниченной выразительности» в музыке.

Концепция полистилистики объективно стала проявлением извечного в музыке принципа канона, работы по модели, принявшего вид одного из новаторских открытий (эвристики) авангардного искусства второй половины XX в. Ш. в создании полистилистических произведений был далеко не единственным и не первым – до него опыт такого рода был у немца Б.А.Циммермана, итальянца Л.Берио, эстонца А.Пярта, москвича Р.Щедрина. Но он был главным в теоретической разработке этой концепции, так что сам русский термин «полистилистика» принадлежит ему, и применил он полистилистический метод так многогранно и широко, как ни один из его современников. Унаследовав классическую для европейской музыки симфоническую драматургию, с ее столкновением действия и контрдействия и итоговым выводом (традиция Бетховена, Чайковского, Малера, Шостаковича), Ш. насытил образность «чистой музыки», ее контрасты и противопоставления семантически углубленными, стилеассоциативными музыкальными средствами, обходящимися без помощи слова. Круг художественных идей, осуществленных Ш.

на основе полистилистики, включает режущий контраст дегуманизации современности и гуманности искусства прошлого, которое дает человеку XX в. необходимую нравственную опору, напряженное размышление о ценности и судьбе искусства в современном мире, моральную оценку исторической эволюции музыкального искусства, фаустианскую сентенцию о существовании в человеческой природе низменного, дьявольского и высокого, божественного.

Теоретической основой полистилистического метода Ш. стала его работа «Полистилистические тенденции в современной музыке» (1990). Ш. констатирует плюрализм современного музыкального сознания, связанный с избытком информации, о котором писал А.Моль, когда калейдоскоп множества самых разрозненных, хаотически напластовывающихся «музык» образует устойчивое состояние музыкальной культуры в XX в. Достоинства метода Ш. видит в следующем: «Расширение круга выразительных средств, интеграция «низкого» и «высокого» стиля, «банального» и «изысканного», то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля. Субъективная страстность авторского высказывания подкрепляется документальной объективностью музыкальной реальности, представленной не только индивидуально отраженно, но и цитатно. ...Возникают новые возможности для музыкально-драматического воплощения «вечных» проблем — «войны и мира», «жизни и смерти».

Для самого композиторского творчества Ш. отправной точкой послужило впечатление от мультфильма А.Хржановского «Стеклопанельная гармоника» с непрерывным «переливом» кадров произведений живописи разных эпох: Леонардо и *Дали*, Пентурикки и Эрнст, Арчибольдо и Пророков, и т.д. Программным полистилистическим опусом самого Ш. стала монументальная 40-минутная 1-я симфония в 4-х чч. (1972). Привлеченный в ней музыкальный материал почти безграничен: напряженные звучности музыки XX в. — академически приглашенная стилистика концертов Вивальди, отстраненность авангарда — и напевы «берущей за душу» гавайской гитары, возвышенно-отрешенные подлинныя грегорианские песнопения — и чувственно разнужданный джаз. Генеральную антитезу симфонии составляет спор с прошлым: вправе ли художник творить гармонию в искусстве, симфонию как со-звучие, когда в мире беснуется сатанинское зло? Одним из вариантов названия этого произведения было: Симфония — Антисимфония.

Во 2-ой сонате для скрипки и фортепиано (1968) стороны антитезы имеют противоположный смысл: старое как моральная опора в истерзанном противоречиями современном мире. В 3-ей симфонии (1981), посвященной истории немецкой музыки, цитатный и квазичитатный материал охватывает стили (и имена-символы) композиторов от И.С.Баха до М.Кажеля, включая сыновей Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брукнера, Брамса, Шумана, Вагнера, Мендельсона-Бартольди, И.Штрауса, Малера, *Шенберга*, Хиндемита, Берга, Веберна, Циммермана и др. Конечный эмоциональный вывод произведения – шемящая ностальгия по великой немецкой музыке, оставшейся в прошлом. Фаустианский сюжет, считающийся неотъемлемым от европейского сознания вообще, у Ш., как у многих художников XX в., дается со смещением акцента с фигуры Фауста на фигуру Мефистофеля – князя Тьмы. Острейший контраст, благодаря вхождению в полистилистику как в поликультуру (центральная ария Мефистофеля – эстрадное танго у певицы с микрофоном), позволил композитору найти средства невиданной яркости для обрисовки персонафицированного зла.

Идея «неограниченной выразительности» появилась у Ш. в конце 60-х гг. вместе с созданием первых его зрелых сочинений. Эпицентром стала 2-я соната для скрипки и фортепиано, с замыслом «антисонаты» и подзаголовком «*Quasi una Sonata*» (пародия на подзаголовок бетховенской «Лунной сонаты» – «*Quasi una Fantasia*»). «Антисоната» Ш. – последовательное разрушение формы, драматургии и традиционного музыкального языка классической сонаты посредством безбрежной музыкальной экспрессии: если берется аккорд – он оглушителен, как выстрел, если сопоставляются скрипка и фортепиано – это не дуэт, а дуэль, если скрипач играет свое соло – это непредсказуемое брожение в мире тотальных возможностей этого инструмента, если пианист играет «гневные аккорды» – он играет их сотни подряд и ярости его нет границ. Для музыкантов, исполняющих произведение именно с такой установкой, – это психодрама эмоциональных напряжений, предельных для всей истории музыки.

При сопоставлении музыки «неограниченной выразительности» Ш., сказавшейся и в дальнейших произведениях композитора, с эмоциональным напряжением музыкального экспрессионизма первой половины XX в., можно отметить, что эмоциональный уровень экспрессионизма стал уже нормой для всего XX в. (помимо Ш., у Д.Шостаковича, В.Тищенко, К.Пендерец-

кого, Я.Ксенакиса и мн. др.). На примере творчества Ш. виден парадокс внутреннего развития искусства: допущение классических моделей в качестве канона привело к полистилистике как эвристическому явлению, а закрепление эвристики стало каноническим для эпохи.

Лит.: Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке М., 1994; *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.1993; *Холопова В.* Дух дышит, где хочет... // *Наше наследие*, 1990, № 3; *Е.Пертушанская.* Изображение и музыка – возможности диалога//*Иск. кино*, 1987, № 1; *Яковлев В.* Из Четвертого круга. Альфред Шнитке говорит...//*Волга*, 1990, № 3; *Холопова В., Читарева Е.* Альфред Шнитке. М., 1990; *Hansberger J.* Alfred Schnittke im Gespräch über sein Klavierquintett und andere Kompositionen//*Pommersfelder Beiträge*. В.3. Frankfurt am Main, 1982; *Gerlach H.* Die Spannung Liegt zwischen den Noten//*Sonntag*, 1976, № 45.

В.Н.Холопова

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 – 1948) – советский кинорежиссер и теоретик культуры. Окончил Рижское реальное училище (1915), учился в Петроградском институте гражданских инженеров (до 1918 г.). В начале 20-х гг. активно участвует в художественной жизни Москвы, учится в ГВЫРМе у Вс.Мейерхольда. С 1923 г. – возглавляет театральные мастерские Пролеткульта, сотрудничает с С.Третьяковым. В 1924 г. начинает снимать кино. Его фильмы «Стачка» (1924), «Броненосец «Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927), «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929) сделали Э. всемирно известным. С 1929 г. читает лекции в Европе, а в 1930 г. вместе со своим оператором Э.Тиссэ и помощником Г.Александровым переезжает в Голливуд, где, однако, ни один из его проектов не был осуществлен. Весь следующий год работает в Мексике, но, так и не закончив фильм, группа Э. возвращается в Москву. Здесь его продолжают преследовать неудачи. Многочисленные идеи Э. (например, грандиозный замысел экранизации «Капитала») не встречают поддержки у руководства, работа над почти отснятым «Бежиным лугом» была сначала приостановлена (Э. обвинили в формализме), а позже сам фильм был уничтожен. Следующая его картина «Александр Невский» выходит в 1938 г. Затем он осуществляет программную для себя постановку оперы Р.Вагнера «Вальки-

рия» в Большом театре, где его идеи синтеза искусств применяются к театральному действию, а в годы войны Э. снимает две серии (из задуманных трех) фильма «Иван Грозный», где те же идеи получают уже кинематографическое воплощение. За первую серию (1945) он награжден Государственной премией, а вторая (1946) вызывает гнев Сталина. Она была положена на полку и увидела свет только в 1958 г., т.е. через десять лет после скоростной смерти ее автора.

Э. сделал в кино гораздо меньше, чем хотел, однако его наследие поистине безгранично. Это не только фильмы, но и тысячи блестящих рисунков, огромное количество статей, теоретические книги, которые не были напечатаны при жизни, мемуары, и, наконец, труд, который он считал главным — оставшееся незавершенным фундаментальное исследование по теории восприятия — «Метод».

Как кинорежиссер Э. — одна из самых значительных фигур истории мирового кино, но не менее значителен и его теоретический опыт. Исследуя природу кинематографического образа, Э. приходит к радикальной теории, пересматривающей основания западноевропейской культуры. Еще в свой докинематографический период он разрабатывает применительно к театру концепцию «монтажа аттракционов», согласно которой театральное зрелище должно строиться как череда шоковых воздействий на зрителя, при которых сами эти воздействия и становятся содержанием спектакля. Позже он применяет эту теорию к кинематографу и перерабатывает ее, исходя из специфики кино. «Киноаттракцион» отличается от «театрального аттракциона» тем, что аффективным воздействием обладает сама реальность. Э. уточняет концепцию аттракциона, еще более связывая ее с идеей монтажа как основополагающего кинематографического элемента. Аттракционность легла в основу монтажа фильма «Стачка». Новые монтажные приемы осваиваются Э. практически в каждом следующем фильме. Так «Броненосец «Потемкин» демонстрирует по-настоящему революционные открытия в области киноязыка, где и вся «композиция фильма, и синтаксис отдельного его куска, и орфография каждой сцены, базируются на монтажном приеме», а самая знаменитая сцена этого фильма — эпизод на одесской лестнице — стала хрестоматийным примером «ритмического» монтажа.

Киноэксперименты Э. идут параллельно с разработкой им теории. В основу фильма «Октябрь» положены не столько рево-

люционные события, сколько совершенно необычная форма их представления — «интеллектуальный монтаж» (как назвал его Э.), или — «интеллектуальный аттракцион», когда столкновение различных планов, акцентирующее именно их различие, заставляет вводить дополнительный, соединяющий образ. В концепции интеллектуального монтажа намечается будущая идея кинематографического синтеза искусств, когда чувственно воспринимаемые образы оказываются той формальной структурой, которая заставляет зрителя мыслить переживая — такова была эйзенштейновская утопия кинематографа 20-х гг. В ее основе лежат два несовместимых и равнорадикальных намерения: (1) перевести внеэкранные визуальные ассоциации в языковой план и (2) лишить конкретный визуальный образ его сиюминутного доминирующего значения здесь и сейчас, т.е. преодолеть границу, которую разум устанавливает чувственности.

Эти задачи Э. пытается разрешить постоянно уточняя и усложняя свою монтажную теорию. «Обертонный монтаж», когда монтируются уже не кадры, но некоторые внутрикадровые элементы слабого воздействия, структурирует многоуровневое восприятие картины. «Вертикальный монтаж» устанавливает принцип не связи и не столкновения кадров, как раньше, но одновременности их присутствия в сознании зрителя — наложение, а также «звучо-зрительный контрапункт», превращающий звук в еще один дополнительный аффективный элемент воздействия. Эйзенштейновский монтаж превращается в настолько сложный и изощренный объект, что сознательное его применение выглядит крайне проблематичным. Он оказывается доступен лишь анализу *post factum*, в качестве бессознательного самого режиссера. Это косвенно подтверждает и сам Э., когда иллюстрирует свои монтажные концепции примерами из собственных уже отснятых фильмов. Он совершает двойное теоретическое движение: высвобождает с помощью кинопрактики (а также рисования, автобиографического письма и др.) собственное бессознательное, и, одновременно, пытается зафиксировать его в акте саморефлексии. Перед нами не просто кинотеория и не просто теория искусства, но один из оригинальных опытов *психоанализа*, предпринятых в XX в. Фактически — это опыт автопсихоанализа, когда фигура пациента и аналитика совпадают. В классическом психоанализе такая ситуация невозможна, но Э. направ-

ляет свою огромную энергию на ее обоснование, на создание собственной теории восприятия, частным случаем которой оказывается восприятие художественного произведения. Он называет эту свою тему Grundproblem, и именно она становится ключевой в его многолетних исследованиях и фрагментах, которые должны были составить фундаментальный труд «Метод».

Э. опирается на огромное количество теоретических материалов, среди которых ключевыми становятся психоаналитические исследования (*Фрейд*, Ранк, Ференци), но также работы психологов (Вундт, *Выготский*, Лурия), литературоведческие и языковедческие труды (*Белый*, русские *формалисты*), анализ архаического мышления (Леви-Брюль, Фрезер), теория *Бергсона*, графология Клагеса. Он постоянно обращается к анализу искусства и литературы (Пиранези, Эль Греко, Гоголь, *Джойс* и т.д.), а также к таким маргинальным опытам, как «медитативная практика» И.Лойолы и «опиумания» Де Квинси. Э. привлекает для своей работы материал японской и китайской культуры, традиции и обряды Мадраса и Бали, не говоря уже об индейцах Мексики и древних ацтеках.

Ключевыми в теории Э. становятся понятия «пафоса», «экстаза», «эротизма», «регрессии». Всё это моменты выхода «Я» за собственные пределы, моменты пребывания на границе субъективности. Не случайно в этой связи обращение Э. к исследованиям мышления ребенка и архаического мышления (варианты биологической и культурной регрессии). «Эмбрион» и «материнская утроба» (Mutterleib) становятся для него ключевыми метафорическими и символическими структурами, характеризующими то предельное состояние, когда уже есть возможность любого высказывания, но еще нет способа ему проявиться, поскольку нет еще первого опыта различия — не состоялась еще первая травма — «травма рождения» (О.Ранк), а значит, еще нет места для фиксации (во фрейдовском смысле), места для строительства языковой формы. Так в ином языке воспроизводятся те же две эйзенштейновские аналитические тенденции — движения к чистому восприятию и к чистой рефлексии. Эти координаты (перцептивная и имагинативная) выражены в двух метафорах — «эмбрион» (абсолютная сексуализация опыта, чистая экспрессивность, экстаз) и Mutterleib (полная десексуализация, образ, синтез). Событие взаимопересечения экстатической и

образной составляющей есть та точка, в которой возможен автотопсихоанализ. Э. находит место этого события в линии рисунка, автобиографическом «автоматическом» письме, монтаже, в композиции отдельного кинокадра. Но событие это всегда случайно, поэтому и сама теория Э. внутри себя незавершена, она носит открытый, становящийся характер. *Кино* оказывается не только целью, но и необходимым средством, в динамике аналитического процесса. Подобно тому, как психоанализ не существует без практики, так и теория Э. невозможна без художественного опыта, который всегда требует пересмотра самой логики анализа.

Эйзенштейновская теория синтеза искусств, попыткой воплощения которой стал фильм «Иван Грозный», во многом опирается на идеи, разрабатываемые в «Метод». Синтез искусств достигается, по Э., в специфическом кинематографическом пространстве, где чувственное и экстатическое восприятие выходит на первый план, обнажая те формы мышления (то, что Э. называл «чувственное мышление»), которые вытеснены наукой и знанием на периферию культуры. В этом эйзенштейновские концепции пафоса и экстаза оказываются близки идеям «театра жестокости» Арто, «трансгрессии» Батая, коррелируют с многими положениями современной философии и антропологии. Его поиски во многом предвосхитили семиотический анализ киноязыка. Влияние монтажных теорий Э., размышления о цвете в кино, идеи динамического экрана и полиэкрана оказали влияние на таких разных режиссеров, как Пелешьян, *Годар*, *Гринуэй*, Спилберг. Исследования Э. переведены на многие языки мира и давно стали классикой наряду с его фильмами.

Соч.: Избр. произв. в 6-ти тт. М., 1964-1971; Избр. статьи. М., 1956; Мемуары. В 2-х тт. М., 1997; Киноведческие записки, 1997-1998, № 36/37 (публикация воспоминаний, статей, писем из фонда С.М.Эйзенштейна в РГАЛИ); Дисней // Проблема синтеза в художественной культуре. М., 1985; *The Film Sense*. N.Y., 1942; *Eisenstein S. Film Form: Essays in Film Theory*. N.Y., 1949.

Лит.: *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976; *Аксенов И. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника*. М., 1991; Подорога В. Лицо и правила раскроя. Физиогномический опыт Сергея Эйзенштейна // Подорога В. *Феноменология тела*. М., 1995; *Seton M.*

Eisenstein. A Biography. L., 1952; *Michelson A.* Reading Eisenstein Reading 'Capital' // October, 1976, № 2 and 1977, № 3; *Ibidem.* Reading Eisenstein Reading 'Uliesses': The Claims of Subjectivity // Art and Text, Spring 1989; *Aumont J.* Montage Eisenstein. P., 1979.

О.В.Аронсон

О.Палехова

Очки-велосипед
(некоторые фрагменты схемы смеха Владимира
Маяковского)

Я попросил Вас снять очки – через спицы велосипедных колес плохо видно. Почти ничего. И Вы сосредоточиваетесь на искаженном изображении, Вы не успеваете зафиксировать пейзажи, Вы нервничаете. Профессор! Снимите очки-велосипед! Профессор, снимите очки-велосипед. Остановите взгляд на том, что я изображаю. Рассказываю в картинках о времени и о себе. И Вы узнаете о том, как я сделался собакой.

А также...

О моем хорошем отношении к лошадям.

Вы услышите, как я играю ноктюрн на флейте водосточных труб.

Вы увидите небо, которое в дымах забыло, что голубо.

И тучи, идущие беженцы точно.

Вы хотите увидеть *это*, профессор? А то Вы все изучаете и изучаете потемки наших дней, да еще в этих заполошных очках... Снимите, снимите эти колеса. Ах, нацепили их давно, привыкли? Когда? Когда колесо неугомонной брички, катившее до Москвы или Казани, стукнуло Вас в озарении – время-то крутится, вертится веретеном, колесом, колесиком и возвращается, возвращается к нам, облаченным в мантии проникновенного

понимания... *Чего?* Его истории, пока оно катилось. Истории? Вздор! Я, бледный, скатывался с пятого этажа, я, большой и ненужный, спотыкаясь об окаменелости Ваших представлений о времени, выворачивал себя как сплошные губы... Снимите очки-велосипед. И — в дорогу. Вместе со мной. Будьте осторожны — дорога-история-буфф. Мистерия. Дорога *нашей* истории — дорога революции. *Эта* дорога — мистерия. Следуйте за мной — я сам расскажу о времени. И о себе. Я! Не мужчина, а облако в штанах.

Слушайте! Слушайте, как воеет ветер и не знает о ком. Слушайте и смотрите. Только снимите очки-велосипед. Снимите, и Вы увидите, профессор, мой собачий нюх на время, образчик моего понимания истории, я нарисую Вам схему этого понимания — смех. Перед Вами — история моей родины, снеговой уродины, время — история, история — вздория. Схему смеха видите?

А теперь Вы увидите еще, как взлетал курьерский поезд, «несясь во весь опор с Оки», (или — наш паровоз вперед летел?), Вы увидите, как я моделировал слова, меняя азбуку фонем, и звуком, дрожащим в дымных звездах, воздавал дань талантам себя, историка и поэта, не торгующего как Вы, профессор, эрудицией, а строя, рвя, возвращая шаг за шагом, слово за словом, вырисовывая (или вылизывая?) шершавым языком плаката чачоткины плевки нашего прекрасного времени.

Я был зачат Голиафами.

Я был распят на каждой капле слезовой течи.

Вместо меня остались слова — слова моего времени,
величием равные

Богу.

И незабудки моей души.

Послушайте!

«Я душу над пропастью натянул канатом».

Я понял, что все наоборот. Что время — хамелеон. Но я славил Отечество, которое есть. И трижды, которое будет. Я вызвал Солнце. С неба на землю. Я усадил его за стол. И палимая его лучами, земля в жаровом бреду рассказала о себе — наоборот. Ее песни — фасад из ненужных слов, за словами — выдумка, мистерия, предбанник, клопы, барышня, хулиган. За славой, рукоплесканием лож — некто без волос, вытанцовывающий наш

земной канкан. Па — «это черта вроде», еще па — богом сияет,
«за облако канув.»

Послушайте!

Я — ассенизатор и водовоз.

Буду вываливать правду. Ту, что вычистил из сточных канав.

Я знаю силу слов.

Нате!

Я стучу в Ваше сердце. Я беру в руки кисти — улицы. И площади — палитры. Я — буду ... Но потом.

Потому что сейчас я умер. На штыке. Нате! Я оставляю Вам отточенные пики рифм моих стихов. Острия моих слов — смеха над... Лодками. Которые разбились о быт.

Я умер. Лаская бьющую руку.

Люди — лодки.

«... какая в мире тишь!»

Владимир Маяковский — персона нон-грата в истории русской поэзии. Это не парадокс. Это истина.

В *той* истории русской поэзии, которую облекали в бронзу на больших площадях, например Триумфальной, триумфальный Маяковский вполне уместен. Но Маяковский, тот далекий и действительный, на постамент не поместился. Тот, который нон-грата. Тот, который вызарил всего себя в любовь, странную и невыносимую, к своей земле, к чистоте, к правде. Хрупкий, ранимый, нежный... Он не тот, которому поставлен памятник.

Начинал он просто — как поэт. Именно этим он и был интересен. Об этом и писал. Он называл себя футуристом. Он надевал желтую кофту фата. Он кричал: «Долой Ваше искусство!» Да и вообще все — долой! Он пришел с новым словом, с новой формой, с новой темой — он почувствовал время увядания вишневых садов и заговорил голосом большого города. Урбанистические мотивы его лирики периода футуризма струились чугунными рельсами и грохотом лифтов. Лысые фонари сладострастно снимали с улиц черные чулки, обнажая блаженные глубины бульварных колец. Вывески призывно манили латынью, перетасовывая крапленые трамваями неожиданные изгибы суматошных московский площадей. Маяковский почти пел стихи — настолько точно звуки его слов передавали ритмы городских мелодий. Он пел голосом города, считывая железные книги

дореволюционной рекламы. Москва до начала первой мировой войны сверкала золочеными буквами ресторанов, призывая маками фаянсовых чайников присесть перед ее сумасшедшим достатком. Москва была беременна поэтами, художниками и вождями. Она клубилась зрочками малеванных афиш и ждала, когда придет Владимир Маяковский. Маяковский пришел. Маяковский начинался. Он начинался в дырах воображаемых небоскребов, среди которых зияла дряблая луна усеченных башен Вячеслава Иванова.

Его лирика *начала* сугубо городская. Слова стихов мятежны и нежны, искренни и жарки, как слова влюбленного юноши. Короткая стихотворная строка необъятна в живописании пейзажа, она запечатлевает ее на асфальте, грацируя на его глади визжащим росчерком автомобильного клаксона. Неожиданные пассажи в процессе рисования фрагмента городской жизни буквально раздирают рамки стихотворного канона полифонической оргией разнотонально звучащих слов.

И все же солирует скрипка. Пусть и немножко нервно. Маяковский произносит свои слова высоко и мелодично, как бы наигрывая их на струнах нежного и грациозного инструмента. Бухает барабан городского адища, но не выдерживает плача натянутой струны — выплакивающийся без слов, без такта скрипки... Тарелки и геликоны раздраженно требуют остановиться, но на пюпитрах городского оркестра по-прежнему солируют скрипичные ноты.

Так Маяковский начинался — с ощущения смысла московских звуков. Он ассоциировал звуки с корнями угадываемых в трепетном нетерпении слов, записывая предчувствие их выражения, но... «Доказать ничего не умею!» И первая неровная лесенка стихотворения, несмело копирующего физиологию улицы, заструилась в отчаянии к белым манишкам смеющихся музыкантов бывшего оркестра. В оркестровую яму? Нет. Маяковский начинался. Он был молод и непреклонен. «Я — хороший», — утверждает он, и подставляет скрипке Москвы свое плечо, чтобы жить им вместе.

Тогда он впервые произнес сакраментальное: «Послушайте!» И, недоумевая безглагольности поэтических динозавров, спросил (или все-таки вопросительно утвердил?):

«Ведь, если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?»

Он хотел присутствовать на звездном балу поэзии, не сомневаясь, что тот, кто сегодня называет звезды его стихов «пле-вочками», когда-нибудь все-таки вспомнит, что на самом деле они — жемчужины. И это первое «слушайте!» было отчаянно незащищенным: Маяковский сказал, а никто не услышал. Не услышал его голос, не увидел его звезду.

Тогда же, в этот период настойчивого желанья быть понятым, формируется цикл стихов, объединенных местоименным самоутверждением «Я». Маяковский — мостовая. Душа раскидывается под небом, под Богом чужих шагов. Ходите по мне — я, Маяковский, ваша опора! Здесь, в лаконично точных, нарочито грубоватых тактах городского романа вдруг прозвучали до странности драматические ноты: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Что это? Смысл этой строки столь непонятен, что даже эрудированный профессор из будущего не скажет категоричное: «Цинизм!» Почему же — люблю? Может быть, потому, что ребенок умирает в той же слепоте наивного неведения о превратностях судьбы, в какой и появился на свет? Может быть, потому, что не знает трагического откровения исповеди, повинным треугольником припадая к грешным перстам небесного наместника? Вестимо! Он просто ничего не должен миру людей, он еще не успел вымостить собой кривоколенные переулки — он уходит с призрачной чистотой надежды. А Маяковский? А он уже вкусил кару самоотдачи, и тона слов его стихов звучат уже ниже, весомей, он уже не просто изображает мостовые в рельсовых рельефах, гложущие в быстроте шагов, он срисовывает и озвучивает то, что через очень короткое время станет главным героем его поэзии — Время. Пока, в *начале*, Время мелькнуло «хромым богомазом» в ржавчине колоколен; Маяковский останавливает мгновение своего счастливого незнания *о потом*, просит время задержаться, остановить свой бег, но ... Он одинок, время не помогает ему. Он видит это отчетливо, как видит

...«последний глаз
у идущего к слепым человека!»

Это было предчувствие громады-любви, громады-ненависти, то есть того, чем переполнена чаша городского бытия, где Маяковский не просто присутствует, но сам является частью этой чаши, непосредственно соприкасаясь с переменчивым миром ее духовности. Проникновение в таинства духовного толка-

ет фата-Маяковского отказаться от традиционного романса, и он вносит в свою поэзию элемент эпичности, в котором находится место для времени как ожидаемой категории прекрасно-го. Жанровые рамки романса — фрагмента о времени часа пик, накала страстей, кульминации душевной драмы в конкретной ситуации — не вмещали в себя любвищу к жизни и времени перемен, в драматической вере захлестнувшую Колосса романтического футуризма. Он встал с мостовой, он поднял душу и положил ее на блюдо идущих лет. Он стек «ненужной слезою» с небритой щеки площадей», ощутив себя концентрированной энергией шума, шумика и шумища человеческих душ. Он именует себя царем ламп. То есть властелином света, горения, тепла. И летит романсовый пепел с губ изнеженной изысканностью лирики, гонимый «простыми, как мычанье», словами «новых душ». Черные дымы 1914 года заволокли пустые глазницы амуров в лировой охоте. Война продиктовала начало новой истории государства, а время истории потребовало языка, «родного всем народам». Темы поэзии Маяковский предлагает искать в мягком ложе «из настоящего навоза», а про *себя*, любимого, решает, что ему необходимо быть бешеным и безукоризненно нежным. Вот-вот! Так и появился...

...не мужчина, а облако. Штаны здесь уже ни при чем.

В поэзии Маяковского появилась категория возвышенного, нематериального видения мира — первое обобщение с-высоты. Не город в масштабе карты, а город как обобщенное постижение пространства становится объектом наблюдения и внимания поэта. Облако, облако-мужчина представляется для него неким надличностным воплощением способности его, Маяковского, увидеть на расстоянии то, в чем он непосредственно вращается. Расстояние — категория временная, и Маяковский — поэт, конечно же, но уже и не совсем поэт: он — то самое облако, почти символ, который поднялся над частными понятиями, локальным адом войны, и, стоя выше миропонимания толп, трактует войну как одну из категорий личностного состояния мира на определенном витке духовного развития населенного людьми пространства. Мир духовен всегда. Состояние войны — состояние духа мира. И именно тогда, в тот самый момент мировой бойни, в трагических высотах земных катаклизмов Маяковский совсем, казалось бы, неуместно рассказывает вдруг о... любви.

Будто бы противоречие? Какой «нахальный и едкий»! И вслед за тяжелой символикой возвышенного, «мир огромив мощью голоса», следует слепое, непредсказуемое, вполне приземленное чувство прекрасного. Маяковский и прекрасное? Совершенно неуместно. Но... Маяковский был персоной нон-грата в истории русской поэзии.

Прекрасное Маяковского — грубо. Он сыграл его на литаврах. Он, такой большой и такой... Прекрасное — любовь; Маяковский, также трактовал ее как состояние любви через образы категорий возвышенного. Он показывал состояние любви через образы внутреннего мира личности, то есть использовал ту же духовную структуру личности, что и при изображении войны как состояния мира. Таким образом, прекрасное у Маяковского есть возвышенное, с той лишь разницей, что возвышенное — пик самоутверждения, конечное обобщение, генетический символ, выстроенный из корневого знака обыденного слова, тогда как прекрасное (любовь) при своей устремленности к высокой символике более тяготеет к внутреннему миру одного человека.

Маяковский был предельно индивидуален в подходах к языку *выражения* мысли, т.е. к морфемному конструированию лексических опор выразительности. Именно поэтому мы употребили понятие «генетический» символ — он объясняет особую чуткость Маяковского в работе со словом. У него нет случайных слов, все слова — явления. Все они до той или иной степени *сделаны* самим поэтом. Поэтому тогда, когда мы пытаемся представить себе схему построения эстетики Маяковского (построение по принципу смеха), мы имеем в виду специфичность общепринятых ее категорий в его поэзии.

А профессор тем временем думает, что «это бредит малярия». Очки крутятся, профессор не видит, что это не малярия, а ни с чем не схожее видение мира. Мира, гармонирующего с теми формами бытия, в каждой из которых явление состоит из самостоятельной конструкции, сотворенной личностью как судьба. Форма бытия так же, как стих, как любая другая форма, делается каждым конкретным человеком. И свое прекрасное Маяковский делает сам.

Кто сказал, что прекрасное должно быть именно красиво, в завиточках волоска за нежным девичьим ушком, а не грубо, как у Маяковского? Он же глядит на прекрасное с облака, как облако, облаком — не мужчиной. С возвышенного на приземленное

состояние в ауре постижения прекрасного состояния любви. «Любит – не любит?» Руки ломаю.

Как же оно выглядит, грубое прекрасное Маяковского? Жилистая громадина, глыба, которой многое хочется. Еще? Холодная железка, пульс покойника, раздраженный Везувий. В прекрасном – пожар сердца. И слова,

«...как голая проститутка
из горящего публичного дома.»

Невероятный накал страстей, чувство, сжигающее до тла, любовь – громада, искренность, сила, максимализм. До дна. Дно – красиво? Оно прекрасно в своей естественной прямоте, в нем нет нагромождений елейной красоты, оно-дно, и этим все сказано. Прекрасное – в грубости и низменности абсолютного признания в силе любви, а сила – в неограниченной откровенности. Это – Маяковский. Он таким и был. Фигурки слов падали и падали, проваливались туда, где пламенело дно его юношеского обаяния. «Глупой воблой воображения» назвал он свое желание простого высказывания, поняв, что его опять никто не услышит. Максимализм своей любви он трансформирует на человека вообще, и чувствует, что варево из «любвей и соловьев» не подходит. Вавилон слов преувеличенно пуст. Все наоборот. Слова – фасад. Вот когда бог разрушит города и превратит их в пашни слов, смешает с обыкновенным навозом (тем, что для поэта – ложе), тогда слово будет правдой, прозвучит не как название понятия, а как состояние. Слово – состояние внутреннего мира человека, необходимо изобразить так, чтобы его поняли даже те, кто знает только два слова: сволочь и борщ. Маяковский был уверен, что любой, кто будет слушать его голос и читать его стихи, поймет, что поэт признается в любви. Слова признания доступны всем. Поэтому любовь – громада.

Время затмевало своей неотвратимостью кисею любовного угара. Лиля, люди, друзья, коллеги... Время становилось его увлечением, его Гретхен. Опосредованно, через любовь к женщине, через признание своей оголенной откровенности, он с какой-то неизбежностью подходил к воплощению образа своего строптивого персонажа, волоча в себе купину его непредсказуемости, нервозности и равнодушия к его влюбленности. Маяковский любит своего героя трудно, страстно и также – до дна – как Лилу.

Прекрасное — откровенность любви, дополняется еще одной откровенностью — правды. А правда может быть только правдой, даже если она та самая, которой поэт в баре подает ананасную воду. Она красива? ...

«...с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра?»

Она груба, потому что в правде все выглядит Так как в чистоте «венецианского лазорья.» Маяковский увлекся правдой. О времени. И о себе. За то и был «обсмеян», как «скабресный анекдот». Но иначе он не умел. Герой увлек его за собой и потребовал к себе всего внимания поэта. И это было

«труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий!»

Очки крутятся и крутятся на нагруженной переносице профессора. Маяковский — поэт парадоксальный, решает он. Снимите очки-велосипед! В Маяковском нет парадоксов: он логичен, категоричен, фантазмагорически реалистичен — до дна. И о-о-чень художественен. Он живописует своего столь не типичного героя в утрированно образных формах, его герой многолик, и даже в системе образов отражается не полностью, несмотря на нагрузку гиперболы, гротесковую отретушированность метафорой, снимаемую мастехином сравнений до первозданности, до чистоты... Герой Маяковского — лицедей, он любит ходить в масках, поди ж, разбери — каков он нынче? Но поэт был увлечен, он читал под масками его настроения, когда жалел, когда не очень, а маски... А маски загонял Сатиру. Он знал, что поступает правильно. Потому что под масками — правда, и он не носит очки-велосипед, у него в глазу Солнце. Моноклем.

Нет, Маяковский не парадоксален. Просто его поэзию трактовали Так как кому больше нравится. И все из-за Вас, профессор. Из-за Ваших очков. Вы фальсифицировали окаменевшее дерьмо времени поэта для потомков как лирические томики. Конечно, Вы считали, не желая признаваться себе в своем черном азефстве, что Маяковский сам напортачил. Зачем все запутал? Зачем наоборот? А просто Вы не удосужились посмотреть предложенную поэтом схему словесного конструирования образа, который его герой-лицедей таинственно хранил под маской... допустим, оплеванного голгофника? Или Наполеона-мопса? Посмотрите на его героя в раздетом бесстыдстве — смех один!

Потому что слова, которыми Маяковский описывает характер своего героя, являются сатирической обработкой от основы. Если быть более точными, от корня. От сути. Меняется морфемное обрамление слова, корень роняет звуки или, наоборот, втягивает их в себя — меняется форма слова, меняется смысл, оставляя неизменной корневую лексему. В каждой морфеме проявляется флективная гибкость звука, его способность к самостоятельности в пределах одной формы. Например, что может быть общего между прорифмованными формами «баба — тогда бы», «ранена — с бараниной», «скрылись — воскрылясь», «гуши — торгующий»? И глупенькое само по себе стихотворение, лишенное какого-либо смысла — «Схема смеха», — что оно значит? Здесь форма зависает над смыслом. Форма изменчива и легко создаваема. Она придает выразительность смыслу. Все просто, банально как в школьном учебнике. Но в этой простоте — понимание всего творчества Маяковского — формы изготавливаемы, крути словом как ты считаешь нужным, и получишь тот смысл, который читается за данной формой. Но корень, ушедший в андеграунд нечитаемой функции первичного смысла, выражает истину. Истина мистична. Буффонада форм воспринимается как смысл. И как истина.

Время, защищенное кипучей подвижностью форм, скучено в образы масок, оно искажено на зрительном уровне, оно славословится стягом, но свинцово-тяжело от истины-правды лежит на дне.

Время — дорога Маяковского, пролегшая среди мегаполисов пространств — точных копий времени как формы состояния вселенского духа. Вдоль дороги — пейзаж смыслов. Пейзаж формализуется поэтом и в формах приобретает вид символа времени. Формы вообще (художественные и внехудожественные) выражают различные состояния бытия. Любовь, война, дорога, дорога революции — формы духовного состояния мира на определенном временном этапе.

Вернемся к «Схеме смеха»: составленные при помощи морфемных перестановок слова облечены в самостоятельные формы, скользят по ритму рифм, зашифровывая пустячную картинку с разиней-молочницей и неожиданным спасителем в лице мужика с бараниной в замысловатую лотерею, где путем передвижения звуков рождаются формы-факты, усвоив иносмысл которых сущий пустяк можно превратить в оду. Можно слепить любую историю. Но... это Так между прочим. На приме-

ре одного стихотворения. Придавая слову разные формы, можно сделать из него то, что мило сердцу. Форма меняется — меняется факт, и выстраивается ряд картиночек с приворотом. Мужик с бараниной, спасая ненароком бабу-дуру, становится *народным* героем. А бабе это надо?

СТИШОК-ТО ЛУБОЧНЫЙ, по стилю частушечный. А Маяковский... Он уже всюду сотрудничает с Сатиром. А

«Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо.»

Поэт рассказывает козлоному, что может *эта* или *эта* маска, и тот с усердием и нетерпением насаживает ее на свои упрямые рожки. Лик времени остается незащищенным. Въедливый циник и плут, сбивая копыта, носится по сцене, примеряя искусственные лица одно за другим. А время в тоске «гудит телеграфной струной». Его нерв — Владимир Маяковский. Он — где боль. Где «пьяные, смешанные с полицией, солдаты стреляли в народ». На дороге революции. На этой дороге он «распял себя на кресте». А душу глушил «об выстрел резкий». И революция, звериная, детская, копеечная и великая, благоговейно кадила шахтеру, машинисту, оружей толпе, подпрыгивая страшным Сатиром громких слов. Она

«...шлет моряков
на тонущий крейсер,
туда,
где забытый
мяукал котенок.»

И тонут седые адмиралы, падая вниз головой с мостов. Благославенная революция.

Время — голов. Время — голо. Бьют барабаны, благославляя. Тихнет, кипит и пенится новая кровь городских жил. Ткацких идей нить. Маяковский созидает, он — везде. На каждой капле слезовой течи. Он — везде, все — в нем. Он — нерв времени. Пафос созидания и единения. Личное местоимение Я — это революция, народ, слезы, боль, крест. В высоте — облака. Маяковский — внизу, там, где быт. Там, где кувырывается запутавшийся в масках бестолковый игрун, потерявший соответствие между маской и тем, что она выражает. Фиаски, дряни, сволочи... Облака одеваются в штаны. Возвышенное спускается в сферу

обыденного. «Баррикады сердец и душ» прочны и непоколебимы. А время — голо. И Маяковский показывает его в первозданной наготе — Так как по его представлениям выглядит прекрасное. Новые одежды уже готовы, но надевать их еще рано, они далеко, одежды возвышенных над нами облаков.

Отсюда начинается трагический Маяковский. С желаний. С желания понимания. Не того, которое лесенкой струилось к оркестровой яме необъятной Москвы, другого — он попросил о помощи. Маски времени зажили самостоятельной жизнью, не доглядел за ними рогатенький, увлекся. Схемы — выкрутасики стали динамичны и мобильны, мимикрировали. Где время, где его маски-хамелеоны? «Это было со мной». Они разбежались по театрам-притонам, волнуя *нить* идей упитанными баритонами. Сатир, помоги, ты лучше знаешь эти маски. «Надеюсь, верую...»

Где Вы...

...Александр Сергеевич Пушкин?

Сердце Маяковского, его лирика, уже не стук, а стон. Его герой неузнаваем среди своих исковерканных копий. Конечно, в запасе у поэта вечность. Он же придумал обобщенный облачный мир, и память парит в возвышенном, где есть грядущее плюс бесконечность. И все-таки, Александр Сергеевич Пушкин, моя душа где-то рядом с Вашей, и я свободен от любви к своему герою, ведь он потерялся. Может, он там же, где моя и Ваша душа? Очень далеко от близкого мне быта? Мы — в возвышенном, оно — большое, но Вы как-то иначе его понимали, через ерунду. Я — с Вами! Без Вас что говорится, что блеется. А итог все один. Страшно.

Трагическое мироощущение поэта приходит к нему вместе с утратой подлинного, как ему казалось, бытия времени в определенном историческом промежутке. Ломаются его версии о понятии правды. Ощущение времени как *эры* оказывается в видимой карте мира поглощенным амбициями личности, переделавшей эру по своему образу и подобию. Вспомним еще раз, возможно, некстати, «Схему смеха»: как передвигались морфенные ряды, рифмуя новые факты? Из незначительной бытовой ситуации произрастал факт, приравненный к дифирамбическому... мадригалу. Мужик с бараниной стал достоянием *этой* истории. Всего-то и требовалось, что переставить местами сочетания поющих сонорных фонем — и в темноте вспыхнули звезды, освещая расталкивающего народную гущу мужика с бараниной!

Трагическое Маяковского рвалось через эпические преподаны «Мистерии-буфф», изображающие фрагменты эпохи, переосмысливало через горестные ноты «Про это», и набатом прозвучало в историко-философской поэме «Владимир Ильич Ленин». Здесь Маяковский и нашел своего героя. Вспомним, что он потерял его нагим, обессиленным среди скопищ оживших фигурок из папье-маше, которые выстроились громадным планом дальнейшего существования, герой пребывал в подлинном бытии где-то там, среди других 150 000 000. Герой был холоден, голоден, грязен и, что самое неприятное, явно страдал нарушением психики. Время болело.

Маяковский встречается с ним и не замечает его недуга. «Время» — первое слово трагедии «Владимир Ильич Ленин». Оно повторяется через строку, в тоническом драматизме протягиваясь еще через одну, где развешаются не до конца осмысленные поэтом лозунги недавнего былого. Ясно было только то, что время — Ленин

«... и теперь
живее всех живых.»

Революция как форма состояния народного духа выразилась символом «Ленин», символом, который концентрировал в себе потоки стихийных явлений и направлял их в некое русло, искусственно сотворенное его же руками. Среди хаоса палитры площадей он выделялся диковинным агрегатом, генерирующим формулы разрушительной диалектики толпы — он из гула пролетариев планеты моделировал те формы слов, которые выражали характер этого гула, его оттенки и настроения. Агрегат имел голос, волю, силу духа и был живой плотью. Плоть звалась Владимир Ульянов, дух — пророк или гений — Ленин. У пророков долгая жизнь, время их не ограничено, ибо оно концентрировано-духовно. Время, страдающее на данном этапе воспаленной психикой, Маяковский нашел, когда оно было одухотворено концентрацией *Ленин*, и говорило голосом площадей. Время сообщило поэту, что оно не просто время, а эра, и что лет ему эдак двести, и оно трепещет от восторга, когда услужливая память подбрасывает ему на бережок сознания разбойный образ Стеньки Разина.

Трагедия нарастает. Уже на интимном уровне Маяковский ощущает, что его герой не тот, за какого он его принимал. Не *новое* оно, время, а то, которому он кричал «долой!», затянутый

в садок судей сумасбродным Давидиком Бурлюком. Герой его стар, он взывает голосом прадедов Бромлея и Гужона. Вылюбленные им города стоят протезами на гангренозных помостах. Герой утопии (той, давней) Маяковского в своей естественной правдивой наготе оказался еще более ужасен, чем в масках. Да и маски иногда были прекрасны. А иногда безобразны. Оказывается, его герой жил жизнью весьма далекой от представлений о нем поэта. Он был даже глыбой Карла Маркса; и даже им самим. Он открывал законы истории (а история, между прочим, вздория!), и нечесанным пророком предрекал то явление героя, какое и застал глубоко уверовавший Владимир Маяковский.

Очки-велосипед как-будто вросли в переносицу профессора. А как же «Долой Вашу религию!»? Вопросов рой. Вашу. Вашу религию. У него была своя – надежда, вера, любовь.

Прекрасное – вымысел. С высот возвышенного правдой, прекрасным выглядит трагическое, но в реально существующем трагическом присутствует вымысел прекрасного. Ведь засадили «садик мило», и Марксу видится видение Кремля.

Формы, подвижные формы, нарисованные как схема предопределения трагического, вертко сковывали историю в рамки псевдоклассических вздорий, делая их судьбой горячо любимого поэтом Отечества. В громящий кулак обратились рабы Патагонии и теперь стирают с карт мира целые царства. Меняют росчерки границ, дробят формы земных пространств, переформируя их, перетасовывая. Кулак – форма под именем Партия, родного брата-близнеца воспарившего Ленина. Эры, которая проходила в любые двери, «даже головой не задевая о косяк». Пролетарий планеты, выбросивший из себя тот самый кулак, млеет от призыва громить дворцы и уничтожать ненавистные испарения Круппа.

Люди – лодки. Партия – их рулевой. Партия – Ленин, Ленин – партия. Трагическое – в закономерности связей. Это не эмоции поэта Маяковского. Это наблюдения историка Маяковского, который сказал, что все *это* «в сердце было моем». Формы бытия истории были плотью народного духа. Они крушили династии, сплевывая их как окурок с серых нечистых губ, и обращались в кровавую рожь голоштаных толп.

Сидя в Швейцарии над кипами газет, Владимир Ильич Ульянов шулерствовал со смыслом, конструируя карточные домики форм начало-конец. Общий корень этих двух слов-эпох – колокольно-сонорный «н». Схема восприятия традиционна – об-

разчик работы с формой-фактом. Неуклюжий куцый броневичок водрузил на себя тщедушного Ильича, при первых словах взметнувшегося Лениным с кепкой-облаком над огромным лбом. Комплексующий на непроизносимости «р», Ульянов воплощает романтическую бурю его напева в трагедии «Государство и революция», ставя на последней странице чернильное *Ленин*. И это была его революция — форма его духа, который был то богом, то чертом, символом одной большой палаты № ... Там дьявольское число. Одно из. *Ленин* — надгробием на скифской гробнице, партийным венком, поднимающим Красную площадь над последней схваткой единственной великой войны

«...из всех,
какие знала история».

Поэма начиналась словом «время» и закончилась словом «история». У Маяковского не было наития, это был расчет: он проанализировал время истории и историю времени ее как формы воплощения народного духа в лице товарища Ленина. Эта поэма построена по принципу схемы смеха — таковы принципы эстетики всего творчества поэта. Поэма написана не как эпическая ода, а как эпическая эпитафия эпохи. Смех — это признак трагического у Маяковского. Это отличительная черта его эстетики. Кстати, у него был неглупый предшественник, также воспринимающий смех как трагическое. Это его колесо временем-веретеном катилось до Казани. А может, и до Москвы. До *Казани*. До Казани. Гоголь. Он умер, раздавленный страшным смехом трясущегося козлиной бородкой Сатира. Сатир был ужасен. Гоголь его презирал. И ушел, теряясь в кошмарах смеха, роняя неведомые миру слезы. Так же и Маяковский. Нет, еще рано.

Мы осмелились назвать поэта человеком уверовавшим. Да, так оно и было, так как он жил верой в святую правду. Той верой, которая далеко. Той, которая за горами. За семью замками. В сундуке, в утице, в яйце, да на кончике иглы... Которая спрятана, как Кошечья смерть. Он жил верой в правду возвышенную, такую, которая должна быть. Отсюда его агитки, работа в РОСТА, Первое мая и солнечный флаг. Отсюда циклы стихов, названные «Сатиры», в которых главный мотив все та же вера в сиюминутную возможность уродств и их искоренимость. Верит — не верит. Агит и сатиры — «фабрика мертвых душ», а

«...народ,
 как верблюды,
разбежался
 кто куды,...»

Маяковский смеется, Маяковский издевается. Поминальная молитва по надеждам.

Но он был верующим человеком. Усопшая надежда не давала повода не быть. Он пойдет, любовищу волоча, в далеко. Он будет петь вместе с теми, кто выиграл эту последнюю войну. Победителей не судят. Ирония, наигранная на балалаечках народного разума, позволяет ему жить. Себя смирял, продолжал верить. Только все чаще, поглощенный иронией своих агиток, он задумывался над тем, как голодное время съело личность. Время вечной суеты, в котором крушилось одно и постоянно строилось другое, уже работало само на себя, постепенно вырождаясь в кифоз народного хребта. Время съело диковинную мечту о всеобщем равенстве человечества, а сам человек становился «кляксой на огромных важных бумажных полях». И в стихах Маяковского стали появляться тени. (Вспомним еще раз Гоголя с его неясным описанием дивного кучера господина Чичикова – Селифана. Гоголь тоже упоминает о тенях. Все его герои отбрасывают тени, а Селифан ни-ни! Он сам был тенью, призраком, который все грезил о немецком... впрочем, все это некстати, как навязчивая схемка.)

А потом вдруг заговорил Хренов-рабочий. И рассказал о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка. Так вот что поведал рабочий этот хренов (он же обобщение, поэтому мы его нарицаем). Лежат под телегой, в грязи, под проливным дождем, строители города-сада. Губы от холода цвета сливы, жгут рабочие лучину. Хлеб у них мокрый, они его едят. Ведь будет же когда-нибудь ситный без пайка! В том городе-саду. В Сибири. Строителям холодно, голодно, сыро. Они лежат. Идет дождь, идут мечты. Стройка не идет. Конечно, город будет. И саду цвезть, радуется сказитель хренов. Потому что такие люди «в стране советской есть»! Какие люди? Мы.

И это тоже признак трагического у Маяковского – *мы*. Ткацких идей нить. Маяковский устал взлетать вместе со своей республикой помятой кепкой вечного современника. Хотя он – душа общества. И это

Хорошо!

В 1927 году он еще раз возвращается к началу. Он изобретает новые приемы для анализа того, что было, обрабатывая хроникальный материал времени. Иронический пафос явный и скрытый считает личным. Он вспоминает. Как руки голи сошлись на холемом горле дворца несокрушимой империи. Надежды бежали вместе с Керенским. Отчаяние, агония, конец. Над затылком кабинета министров висит топор толпы. Крахмальные воротнички осели от влаги бушлатов и тулупов. Голытьба Разина уничтожила Зимний и заорала: «Это есть наш последний!...» Начало — конец. Стихия не нашла сопротивления, ее понесло дальше. Октябрь дул промозгими ветрами. Синими ветрами. Сумраком. «Лодкой пошел ко дну» монарший остров — Петербург. Синяя прорва нового бытия бездонна. Все: поверженные и новые — погрузились в сумерки.

В 1927 году Маяковский понимает, что погруженные во мрак тогда, когда под топотом толп расступилась Земля, строители новой жизни так и остались в докембрийских провалах почвенных аномалий.

Он итожил то, что прожил. Рылся в днях — ярчайший где. Первый день. Привычные ритмические формы слов-явей — «рвань-встань», «день-дрянь» оседают в откровенном до боли «я землю эту люблю». В открытую пасть его голодного героя влетают бледные цыпленки нынешних теней, заблудившиеся во мраке земных пустот. Обозленный от голода герой проглатывал признания поэта в любви как банальную мошку. Что делать? Доить коров в Аргентине, присоединившись к своим молочным братьям, целовавшим эту землю с колен? И... «Пою мое отечество». На лобном месте. На красном погосте. Я землю эту люблю.

Тише, товарищи, спите....
Ваши великие тени ходят.

Время, его время — всевластная тина, затянувшая всех и вся. Трагическое крушение надежд вылилось в последнее отчаяние любви. К этой земле. Без надежды, но с верой. В то, что будет. Вера оставалась с ним *почти* до конца. До того, который сидел в девяти граммах юркого свинца.

Трагическое мира быта не исчезало даже в прекрасном мире грез. Прекрасное — вымысел, его образы однолинейны и навязчивы, как абсолютная истина. Как абсолютное время, которого не может быть. Образы же трагического многоплановы, нетипичны, мимичны и сверхчувствительны к приоткрыванию сво-

их тайн. Маяковский спилил рога Сатира. Обозначил бесенка своим рабочим инструментом. И назвал его *приемом* в технической обработке слов. При помощи сатиры как приема наделял трагические черты времени мизантропической иронией классического фарса, растаптывая хрупкий гипс дель-арте свинцовым смыслом гиперболы. Гипербола — в обрамлении символов, выросших из образов заурядной обывательской драмы. Трагическое Маяковского там, где люди — лодки, а лодки разбились о быт. О быть. Возвышающий обман раздробился о тьму низких истин. Пушкин протянул ему руку. Гоголь одарил тенями мертвых душ. Родина, снеговая уродина, воспетая в возвышающем обмане порывов любящей души, вырвала скрипку из рук поэта, сломала кленовые палочки барабана и вывела в телеграфной строке последнюю, во весь голос, роковую веру в далеко. Голиаф рухнул, сожженный свечами жертвенных алтарей времени *вечной* истории земли идолов, страны-идола. Утихли бури шекспировских страстей. Наша страсть и напасть зовется просто — любовь к Родине. Она — в нас. Во мне — Владимире Маяковском. Я выразил ее испепеляющим набатом слов, «душой, губами, костяком»...

Любит? Не любит? Руки ломаю.

С тобой мы в расчете. Ночь. Последние слова говорю «векам, истории и мирозданию...».

Послушайте! Снимите очки-велосипед! Ведь я рассказал о времени и о себе.

«Точка и линия на плоскости»

Цвет и форма в эстетике русского авангарда

Картины как произведения изобразительного искусства ведут двойное существование. Прежде всего это объекты с определенным композиционным построением, фигуры или узоры на плоской поверхности, но в то же время мы воспринимаем в них и совсем другие предметы. Узор состоит из линий, точек, пятен или фотографического зерна. Одновременно эти же самые элементы складываются на плоскости в пейзаж, дом, лицо и т.д. В этом плане картины — уникальный класс предметов потому, что они воспринимаются и как сами по себе, и как нечто совершенно иное, чем просто лист бумаги или полотно с изображением на нем. Никакой объект не может быть в одночасье и двумерным, и трехмерным, объемным. Картины же мы воспринимаем именно так. Портрет может показывать действительный размер человеческого лица и при этом иметь свой, определенный размер.

Более того, картины способны породить в восприятии объекты, которых вообще не существует в реальном мире. Поэтому картины как художественное явление ни в какой мере нельзя назвать обычными предметами. Они представляют собой трехмерные объекты, спроецированные на плоскость, и тем самым уже предстают как чрезвычайно интересный объект для изуче-

ния особенностей эстетического восприятия, ибо то, что мы видим на картине, выходит далеко за пределы только лишь оптической способности восприятия, отражает более глубокие его закономерности. В 1890 г. художник Морис Дени предельно четко сформулировал подобное «исходное» восприятие и понимание произведения живописи, заявив, что любая картина не столько, по его словам, изображает коня, обнаженную женщину или анекдотический сюжет, сколько является плоской поверхностью, покрытой расположенными в определенном порядке красками. Сосредоточенность художника не столько на объекте изображения (объект может быть и нереальным, не иметь связи с действительностью), сколько на плоскости холста как таковой и положила начало той живописи, которая стала базой отдельных видов модернизма в изобразительном искусстве. Поэтому представляется закономерным тот факт, что импрессионисты считали название и само понятие «импрессионизм» не соответствующим сути их художественной доктрины и говорили об «оптическом искусстве», в котором интерес к изображаемым объектам становится второстепенным, свет же, падающий на поверхность, является единственным сюжетом картины.

Поиск новых средств и способов художественного изображения и выражения, сопряженный с естественным и неизбежным развитием изобразительных средств, привел к тому, что целый ряд художников в начале XX века стал свободно связывать в картинах отдельные элементы из любых фигур, формировать, изображать сколь угодно отличные друг от друга композиции и цветоотношения, создавая тем самым не только новое эстетическое видение, но и некий перцептивный парадокс, не имеющий порой однозначного разрешения в восприятии.

История искусств изобилует яркими примерами того, как достаточно подготовленные в художественном отношении зрители оказывались не в состоянии понять, совместить свою систему эстетических ценностей с художественным содержанием некоторых произведений изобразительного и пластического искусств. Трудно поверить, но когда молодой В.Кандинский в 80-х годах прошлого века посетил в Москве выставку французских импрессионистов, он не понял, что было изображено на одной из картин К.Моне, испытал при этом, по его словам, известную неловкость. Я также чувствовал, писал впоследствии В.Кандинский, что художник не имел права рисовать Так чтобы невозможно было понять, что он изобразил. Поэтому таким на-

званием как «Язык форм и красок», принадлежащим одной из глав книги В.Кандинского «Точка и линия на плоскости» (1915)¹, могли бы обозначить конечную цель своих устремлений многие деятели искусства 20-х годов нашего столетия, ощущавших, порой до болезненности, несоответствие старых канонов искусства новым жизненным реалиям.

Живопись этого периода, как и другие виды искусства, все больше тяготеет к передаче как субъективного смысла явлений, так и субъективности эстетического восприятия, вступающих в противоречие с отсутствием общезначимого изобразительного языка, доступного широкому кругу зрителей. Отсюда проистекает стремление деятелей искусства 20-х годов к конструированию особой *художественной семантики*, грамматики не только формы и цвета, но и буквы, фонемы, предложения, семантики выражения (в сценическом искусстве и кино), свойственных как самим художникам, так и теоретикам, представителям естественнонаучных направлений, психологам, а также мыслителям достаточно далеким, на первый взгляд, от необходимости осознания закономерностей развития художественной формы.

Именно в эти годы Л.С.Выготский пишет «Психологию искусства», в которой психолог не только осмысливает специфику эстетической реакции, говорит как об одном из основополагающих законов искусства «преодоления содержания произведения его художественной формой», но и посвящает несколько разделов «синтаксису мышления» и синтаксису художественного языка — ключевым вопросам его теории внутренней речи. Л.С.Выготский был едва ли не первым, кто заговорил о семантическом характере синтаксических конструкций, выделил семасиологическое (смысловое) и физическое синтаксирование в художественном языке, что было чрезвычайно важно для формирования адекватных представлений о механизмах перехода от речевой интенции к развернутому художественному высказыванию. В это же время поэт В.Хлебников приступает к разработке единого, универсального языка, разлагая слова на первичные звуки и слоги, пытаясь не только разгадать их первозаданный смысл, но и отыскать способы создания новых комбинаций слов, формирующих новую художественность. Попытки выявить своего рода грамматику художественного изображения, найти объективные эстетические закономерности художественной формы предпринимаются в тот период и известным религиозным мыслителем отцом П.Флоренским.

В произведениях художников русского авангарда в 1911-1912 гг. утверждается культ красочного пятна, в котором они видели и форму и сюжет одновременно, становятся популярными изображения различных геометрических фигур – квадрата, круга, треугольника, прямоугольника, конуса и т.п. К 1913 г. русское изобразительное искусство в своём стремительном развитии, в поисках новой семантики формы и цвета, в постижении экспрессивного характера различных геометрических фигур и цветовых соотношений вне связи с конкретным предметным образом выходит к неизвестным ранее живописному искусству рубежам и горизонтам. «Центр тяжести по искусству, – писал в это время П.Филонов, – переместился в Россию.» Русские художники, вобравшие в себя в значительной степени опыт ведущих мастеров Франции, затронули уже такие композиционные, пластические и колористические проблемы, которые они вынуждены были решать самостоятельно, оттачиваясь не только от художественного опыта, но и основываясь на собственном мастерстве и художественном чувстве. Как следствие этого возникает явление беспредметности или «абстрактности» в искусстве.

Один за другим русские художники В.Кандинский, М.Ларионов, К.Малевич, П.Филонов и др. создают собственные формы беспредметного искусства. При этом несмотря на целый ряд декларативных заявлений и многочисленных утверждений различных представителей русского авангарда о смене изобразительных канонов и смерти старого искусства, новые тенденции в русском искусстве в содержательно-художественном отношении никогда не отвергали прошлой художественной культуры. Просто, по образному выражению В.Кандинского, на дереве искусства выросла новая ветвь, которая не отрицала всего дерева, а прибавила к его цветению новые оттенки, обновила и очистила язык живописи. По весьма точному замечанию В.Шкловского, «беспредметники» сделали в искусстве то, что сделали в медицине химики. Они выделили действующую часть средств².

Основным предметом как теоретических, так и практических художественных изысканий в это время становится художественная форма, осмысливаемая и осваиваемая с точки зрения «качества формы, вещества формы», заставляющего нас, по выражению А.Белого «... подчеркнуть возможность существования еще одного искусства ... искусства вещества. Качества вещества, его характер могут быть предметом искусства ... Здесь начинается последовательное расширение понятия об искусстве»³.

К. Малевич, излагая свое понимание зарождения нового ощущения искусства, писал о том, что в сознании художника нарастает «буря форм, их новая конструкция, новое тело, новые ритмы, живой трепет нового восприятия мира, некий новый его образ, неизбежно связываемый новым поколением художников с понятием-образом, “конструкцией”»⁴. «Кубисты, — писал К. Малевич, — благодаря распылению предмета вышли за предметное поле, и с этого момента *началась чисто живописная культура*. Живописная фактура начинает расцветать как таковая, выходит на сцену не предмет, а цвет и живопись»⁵. на основе которых художники образуют новые конструкционные живописные построения. Уже с 1910 г. внимание и творческие интенции большинства художников русского авангарда направлены на постижение строения и построения формы и цвета в изобразительном искусстве. Не только оформляются в некой умозрительной плоскости, но и изображаются «формулы», которые выявили внутренний потенциал художника в концептуальную оформленность, определенность (см. многочисленные картины-формулы П. Филонова, например, «Формула Петроградского пролетариата» и др.).

Переход с уровня умонастроений и идей на уровень теоретической художественной концепции происходит как вполне осознанная разработка художественной теории для художественной практики. В авангардном движении начинает цениться теоретическая мысль. Следствие этой аналитической устремленности — прежде всего абсолютная убежденность художников авангарда в единственно правильном выборе цели и путей к ней. Отсюда же проистекает и беспрецедентное в истории мировой культуры конструирование конечности, предельности исторического развития, итогом которого должно стать торжество светлого будущего, конструирование искусственной, изобретенной системы мира, рассчитанной по законам геометрии и механики, из которой изъяты извечные тайны и импульсы зарождения факта искусства; отсюда же установка большинства художников авангарда на изначальные и неизменные его качества, свойства — форму, цвет, слог, рифму и т.д. Цвет и форма, семантика и грамматика языка абстрактной живописи и «новой» поэзии, которая, в представлении В. Хлебникова, так же как и живопись, должна быть картинной, объемной, цветной, становятся в это время предметом духовных исканий художников русского авангарда, связываются с самой перспективой развития абстрактной

художественной формы, с наступлением новой духовной атмосферы. Не случайно одна из первых теоретических работ В.Кандинского получает название «О духовном в искусстве» (1910), в которой художник, наряду с рассуждениями об эволюции художественной формы, принципах синтеза многих видов искусства, высказывает интересные суждения о синтаксисе языка абстрактной художественной формы в живописи, предпринимает попытку создания «цветного языка», способного, по его словам, открыть путь к «живописи, о которой можно будет только мечтать». В.Кандинский пишет о приближении эры сознательного, разумного композиционного принципа, когда «... художник... будет гордиться тем, что сможет объяснять свои произведения, анализируя их конструкцию (в противоположность чистым импрессионистам...), и этот дух живописи находится в органической связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства»⁶.

Расчленив живопись на элементарные единицы — цвет и форму, контуры и композиционные структуры, В.Кандинский был вынужден объяснять семантику и архитектуру нового художественного языка, доступного для критиков и зрителей, не воспринимавших вначале его картины в качестве «полноценных» художественных произведений. В докладе «О духовном в искусстве» на съезде художников в декабре 1911 г. он призывает заменить «ядовитый хлеб социального содержания в искусстве» «стремлением к бесконечно утонченной материи». Поэтому центральным моментом своей художественно-эстетической концепции Кандинский определяет *духовное в искусстве*, понимаемое им как конечная цель всех видов искусств, стирающая, невзирая на разность художественных языков каждого вида искусства, их внешние различия и открывающая их внутреннюю тождественность. Для достижения этой духовности, пишет Кандинский, необходимо встать на почву *внутреннего звучания материальных форм*, — не только предметов, но и движений, красочных и музыкальных тонов и т.д. При этом, говорит Кандинский, художник не должен считаться с анатомией лица или конструкцией предмета, но обязан ставить перед собой только одну цель — выявить подсознательное или «духовное» за внешней предметной оболочкой, приблизиться к *внутренним сущностям* средств живописного искусства, которое он связывает с новейшей стадией его развития, — с беспредметностью, понимаемой как выход искусства к новым изобразительным и выразительным возможностям.

Обнажение этих живописных сущностей в изобразительном искусстве и есть, по Кандинскому, его духовный смысл и духовная целесообразность искусства. Как следствие этого в живописи отпадает необходимость предметности; живописные средства, освобожденные от предмета, во всей полноте обнаруживают свое абстрактное звучание, дающее жизнь абстрактной картине. И именно за пределами предметного звучания, предметной выразительности наступает иное звучание, совершенно особая стихия выразительности, — то, что художники русского авангарда называли «живописной сущностью», «первоэлементами живописи», *собственной стихией живописных форм*. Самопознание искусства, пишет Кандинский, должно осуществляться путем редукции его к этим живописным первоэлементам и оперированию ими. Художник полагает, что эти простейшие первоэлементы обладают самостоятельными внутренними значениями, на основе которых и следует строить художественное произведение. «Первый вопрос, — писал Кандинский в «Точке и линии на плоскости», — который невозможно обойти, это вопрос об элементах искусства, являющихся строительным материалом произведений, которые в каждом виде искусства должны быть другими»⁷.

Систематизированный художественный опыт, в представлении Кандинского, с неизбежностью вызывает к жизни *словарь элементов*, приводящий при дальнейшем его развитии к *грамматике искусства*, а далее и к *учению о композиции*, преодолевающей границы отдельных видов искусств и стремящегося к искусству «в целом». При этом *материал* для Кандинского — своего рода кладовая, из которой, по его словам, духовное выбирает то, что ему необходимо, так же, как это делает повар. Поэтому количественное сведение к абстрактному, к живописным сущностям, первоэлементам у художника приравнивается одновременно и к качественной интенсификации абстрактного. Тем самым сведение живописи к абстрактным сущностям, являющимся вместе с тем и ее материальными предпосылками, отождествляется у него с духовностью, приравниваясь, одновременно, к выражению непреходящих, фундаментальных и универсальных свойств искусства. Великий шаг духовного в искусстве, говорит художник, являющийся также и достижением абстрактного в искусстве, состоит в освобождении от плоскости картины и переходу к «непостижимому пространству», в котором расположены простейшие геометрические и цветовые

элементы. Современный человек, пишет Кандинский, поглощен, оглушен внешним миром. Он ищет внутреннего покоя, изначально ясности бытия и надеется найти этот покой во внутреннем молчании, откуда и рождается исключительное стремление к горизонталям и вертикалям, простейшим ярким цветам и их соотношениям. Как и другие художники русского авангарда Кандинский полагал, что напряженные формальные изыскания новых живописных средств должны дать искусству максимально возможный арсенал средств выражения, где изменение способа изобразительного выражения стоит в связи с изменениями в теории познания.

В этом смысле, по Кандинскому, задача нового искусства состоит не в поиске гармонии формы, а в наглядном уяснении глубин духа. Задача художественной теории, пишет художник, состоит в выявлении этой имманентной и в то же время объективно данной сущности первоэлементов и качеств искусства. И эти непреходящие, изначально и фундаментальные его свойства стремятся обнаружить себя особенно ярко и напряженно. Как следствие этого, предметные, изобразительные формы искусства отодвигаются в сторону и их место занимает *объективность формы* — конструкция, служащая композиционным целям. Отсюда сущность нового искусства Кандинский усматривает в конструировании духовной, интеллектуальной жизни, в том, чтобы создать живопись, которая становится реальной живописью, существующей посредством своих собственных сконструированных частей. Основное достижение беспредметного изображения художник видит в победе над материей, в переходе от материального мира к духовному, от изображения живой реальности к передаче «чистой и независимой» от материи духовной жизни, в которой «круглая точка на картине может быть более значительной, чем человеческая фигура».

Подлинно духовное искусство, пишет Кандинский, можно создать, только освободившись от предметного изображения, так как «внутреннее звучание» предмета противодействует «звучанию» *первоэлементов — линий, формы, цветов*, выступающих символами духовного состояния художника. Поэтому одна из целей художника заключается в поиске ньюобходимой и соответствующей формы для выражения внутреннего духовного звучания, смутных чувств, ибо первоэлементы формы обладают и перво-смыслами, в беспредметном искусстве они целесообразны и композиционно необходимы. По этой же причине каждая деталь,

каждое пятно, движение или соотношение линий должны избираться художником в максимально свободной от предметного выражения форме. В представлении Кандинского, это путь наиболее целесообразного прикосновения гармонии явлений и форм к человеческой душе, ибо каждая форма внутренне целесообразна и именно в этой целесообразности таятся истоки красоты. Художник усматривает ее и в полете дикой утки, и в связи листка с веткой, и в плавающей лягушке, и в кусочке коры, которую несет по лесу муравей. Каждое явление, говорит Кандинский, целесообразно, имеет свой смысл и «внутреннее звучание». Нет ничего некрасивого, необходимо только обнаружить эту внутреннюю красоту. Обосновывая далее этот путь восприятия и построения эстетической, художественной формы, Кандинский вводит, формулирует в своей художественной теории принцип «внутренней необходимости», когда нормы красоты теряют свой универсальный характер, переходя в разряд относительно субъективных определений. Переживание же «тайной души» всех вещей, видимых посредством восприятия, художник называет «внутренним взором».

Этот взор, по его словам, проходит сквозь твердую оболочку, внешнюю форму предметов к внутреннему началу вещей и позволяет нам воспринимать всеми нашими чувствами их внутреннюю пульсацию, где внутренние голоса отдельных вещей и форм звучат не изолированно, но в общем согласии, составляя музыку сфер. Отношения художника с материалом, говорит Кандинский в «Точке и линии на плоскости», строятся как борьба между человеческим духом и материальной плоскостью, которая должна быть побеждена, так как основная цель художника — превращение материальной плоскости в некое визуально-чувственное пространство. И первым результатом взаимодействия и становления этих сил становится *точка*, которая в представлении Кандинского является интенцией формы или, по его образному выражению, — «единством бытия и небытия», «связью молчания и речи».

В предметном изобразительном искусстве звучание элемента картины «в себе» отгеснено и замаскировано. В абстрактном же искусстве оно достигает полной силы открытого звука. И маленькая точка на плоскости, пишет Кандинский, может стать здесь необходимым тому свидетельством. В области предметной живописи, говорит художник, существуют гравюры, состоящие из одних точек, и уже только вследствие этого точка должна

симулировать линию. Таким образом, в основе предметного искусства лежит неправомерное использование точки, так как она подавляется предметностью и осуждена, тем самым, на жалкое существование.

В абстрактном же искусстве, по Кандинскому, напротив, точка может быть целесообразным и композиционно необходимым элементом художественной формы.⁸ Любая картина, пишет художник, изначально создается из чертежа, рисунка, то есть из самой элементарной организации или композиции горизонтальных, вертикальных, прямых, кривых, наклонных или извилистых линий, созданных движением точки на плоскости. Задача же современного (абстрактного) искусства состоит в том, чтобы постепенно вырвать точку из ее обычного, узкого значения и заставить звучать ее «внутренние» свойства наиболее отчетливо. Для этого необходимо, говорит художник, чтобы точка была обеспечена вокруг себя возможно большим свободным пространством. Но одного этого недостаточно, так как ее звучание в этом окружении еще слишком нежно и заглушается окружающими материальными формами. Для того, утверждает Кандинский, чтобы совершенно освободить точку от какой бы то ни было предметно-практической зависимости, необходимо совершить скачок в совершенно другой мир, — это и есть *мир живописи*⁹.

Элементарной организации линий, созданных движением точки на плоскости, говорит Кандинский, развивая свою теорию эстетической формы, присущи как ассоциативные, так и символические значения. Так скажем, горизонталь обозначает плоскость, холодность, вертикаль — теплоту, диагональ — сочетание того и другого, их пересечение образует звезду с различным распределением «теплого» и «холодного». Горизонтальная линия обозначает то, что лежит, вертикальная — восхождение ввысь. Горизонтальная более пассивна, женственна, вертикальная активна, мужественна. Движение линий на плоскости вправо будет восприниматься как движение «к себе», влево, — как движение «от себя» или «вдаль». От описания движения линий художник переходит к анализу углов, также выявляя их ассоциативно-символические «звучания», где звучание прямого угла — холодность, острого — высокая активность, тупого — вялость и пассивность. Аналогичным образом в «Точке и линии на плоскости» Кандинский описывает и более сложные геометрические фигуры — квадрат, треугольник, круг, кривые линии и т.д., и ограниченные ими плоскости. Их расположение на плоско-

сти, направление движения, композиция трактуются в плане возникновения достаточно тонких и не всегда поддающихся истолкованию чувственно-художественных ассоциаций. Например, треугольник, просто направленный вверх, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем если бы тот же треугольник был бы поставлен на плоскости косо. Одновременно он приводит и элементы «рисуночного контрапункта», обозначая в их числе — гибкость отдельной формы, ее внутреннее органическое изменение, направление движения в картине, принципы созвучия или отзвука упомянутых частей, то есть — встреча отдельных форм, торможение одной формы другой формой, сдвиги, соединения и разрывы отдельных форм и т.д.¹⁰

В этом смысле, согласно Кандинскому, абстрактные картины обладают неким «скрытым временем» своего постижения, заключая в себе все вышеперечисленные формообразующие свойства и стимулируя возникновение протяженного во времени процесса формирования ассоциаций формы и ассоциаций цвета. Основной же формой «новой» психической реальности он провозглашает треугольник, который «... есть такое существо с ему одному свойственным духовным ароматом. В сочетании с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призывные оттенки, но в основном остается неизменным, как аромат розы»¹¹.

Завершая свою концепцию формообразующих изобразительных свойств, художник закрепляет за каждым первоэлементом свой цвет и даже пытается математическим путем вычислить «вес» и «силу» как геометрических фигур, так и составляющих их частей. Так, например, Кандинским было замечено, что желтый цвет в треугольнике, как и любая резкая краска в острокопечной форме, усиливается в своих свойствах, вообще легко становится острым, но не способным к большому потемнению. Синий цвет с трудом становится острым и «не способен к сильному подъему». Цвета же, склонные к углублению, пишет он, усиливают свое воздействие в круглых формах (скажем, синий цвет в круге). Все эти цвета, утверждает художник, — совершенно различно воздействующие на нас существа.

С другой стороны, замечает он, несоответствие между формой и цветом не должно рассматриваться как нечто дисгармоничное. Напротив, подобные несоответствия открывают новые возможности и *новую* гармонию. Эстетический критерий здесь только один — гармония форм должна основываться на прин-

ципе целесообразного прикосновения к человеческой душе¹². В *теории цвета* Кандинский идет тем же путем, что и в теории формы. Причем цвета, как и основные краски, получают у него своего рода психологическое истолкование и интерпретацию, — каждому эмоциональному состоянию соответствует свободно парящая цветовая конфигурация. В общей же характеристике цветов он исходит из деления их на хроматические и ахроматические, отмечая существование теплых и холодных тонов, располагая их по схематическому кругу, показывая, выделяя контрастные пары и так же, как у геометрических форм, обозначая их значение.

Синий и желтый цвета у него обязательно выражают центростремительное движение, зеленый — покой и апатию, желтый, как уже было сказано, связывается с острыми формами, синий — с кругом и различными округлостями. В то же время, помимо психологической интерпретации, цвета у Кандинского получают еще и социально-символическое звучание. Отталкиваясь от элементарных культурно-исторических схем восприятия, подтвержденных частично психофизикой и психофизиологией, Кандинский переходит и к более высокому уровню осмысления цветов и их соотношений — к *символике цвета*, также основанной на психологическом его воздействии.

Художник располагает все цвета на фундаменте двух полярных противоположностей — светлого и темного, теплого и холодного. Все теплые цвета тяготеют к желтому, холодные — к синему. В еще одном существенном для него цветоотношении — контрасте черного и белого, белый цвет предстает как символ мироздания, в котором исчезают все цвета как материальные свойства; это цвет великого молчания, безмолвия, бытия до начала. Соответственно черный цвет описывается как нечто лишнее возможностей, как «мертвое поле после угасания солнца», он воздействует без надежды, как выгоревший костер, как символ смерти. Смесь белого и черного цветов — серый цвет предстает у Кандинского как неподвижный и беззвучный. Вместе с тем художник вводит еще одну, третью характеристику цветоотношений — иллюзию движения при восприятии цветов и их взаимное тяготение друг к другу, исходя из которого белый цвет близок к желтому и создает иллюзию приближения, синий близок к черному и увеличивает глубину пространства, желтый цвет как бы приближает к зрителю. Наряду с привлечением для обозначения цветов психологических, символических и косми-

ческих ассоциаций, хроматические цвета у Кандинского наделяются и более земными характеристиками. Скажем, зеленый цвет у него обозначает ограниченность, пассивность и уподобляется неподвижно лежащей толстой корове, смотрящей на мир тупым взглядом; желтый цвет выражает наглое и навязчивое начало в человеке, синий зовет его к бесконечности, красный сходен со звуком виолончели, фиолетовый — со звуком фагота. Художник обнаруживает также сходство между «нахальством» желтого цвета и пением канарейки, вкусом лимона, высоким звуком трубы и даже сравнивает этот цвет с красочным изображением сумасшествия, полагая, что эмоциональная реакция на цвет заложена в нем самом.

Так градации красного спектра оцениваются им как «возбуждающие», «теплые», «горячие» вследствие того, что наше сознание закрепило за ними образы огня, крови и в дальнейшей социальной практике эти визуальные абстракции были поддержаны символическим использованием цветов. Красный цвет Кандинский аттестует как цвет необъятной мощи, кипения, зрелости, как полноту внутренних возможностей. При добавлении к этому цвету черного — получим коричневый, который он определяет как тупой, жесткий и мало склонный к цветовой динамике. Смешение красного с желтым дает оранжевый цвет, красного с синим — фиолетовый, который художник оценивает как «охлажденный красный», вызывающий ощущение чего-то болезненного, угасшего, печального. Желтое, коричневое и мутное, в представлении художника, противостоят синему, белому и красному. При этом холодные цвета, пишет Кандинский, воспринимаются нами как таковые потому, что это цвета неба, моря, льда, снега. Черный цвет ассоциативно связывается нами с мрачностью и угрюмостью потому, что этот цвет неразрывно связан с мраком, ночью, бездной.

Сетуня на то, что зритель при восприятии цветоотношений, по его выражению, не способен к «тонким вариациям душевным», художник все же выражает надежду, что зритель привыкнет к абстрактному искусству и в то же время признает слабость теоретического цветоформопостроения в своей художественной системе, прежде всего в отношении цветов, заявляя, что «предложенное мной мерило обладает той слабой стороной, что оно бездоказательно»¹³.

Тем не менее, невзирая на подобное самокритическое утверждение, следует признать, что к числу очевидных достоинств

художественно-теоретической системы Кандинского необходимо отнести тот факт, что он наиболее близко среди других художников русского авангарда подошел к объективно-научному пониманию и интерпретации ассоциативных и символических значений основных элементарных геометрических фигур, цветов и цветоотношений, обуславливающих формо- и цветообразующие закономерности в изобразительном искусстве. Нельзя не заметить также, что в разработке семантики формы и цвета художник, почти обходясь без экспериментальных исследований, опираясь главным образом на культурно-исторические закономерности восприятия цветов и геометрических фигур, с достаточной степенью объективности подошел к трактовке ассоциативного воздействия на человека геометрических, цветовых и оптических форм, к представлению о том, что визуальные реакции человека и возникающий на их основе ассоциативный комплекс имеет как ряд относительно постоянных ассоциативных констант, так и может меняться в зависимости от геометрического соотношения и расположения частей, фигур и цветовых масс на плоскости картины.

На основе развиваемой Кандинским концепции формо- и цветообразования мы можем также подойти к ясному пониманию того, что расположение геометрических форм на плоскости воспринимается субъектом как обобщенная *модель взаимодействия реальных объектов*. Любая плоскость, став графической или живописной поверхностью, визуально воспринимается как проекция пространства, а размещенные на ней геометрические фигуры воспринимаются и оцениваются как планы реальных фигур. И если тот или иной геометрический элемент несет в себе определенное для субъекта значение, то это значение, в представлении Кандинского, при существующей определенной константности восприятия, все же неустойчиво и легко меняется в зависимости от расположения на плоскости холста и его отношения к другим изображаемым геометрическим формам.

Рост и умножение на плоскости абстрактных, геометрических фигур неизбежно приводит и к разрастанию взаимодействия между ними. Внутреннее звучание картины становится все более и более композиционно сложным, формирующим уже целые комплексы ассоциативных значений. Биоморфные композиции Кандинского, включающие ряд крупных и мелких фигур, показывают *способ возникновения сложных пластических организмов*, сходных с законами формообразования в природе. Эlemen-

тарные художественные объекты, соединяясь, постепенно усложняются и совершенствуются, превращаясь в самостоятельно существующие духовные образования, полные многозначных пластических комбинаций и превращений и раскрывающие безостановочно текущий и ускользающий поток духовного. На основе комплексного изучения и художественного освоения языка современной пластики Кандинский надеялся прийти к выработке общих теоретических принципов, единых для различных художественных методов, которые, по его замыслу, должны были привести к созданию *глобальной теории структур нового художественного языка*, чье воздействие он видел во всех проявлениях человеческого самовыражения.

Поэтому основная проблема художественно-теоретических изысканий Кандинского — духовно-коммуникативная проблема выражения абстрактной живописной композиции, связанная с выразительностью композиционных, пространственных и цветовых форм, с их образной осмысленностью, одухотворенностью, соотношенная с основными оптическими и психологическими закономерностями эстетического восприятия. В этом плане существует определенное сходство (равно как и различие) между идеями Кандинского и художественно-эстетическими воззрениями другого выдающегося художника русского авангарда — *Казимира Малевича*. Если Кандинский видит будущее искусства в монументальном синтезе различных способов выражения — в изобразительном искусстве, пластике, музыке, поэзии, то Малевич, как и П.Филонов, считал живопись и искусство в целом своего рода инициатором некоего масштабного преобразования действительности, гигантского духовного прорыва. Предмет художественно-теоретических поисков Малевича состоит в соотносении не столько с закономерностями восприятия эстетической формы, сколько с основополагающими принципами Жизни и Природы, — фактически же, — с изображаемыми и переживаемыми художником *идеями универсальных пространственно-цветовых форм* и закономерностями жизни мира. Этот поиск шел у художника путем освобождения от плоти, телесности и объемности материального, ведущий его к простейшим геометрическим формам или элементам живописи, к своего рода геометризованному беспредметничеству.

Когда из искусства уходит предмет, оно как бы лишается внешней темы, и на передний план выдвигается то, что всегда составляло внутреннюю проблему искусства — задача художни-

ка и условия воплощения в произведении тех или иных жизненных смыслов. Подобная отвлеченная форма заключает в себе принципиально различные смыслообразные инварианты художественного воплощения, своего рода макроуровень интерпретации, связанный с переживаниями всеобщих и универсальных категорий бытия, когда сознание может устремиться к горизонтам философии Творчества, философии Природы, ощущению и переживанию целостности Вселенной и т.д. Именно так Малевич пытался объяснить обобщающий образный смысл супрематизма, — с постижением сознанием и воображением художника «мировой картины бытия», мирового пространства, мировой архитектуры, и именно из такого понимания живописных задач вытекает и центральная идея в творчестве художника, — восприятие и осмысление картины как *системы знаков* и гармонизация этой системы.

Начальный период творчества художника предстает как неустанная работа над собой как бы с позиции отстраненного аналитика, когда собственное искусство — не только искусство, но и материал для экспериментирования. При этом свойственный Малевичу рационализм, мощное аналитическое начало, направленное как вовне, так и на самого себя, во многом предопределило достаточно жесткий самоконтроль, ставший в дальнейшем одним из законов, принципов «нового» супрематического искусства, что выразилось в последующей прогрессивной геометризации изобразительного образа. Не порывая окончательно с импрессионизмом, бывшим отправным пунктом его художественных исканий, Малевич очень скоро начинает стремиться к синтезу впечатлений, к построенности картин на композиционном начале, к предельному упрощению пластической формы и цвета, отдавая при этом дань примитиву. Изображение объемов в его картинах все более и более схематизируется, выявляя чистую геометрию форм. Уже в ранних работах художника — картины «Жница» (1909), «Голова» (1912) — конструктивно-геометрическая основа его уплощенных композиций выступает со всей очевидностью. Фигура женщины в «Жнице» вписана в формат холста. Линейная перспектива еще сохраняется, предмет изображения еще расположен в глубине пространства, однако цветовое его обозначение уже откровенно лежит в плоскости картины.

Параллельно с этими работами Малевич создает произведения и совершенно иного плана. Картина «Алогизм» («Корова

и скрипка») представляет собой геометрическую комбинацию частично заслоняющих друг друга плоскостей и закручивающихся поверхностей серого, черного, темно-зеленого и лилового цветов. Скрипка изображена вертикально, перед ней изображена корова. Авторская надпись на обороте картины поясняет ее сюжет как алогичное сопоставление двух форм, — «скрипки и коровы», как момент борьбы с логицизмом и естественностью. Проблема поисков собственного стиля внутри дихотомического поля уже открытых, «чужих» пластических схем встанет перед Малевичем около 1913 г., когда он окажется в ситуации между кубизмом Пикассо и футуризмом. Стремительная эволюция, в которой роль катализатора сыграла эта внешняя дихотомия, приводит художника к собственной системе абстрактной живописи — *супрематизму*, расцениваемой им как высший результат всех прежних художественных революций. Внутренней их целью, пишет художник, было отрицание предмета, реализованное, по его мнению, непоследовательно и не до конца. Это отрицание предметности, по Малевичу, доведено до конца и представлено в супрематизме, являющемся как бы последним выводом из общей формулы новейшего искусства.

В подтверждение этому он выставляет картину, изображающую черный квадрат на белом фоне, ставший у него впоследствии родоначальником многих других квадратов — черных, красных, белых на белом фоне и т.д. Художник говорит, что это изображение не было пустым квадратом, но было «восприимчивостью к отсутствию предмета». Этот квадрат, по словам Малевича, как «живой царственный младенец» явился в мир, чтобы покончить с видимой всем привычной живописью. Исчезло все, заявляет художник, осталась только масса материала, из которого будут строиться новые формы, каждая из которых живописна и индивидуальна и есть целый мир. «В этом смысле всякая живописная плоскость живет всякого лица, из которого торчат пара глаз и улыбка»¹⁴. Реализуя этот художественный принцип, он прибегает к изобразительному сопоставлению на одном холсте прямоугольников, кругов, треугольников разной величины и пропорций, окрашенных в «простые» цвета, называя свою живописную систему *динамическим супрематизмом*, обозначающим начало новой культуры.

Почти через десять лет после возникновения супрематизма как художественной тенденции в живописи Малевич в работе «Бог не скинут» предпринимает попытку обосновать его теоре-

тически. «Я преобразился, — говорит художник, — в нуле форм и выловил себя из дряни академического искусства. Вещи исчезли как дым и ... искусство идет к самоцели творчества, к господству над формами природы»¹⁵. Центральная идея, обосновывающая супрематическую живопись, — *принцип безвесия*, тождественный у Малевича духовному освобождению, приравняемому им к беспредметному. Художник вводит в живописную теорию понятие «экономического» или «пятого» измерения, призывая к максимальной экономичности живописных средств, доходя до крайнего требования ликвидации цвета и какого-либо формального разнообразия геометрических фигур. Так появляются простейшие знаки супрематизма — квадрат, крест, прямоугольник, являющиеся, по Малевичу, символами внутреннего живописного движения. На поверхности холста, пишет художник, текущие силы живописно-цветовых энергий регулируются художником в разнообразных формах, линиях, плоскостях. Таким же образом художник творит формы и отдельные элементы знаков и достигает единства противоречий на своей живописной поверхности¹⁶.

Малевич считает главным элементом в супрематизме краску, подразумевая вещественность, фактуру, конкретную реальность, осязаемость красочного пигмента как определяющего выразительного средства и инструмента живописца, становящегося в его изобразительной системе *субъектом живописи* и первоначалом живописной формы. В некоторых статьях художника цветовая масса рассматривается как первоисточник всего видимого, а объекты реального мира производными от нее, своего рода воплощением цвета. В других работах Малевич считает супрематические формы «знаками сил утилитарного совершенства», а белый и черный цвета — «формами действия». В других его рассуждениях цветовая масса предстает как вторичная по отношению к НИЧТО, из которого Бог создал Вселенную. Поэтому в соответствии с принципом «экономического измерения», по Малевичу, в конечном счете следует отвергнуть и ее и прийти к белому цвету, являющемуся репрезентацией бесконечного или уничтожить цвет вообще¹⁷.

В отличие от Кандинского Малевич решительно отвергает возможность визуально-ассоциативного подхода к цвету, считая свою цветовую систему философской и полагая, что раскрытие цвета или тона в картине зависит не от некоего эстетического феномена в восприятии, формируемого на оптической или пси-

хологической основе, но от *общей композиции элементов*, которые создают порцию или форму энергии. Бег лошади, пишет художник, можно передать однотонным карандашом, но передать движение красных, зеленых, синих масс карандашом нельзя. Потребность же достижения живописной пластики указывает на желание выхода живописных масс из вещи к самоцели красок, к господству чисто самоцельных живописных форм над содержанием и вещами, — к новому живописному реализму, абсолютному творчеству, динамическому супрематизму. При этом супрематизм, в представлении Малевича, — не только некий художественный концепт, но и определенная система, по которой происходило движение цвета через долгий путь формирования его культуры.

Живопись возникла, пишет художник, из смешанных цветов, превратив цвет в хаотическую смесь на расцветках эстетического тела. Я нашел, что чем ближе к культуре живописи, тем остовы вещи, предмета теряют свою систему и ломаются, устанавливая другой порядок. Для меня стало ясно, что должны быть созданы основы чистой *цветописы*, которые бы конструировались на требовании цвета, — во первых. Одновременно цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу, в конструкцию, как индивид коллективной живописной системы, которая конструируется во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, а, скорее, является *философской цветовой системой* реализации новых достижений моих предсталений, как познание¹⁸. «Я хочу быть делателем, — пишет художник, — новых знаков моего внутреннего движения»¹⁹.

Реализуя эту идею в художественной практике, Малевич, как и Кандинский, располагает интенсивные краски, образующие сильные контрасты в геометрических градациях, — переход от тона к полутону и далее совершается с намеренной правильностью. Пространственные же, предметные формы у художника предельно схематизируются. Основным элементом изображения служат фигуры, напоминающие цилиндр и конус. Помимо художественных элементов с собственно плоскостными фигурами художник предпринимает попытку разложения объема на элементарные геометрические формы круга, прямоугольника, пересекающихся плоскостей, между которыми видны какие-то иероглифы, запятые и различные неопределенные формы. Как и Кандинский, Малевич предпринимает попытку своеобразно-

го художественного синтеза, распространения идей супрематизма на другие виды искусства.

Анализируя взаимоотношения между поэтическим и живописным, художник формулирует идею о сведении поэзии к «ритму и темпу», об отождествлении ее с музыкой и даже создает своего рода науку — «пиктурологию», учение о живописном в поэтических системах. «Есть поэзия, — пишет Малевич, — где остается чистый ритм и темп как движение и время, здесь ритм и темп опираются на буквы как знаки, заключающие в себе тот или иной звук. Но бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна расплыться. Но знак, буква зависят от ритма и темпа, ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются и творят новый образ из ничего²⁰. Вслед за В.Хлебниковым, пытавшимся проложить путь к «незнаковому» поэтическому языку, в котором бы звук (и буква) несли бы всю полноту смысла и обосновывавшего необходимость создания «цветописи», — включения цветовой символики в знаки и буквы, Малевич призывает поэзию выйти к самой себе, полагая, что она должна иметь пространственную организацию, двигаться по пути супрематической живописи.

Тем не менее при всей своей пространственной полифонии, использовании на живописной плоскости множества различных геометрических фигур, супрематизм как течение «нового» искусства со всей очевидностью обнаружил тяготение к предельной определенности как структуры композиции, так и ее элементов — формы, цвета, фактуры. На супрематических произведениях Малевича явственно лежит печать самоограничения, отбора и экономии выразительных средств с одновременной концентрацией изобразительных возможностей, типизации и геометризации пространственных фигур, минимизации цвето-фактурного потенциала живописи. Супрематизм был шагом от бесконечного многообразия цвето-фактур к фиксированному набору цветов, от композиционного многообразия — к характерной композиции, выраженной и на уровне конкретизации живописных «элементов» и на уровне их связей и отношений. В этом смысле супрематизм Малевича противостоит творчеству и художественно-теоретической системе Кандинского.

В то же время Малевичем была предпринята совершенно особая, уникальная попытка визуализации таких универсальных, синтетических идей, как множество-единство, целостность-связи, система отношений «элемент-целое» и др. Поэтому не будет боль-

шим преувеличением сказать, что поиск новых изобразительных форм в абстрактной живописи был не только шагом к выявлению многообразия взаимодействия и взаимопереходов различных сторон визуально-пластической реальности в искусстве, но и мира в целом. Вместе с идеей композиционного, пластического и цветового эксперимента в искусстве открылась еще одна ступень, ведущая к многообразию вариантов формоструктур и соответственно — к осознанию художниками русского авангарда необходимости упорядочения организационных типов пространственных форм, подведения их под один или несколько достаточно ясных и определенных принципов организации — *логике и семантике формообразования*. Безграничное пространство формофактурного и формоструктурного эксперимента в авангардном движении открывало множество типов построения таких систем с определенными принципами строения, комбинаций и преобразований. Отсюда проистекала устремленность художников авангарда от плоскостных к пространственным художественным построениям. Малевич выходит в своем творческом развитии в архитектуру и дизайн, создавая «планы и архитектурные», Кандинский подводит абстрактную живопись к цветомузыке и также смыкается с дизайном, связывая свое дальнейшее творчество с экспериментально-художественной школой «Баухауза». В этом плане авангардное движение было движением от узаконенной эстетической традиции и эстетически принятого к максимально возможной широте и полноте форм, художественных средств и материалов для художественного воплощения, в область фактуры и *культуры материала*, выходящих далеко за пределы только лишь фактурных экспериментов. В общекультурном смысле это был *поиск по расширению эстетического пространства* и выявлению его структуры.

Приняв за начало новой изобразительности точку и линию на плоскости, целый ряд художников русского авангарда — В.Кандинский, К.Малевич, П.Филонов и др., пришли к идеально простым формам, цветам, линиям, фактурам, которые были осмыслены и как «элементы живописи», и как самоценные величины, что обуславливалось глубиной и сложностью поставленных художественных задач. Трактовка художниками авангарда произведения живописи как организации материальных элементов, как «сделанной картины» означала взгляд на него как на систему или структуру этих элементов. Как следствие этого и в ближайшей связи с этой художественной установкой возникло понятие «живописной пластической культуры», отражавшего наи-

более характерную особенность авангардного движения, выразившуюся в совмещении в нем двух интенций, – профессионализации взгляда на деятельность художника и универсализации живописного творчества.

Примечания

- 1 *Kandinsky W.* Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München, 1926; подробнее об эстетической теории Кандинского см.: *Бычков В.В.* Духовное как эстетическое средo Василия Кандинского // Литературное обозрение. № 3–4. 1992. С. 79–89; *его же.* Духовный космос Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М., 1998. С. 185–206.
- 2 См.: *Шкловский В.* Пространство в искусстве и супрематисты // Жизнь искусства, 1919, № 2. С. 196.
- 3 *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 148.
- 4 *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. М., 1916. С.15.
- 5 *Малевич К.* О новых системах в искусстве. Витебск, 1919. С. 5.
- 6 *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 98.
- 7 *Kandinsky W.* Punkt und Linie zu Fläche. S. 14. Под первоэлементами живописной формы у Кандинского подразумевались не только некие абстрактные сущности, наделенные собственными и определенными значениями, но и вполне конкретные *свойства материала* – поверхность, фактура, плотность, вес, упругость, цвет, насыщенность, чистота, прозрачность, отношение к свету, *свойства пространства* – объем, глубина и т.д., *время*, как в его пространственном выражении, так и в связи с цветом, а также *форма* как результат взаимодействия материала, пространства и цвета. Под элементами формы подразумевалась также *техника художественного исполнения* – живопись, живописные и пластические рельефы, мозаика и т.д.
- 8 См.: *Kandinsky W.* Op. cit. S. 61.
- 9 Op. cit.
- 10 Op. cit. P. 14.
- 11 См.: *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992, С. 50.
- 12 *Кандинский В.* Ступени. Текст художника. М., 1918. С. 34.
- 13 См.: *Кандинский В.* О духовном в искусстве. С. 69.
- 14 См.: *Кандинский В.* Ступени. С. 36.
- 15 См.: *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916. С. 27.
- 16 *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922. С. 12.
- 17 *Малевич К.* О новых системах в искусстве. Витебск, 1919. С. 3.
- 18 Серия рисунков художника, изображающая ряд белых прямоугольников на белом фоне, так и называется – «Белое ничто».
- 19 См.: *Малевич К.* Супрематизм. Каталог 10-й государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм». М., 1919.
- 20 *Малевич К.* О новых системах в искусстве. С. 7.

СРЕЗ σ — σ . КРЕАТИВНЫЙ МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ СИНТЕТИЗМ

М. Шемякин

Метафизическая голова

«Открой эту дверь» — фраза достаточно ясная. Но если к нам обращаются с ней в открытом поле, мы ее больше не понимаем. Если же она употребляется в переносном смысле, ее можно понять. Все зависит от мысли слушателя: привносит или не привносит она эти изменчивые обусловленности, способна она или нет отыскать их.

Поль Валери

Сложны и извилисты психологические пути полубессознательного творчества человека.

К. Сюннерберг

С незапамятных времен своего существования человек стремился преодолеть барьер обыденности и привычности в восприятии и изображении себя и себе подобных. И уже с тех далеких времен образ человека стал претерпевать метаморфозы. Прежде всего это было связано с попытками изображения Божественного и Неведомого. Наблюдая старение и смерть, человек в те праисторические времена, вероятно, не хотел поклоняться себе подобному. Но до того времени, когда человек узрел в человеке Бога (христианство), было еще далеко. Может быть, поэтому в пещерных росписях Ласко наряду с реалистическими фигурами людей мы находим изображения каких-то огромных неведомых существ, на плечах у которых вместо голов — невиданные шары, напоминающие скафандры астронавтов XXII века из фантастических романов Р.Брэдбери или А.Азимова. Это даже послужило поводом для теории о посещении нашей Земли космическими пришельцами. Но предположения остаются предположениями, а мы стоим перед фактом того, что художественные мастера пещер Ласко оставили нам свидетельство своего феноменального чувства деформации в сочетании с особым чувством гармонии и пропорций.

Росписи пещер Ласко, а им 20 тысяч лет, более актуальны и современны, чем работы самых крайних наших реформаторов.

Андре де Сегонзак. 1951 г.

Множились культы, религии, а с ними разнообразились и множились метаморфозы фигуры и прежде всего Головы. Абстрагированное изображение Головы Божества сменяется различными фантастическими образами, выполняемыми уже в более узнаваемой реалистической манере. На человеческих плечах вырастали головы зверей, змей и различных пресмыкающихся, которые фантазией художника и указами служителей культов иногда трансформировались в головы драконов и прочих химерических существ (Ассирия, Египет, Азия, Западная Европа, Африка).

Голова двоилась, троилась, множилась. В буддистском искусстве Тибета мы видим «многоярусное многоголовье». В искусстве Цейлона человеческая голова делится пополам со змеиной. В Западной Европе: наполовину голова, наполовину смерть. Идея гермафродита в метаморфозах головы воплощается в виде соединенных воедино голов мужчины и женщины. Планеты опускаются на плечи человеческой фигуры, дабы принять участие в нескончаемой игре превращений. Голова-Солнце, Голова-Луна, Голова-Марс. Волосы-лучи. Волосы-огненные языки. Волосы-змеи (Медуза-Горгона). Глаза тоже претерпевают метаморфозу: единственный глаз Циклопа, многоглазый Аргус. Немыслимо деформируется форма черепа (головы китайских святых, 12 век). Природа сплющивала и уменьшала черепа микроцефалов, раздувала до чудовищных размеров головы гидроцефалов.

Были и со стороны человека попытки переделывать строение и форму человеческой головы в натуре. Черепа (с младенческих лет) пеленали, добиваясь их вытянутости вверх (башенный череп), в длину (Древний Египет, Средняя Азия, доколумбовая Америка). Китайцы выращивали в стеклянных сосудах уродцев для продажи их императорским дворам. Черепа этих несчастных были самой причудливой формы. И даже после смерти голова Человека продолжала быть предметом метаморфоз. Аборигены Океании обмазывали голову умершего глиной и лепили из нее образ покойного, украшая глину ракушками. Племена «охотников за черепами» уменьшали отрубленную голову

врага до крохотного размера, умудряясь при этом сохранить индивидуальные черты убитого. Череп украшали золотом и драгоценными камнями, расписывали красками, вставляли в глазницы искусственные глаза. И, безусловно, очень большое место в изобразительном искусстве всех времен и народов занимает изображение «Головы Адама», «Череп», «Госпожи Смерти». Этой вечной философской теме должны быть по праву посвящены тома серьезных исследований.

В более поздние эпохи возникает одна из очередных метаморфоз Головы — Маска. Маска — ритуальная. Маска — театральная, гротескная (античный, греческий театр, комедия дель арте). Маска — карнавальная (Венеция). Эстетические взгляды отличались у разных народов. В Африке вытягивали шею, растягивали губы, увеличивали мочки ушей, спиливали зубы. В своем роде это тоже был момент карнавальности. Были и проявления великолепной метафизической эстетичности в удивительных цветных татуировках лиц (Таити, Полинезия), в выпуклых татуировках (Африка).

С приходом в XX в. представителей многочисленных течений экспрессионистов, кубистов, сюрреалистов и пр. Голова становится предметом бесчисленных метаморфоз и трансформаций. И зачастую являет собой разнообразные чисто абстрагированные формы или схемы. (Что являет собой некий эстетический духовный мост между художниками XX века и мастерами глубокой древности.) Или же, с легкой руки погрузившихся в глубины подсознания сюрреалистов, Голова трансформировалась в новые химеры, зачастую превосходящие фантазмы старых мастеров.

Происходит то, о чем пророчески сказал когда-то Ф.М. Достоевский: «Самое страшное испытание — свободой». Ибо, как сказал еще в 1772 году Джошуа Рейнольдс, «хотя воображение и безгранично, искусство имеет свои границы». Механизм воображения должен быть совершенен. Он требует вкуса и технической безупречности. Чтобы создавать искусство, я должен отобрать для себя все то, что мне близко в бесчисленных произведениях старых мастеров, в природе, в географических картах, архитектурных чертежах, зачастую в медицинских схемах и рисунках. И на этой необходимой базе строить свою собственную концепцию. Таким образом, я сопоставляю то, что вижу, со своими знаниями. Эти знания помогают моему внутреннему «Я» господствовать над зрением. Я всегда помню, что «Сходство

достигается за пределами прямого сходства» (Ци Байши. 1926 г.). И поэтому, будучи убежден, что «произведение тем лучше, чем оно несоизмеримее и недоступнее для рассудка» (Гете), я пытаюсь дойти в своих работах «до таинственного и глубокого ощущения формы, которая является в известном смысле иероглифом» (Делакура).

Я твердо убежден, что в ближайшем будущем будет создан Институт исследований истории развития и связей культур всего человечества, где успешно будут сотрудничать, взаимно обогащая друг друга своими открытиями и исследованиями, мастера и историки изобразительного искусства вместе с медиками и учеными в области психологии, психики, нейрохирургии, генетики. Тщательно занимаясь изучением и анализом истоков древних культур и синтезом их достижений в области гармонизации форм, можно раскрыть таинственную взаимосвязь метафизических форм, которая существовала во все века и эпохи. И, как писал швейцарский ученый Иоганн Фридрих Мишер (открывший молекулу наследственности) о стереоизомерах: «...с их помощью мы можем выразить все бесконечное многообразие наследственных признаков, подобно тому, как при помощи двадцати четырех или тридцати букв алфавита мы можем составлять слова и выражать мысли на любом языке» (1897 г.).

Завершить эту небольшую статью мне хотелось бы известной фразой А.Пуанкаре: «Красота интеллектуальная дает удовлетворение сама по себе и, быть может, больше ради нее, чем ради будущего блага человеческого, ученый обрекает себя на долгие и тяжкие труды... Наш ум также немощен, как и наши чувства, он растерялся бы среди сложности мира, если бы эта сложность не имела своей гармонии».

*Клаверак, шт. Нью-Йорк
Май 1994*

ПОСТ-АДЕКВАЦИОННЫЙ ПОСТСКРИПТУМ

Михаил Шемякин, один из известных современных русских художников, родился в 1943г. в Москве, с 1957г. жил с

Средние века хорошо знали метафизику *сердца* — не физического сердца, естественно, но того глубинного духовного центра человека, той его сущ-

родителями в Ленинграде, где и начал свою творческую деятельность в качестве нонконформистского художника. Был одним из создателей художественной группы «Петербург», соавтором публикуемого ниже теоретического трактата «Метафизический синтетизм». Преследовался советскими «компетентными» органами за свои убеждения и вынужден был в 1971 г. покинуть СССР.

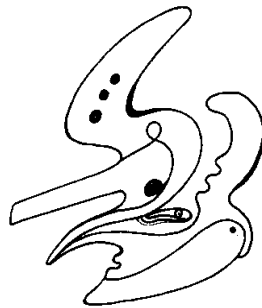
Десять лет он жил и плодотворно работал в Париже, где его творчество получило мировое признание. С 1981 г. живет в США, в 1989 г. принимает американское гражданство. В 1993г. ему присуждается Государственная премия Российской Федерации в области литературы и искусства. В 1989г. в Москве состоялась большая ретроспективная выставка Шемякина, на открытие которой приезжал и сам художник. С тех пор его связи с Россией становятся регулярными — и как художника, и как общественного деятеля. Работы М.Шемякина хранятся и экспонируются во многих музеях мира и частных коллекциях, регулярно в различных странах проходят его выставки, в том числе и в России.

М.Шемякин известен также и как ученый принципиально новой формации. Им собрана уникальная библиотека

ностной *сердцевины*, той *середины*, которой жил и руководствовался человек во все дни суетной жизни своей, памятуя, однако, о своей духовной родине...

Сердце живет *Верой*
 Сердце питается *Надеждой*
 Сердце цветет *Любовью*
 Сердце — неиссякаемый источник
 Веры, Надежды, Любви
 Сердце — Дом и Храм
 Софии Премудрости Божией.

Средневековый человек (особенно византийско-православного ареала) жил *сердцем*, а не *ratio*, не *головой*...



Новое время существенно переставило акценты в экзистенции человека... Оно утратило ощущение *сердца* и усмотрело главный движитель человека в его *голове*, в его *ratio*...

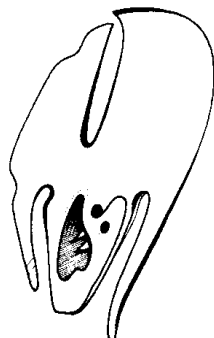
и устремилось со скальпелями и микроскопами анатомировать то, что скрыто под черепной коробкой,...

и воспевать гимны и служить мессы «серому веществу»...

Голова стала богом, а *Череп* — священным сосудом, ... о котором известный поэт как-то пошутил:

книг, репродукций, фотографий и т. п. изданий, посвященная проблемам формы в искусстве, культуре, природе, науке и т. п. Создан уникальный архив из сотен больших папок, в которых художник в течение ряда десятилетий систематизировал визуальные типологические ряды пластических форм по множеству самых разных принципов. Много папок содержит, например, материалы по темам «Натюрморт» (отдельные подтемы: Рыбы, Дичь, Туфли, Трубки, Книги, Музыкальные инструменты, Фрукты и овощи, Череп, Сюрреалистический натюрморт и т.п.), «Портрет», «Акт» (в искусстве и быту самых разных народов). Папки, в которых метафизика форм, их метаморфозы, аналогии и антиномии представлены под самыми разными углами рассмотрения. Уже только некоторые названия этих папок говорят об их характере и уникальности собранного в них материала. «Геометрические пересечения линий» (много папок), «Карнавальность», «Фантастический сюжет» (много папок), «Метафизический обломок» (много папок), «Смазанность в искусстве», «Плывучесть формы», «Подтеки. Пятна», «Рука», «Нога», «Гримаза», «Иероглиф», «Абстракция» (множество папок), «Метафизическая

Господь во всем, конечно, прав,
Но кажется непостижимым,
Зачем создал Он прочный шкаф
Со столь убогим содержимым.



Новое время с его философами-рационалистами и учеными-материалистами, Новейшее время с его позитивизмом и неопозитивизмом, кажется, разобрали голову на винтики до мельчайшего атома и застыли в недоумении:

сущности не нашли,
собрать назад не сумели и
до сих пор стоят с открытыми
ртами, почесывая озадаченно свои
прочные шкафы...

Только художественному видению, только эстетическому сознанию открывается в голове, в человеке, в космосе его бытия *Голова* —

Цветок, возросший из *Корневища* средневекового *Сердца*, и питаемый архетипами древнейших культур...

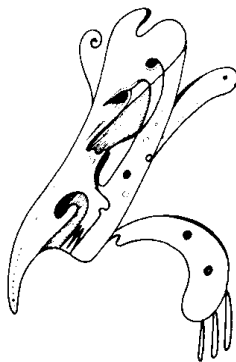
сквозь череп прорастает тихо и
в гармоническом молчании по

композиция» (отдельно — папки «Круг», «Шар» и т.п.), «Образ смерти в искусстве» и т. д. и т.п. Специальные папки по многим художникам — старым мастерам и новейшим. Огромная серия папок под общим названием «Сравнительный опус», в которых подобраны материалы по сравнительной типологии той или иной формы, предмета, сюжета и т.п. Например: Платье, Драпировки, Людифишки, Напряжение цвета, Задники картин, Единая цветовая плоскость, Сдвоенная голова, Строенная голова, Трещина, Дыра, Разрез, Паутина и т.п. Богатейший материал для исследователей (искусствоведов, эстетиков, философов, психологов) и художников (пока им в полной мере пользуется только сам Шемякин, да редкие заезжие гости).

Однако на основе этой «Универсальной антологии форм» огромными усилиями самого художника-исследователя и его друзей создан уже *Международный институт философии и психологии творчества*, возглавляемый М. Шемякиным, который имеет официальный статус, но не имеет пока ни материальной базы, ни средств для полноценной научно-исследовательской и преподавательской деятельности. Нужны серьезные спонсоры, которые пока (ни в США, ни в России) не принимают, к сожалению, истинной научной и пропе-

линиям соединений, не лобных, но энергетических без напряжений и усилий египетских или китайских выводов формы *лико*-стойкие по соразмерностям лекальным через порывы цветоструйные о том, что в обликах неявленных всегда живет духовно-стройное изящное и утонченное в изысканных без слов созвучиях того, что и звучать не вправе перед величием и мудростью сквозь окна Черепя излитые...

...когда Кандинский на парижском карнавале искусств размышлял своей кистью об эмбриональном со-



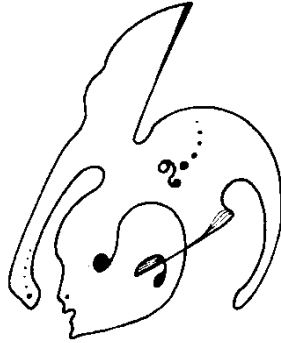
стоянии абстрактного искусства, он прозревал в ироническом будущем ПОСТ-культуры на карнавале питерском эмбрион феномена Шемякина, который в 70-80-е годы вышел на иной

девической ценности собранного художником материала.

Сам Шемякин в своих немногочисленных художественно-научных исследованиях «Transformations» (1980), «Metaphysical Head» (1994) и др. знакомит нас с визуально-аналитическими рядами личных многолетних метафизических наблюдений. В них формы природы, искусства многих народов и культур прошлого и настоящего преобразуются художественным видением мастера в некий целостный формо-творческий процесс бытия эстетически выверенных цвето-форм.

Метафизика форм и их трансформация — одна из главных тем многогранного творчества Шемякина. На художественном уровне здесь он продолжает линию, начатую Сезанном и продолженную Кандинским, по живописному выявлению в форме с помощью художественных средств пластической *сущности* изображаемого феномена. У Шемякина эта задача решается его собственными оригинальными средствами на основе фундаментального изучения экзистенции форм. В научном плане ощущается его следование некоторым принципам, заложенным еще Henri Focillon'ом в его книге «*Vie des formes*» (1943).

уровень осмысления метафизики формы, синтезируя архетипический опыт древнейших культур, да и новей-



ших, с достижениями бесчисленных наук нашего столетия...

из генетической молекулы
генезис гена прозревая
в очки, бинокли, микроскопы,
мы не нашли пространств для Рая...
все запредельное рассеялось,
и стало явным вечно скрытое,
мы в *голове*, сведенной в точку,
открыли космос позабытого...
того, что с архи-архи древности
за квантом квант ложилось в память
культур, народов, книг хранилищ...
но и — под гнет напластований
земного праха, псевдо-знаний,
цивилизационных шлаков...
всё то сегодня в новом виде
открыл нам Михаил Шемякин...

нет! карнавалу безголовых
оставленных под гнетом плесени
и в тесных узких клетках сдавленности
каких-то обручей железных...

Однако потенциал архива Института в принципе предполагает множественность творческих ходов в областях художественно-эстетической и научной разработки накопленного материала. Здесь большое поле деятельности для многих (и самых разных) ученых и художников...

и в том, что движется без ясности в извилах осторожных просветов таится разума бессмысленность, но - не абсурдно голубое на серых поприщах сгоревшего...

дня не пройдет без просветления вселится острое в сверкающем и долго как по струям падающим брильянты радуг многоцветных рассыплется нас одаряя...

В.Бычков

В.Иванов

К ИСТОРИИ МЕТАФИЗИЧЕСКОГО СИНТЕТИЗМА

В 1965 году Михаил Шемякин создал группу «Петербург». Само название выражало попытку внутренне дистанцироваться от окружающего мира, построенного на антиэстетических принципах. Если красота воспринималась молодыми художниками как откровение Бога, то тем сильнее было стремление выйти из сферы навязываемых ценностей. Такая установка сознания приводила к выработке своеобразного эстетического эзотеризма, связанного с переживаниями духовных основ искусства, таинственных закономерностей, раскрывающихся в композициях старых и новых мастеров, которые указывали на скрытый от повседневного сознания мир Первообразов (архетипов).

Сама атмосфера загадочного города-мифа наводила на мысль, что за покровом обыденности скрывается иная история, непохожая на преподаваемую в школах. Особое значение для формирования подобного душевного строя имел, конечно, Эрмитаж, ставший подлинным *домом* для художников-«петербуржцев». Для сознания приоткрывалось все многообразие путей эстетического опыта и необходимость их внутреннего примирения. Вставал вопрос: есть ли нечто, действительно объединяющее творческие эпохи мирового искусства? Нельзя ли поднестись до переживания самого конфигурационного закона в основе процесса стилеобразования?

От ответа на этот вопрос зависела как выработка праксиса созерцания, так и творческое самоопределение, поскольку «петербуржцы» были прежде всего ищущими художниками, а не учеными те-

оретиками. В этом отношении особенно характерна методика, выработанная Михаилом Шемякиным, приведшая в годах к «Универсальной антологии форм».

Собирание репродукций, начатое еще в школьные годы, стало основой для создания мастерской-лаборатории морфологических наблюдений, импульсирующих собственное творчество. Сравнивая произведения различных эпох и стилей, М. Шемякин созерцал законы развития художественных форм, приводящие к мысли о существовании метафизических истоков искусства.

Постепенно в ходе совместных бесед на эти темы в 1967 году возникла потребность в теоретическом осмыслении тех принципов, которыми мы руководствовались в своей художественной практике. Одним из поводов к написанию нашей «программы» был начавшийся к тому времени выход из почти герметической изоляции, в которой существовало «Петербург». Именно к этому времени относятся первые контакты с московскими художниками-нонконформистами, из которых в особенности Михаил Шварцман и Илья Кабаков поразили нас как совершенством творчества, так и продуманной законченностью своих эстетических концепций. На этом фоне отчетливее выступала специфика проблем, которые вынашивались петербургскими авангардистами.

Для обозначения характера этих исканий был найден термин *метафизический синтетизм*. Его смысл может быть пояснен следующим образом. Современный художник не может не считаться с искусством прошлого. Нередко сознание этого ощущалось как гнет и вызывало протест. Однако в таком случае либо не удавалось творчески работать без того, чтобы вольно или невольно не повторить достижения минувших эпох, либо надо было радикально порвать с культурой и тем самым совершить акт самоубийственного отречения от духа. Если же художник желает сохранить преемство и в то же время не ограничиться ролью простого копировальщика, то он подвергается соблазну стать ироническим стилизатором, исповедующим убеждение, что «теперь все средства искусства годны только для пародии» (Томас Манн).

Это левверкюновское решение было в принципе не чуждо М. Шемякину с его любовью к традиции карнавального гротеска; вместе с тем пародийная игра оставалась не самоцелью, а использовалась в качестве приема, позволявшего вывести сознание в эстетически-очищенный мир, свободный от навязываемых современностью образов.

Еще большее значение имел опыт переживания духовных сил, которые определяют процесс стиле- и формообразования. Это приводило к мысли, основанной на эмпирии внутренних наблюдений, что возможно подняться к восприятию (разумеется, в меру развиваемых для этого способностей) архетипов, стоящих за мирами, создаваемыми изобразительным искусством.

Если подражание произведениям старых мастеров приводит к стилизации, то обращение к миру первообразов открывает путь к тому,

что можно обозначить как *метафизический синтез*: соединение творческих импульсов настоящего с ценностями прошлого, происходящее на чисто духовном уровне и открывающееся во внутреннем опыте, воплощаемом затем средствами изобразительного искусства.

Сам термин «синтез» требует пояснения. В традиции русского символизма, точнее говоря, в эстетике Андрея Белого, *синтезу* противопоставлялся *символ*, поскольку под первым понималось простое *соположение*, тогда как символ являлся родом органического соединения.

Упомянуть об этой дифференциации понятий в данном контексте важно потому, что во время написания «Метафизического синтетизма» я находился под сильным влиянием идей Андрея Белого и внутренне искал путей возрождения тем и импульсов русского символизма. Поскольку, однако, в это время мне не были известны работы, в которых он отчетливо проводит грань между этими двумя понятиями, я был склонен представлять себе синтез как высшую ступень символизации, когда в творческом акте достигается реальное соединение разнородных элементов, используя при этом в качестве аналогии процесс химического синтеза. Впрочем, такое понимание было не чуждо и самому Андрею Белому, поскольку он в одном из своих поздних произведений «На рубеже двух столетий», вышедшем в 1930 г., писал: «Под словом «символ» разумел я конкретный синтез, а не абстрактный; в его квантитативности, а не только в «квантитас»; рассудочный синтез квантитативен; только после Канта всякий синтез принял форму «синтеза в рассудке»; и — только, под «символом» разумели мы химический синтез... Символизм «означало: осуществленный до конца синтез, а не только соположение синтезируемых частей» («На рубеже двух столетий». М., 1989. С. 200–201). Тем самым становится возможным освободить понятие синтеза от кантианского привкуса, с которым столь интенсивно боролся Андрей Белый в своей книге «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности». В такой редакции метафизический синтетизм предстал правомерным продолжением импульсов русского символизма. Понятие «метафизического синтеза» казалось мне более точно соответствующим существу творческого процесса, поскольку оно помогало дистанцироваться от того варианта символизма, столь характерного для конца XIX-начала XX века, в котором изобразительное искусство подпадало под чрезмерное влияние литературно-иллюстративного элемента, превращавшего символ в рассудочно-чувственную аллегория.

Поэтому в качестве художественного ориентира для метафизического синтетизма прежде всего могло рассматриваться иератическое искусство древности и Средневековья, что ни в коей мере не предполагало возвращения к реставрационному имитированию прошлого. Напротив, необходимо искать новые способы символизации, соответствующие современной ступени сознания. Мне было ясно, что для описания подобных процессов необходимо перешагнуть границы

субъективного познания. Просматривалась возможность перехода от науки, замкнутой в пределах мира внешних чувственных восприятий, обрабатываемой рассудком, к духовной науке, имеющей иной гносеологический фундамент и основанной на раскрытии внутренних органов познания. Проект такого знания я находил, вдумываясь в работы Р.Штейнера, православных мистиков и морфологию О.Шпенглера.

Проработка этой литературы и сказалась на всем стиле этого юношеского трактата, посвященного проблеме метафизического синтеза. Поскольку он предназначался исключительно для «внутреннего употребления» в сравнительно малочисленном кругу, он не был снабжен ссылками на соответствующую литературу.

В.Иванов, М.Шемякин

Метафизический синтетизм

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. Бог — есть основание Красоты. Высшая напряженность бытия Красоты — приближение к Богу. Ослабление бытия Красоты есть удаление и забвение Бога.

2. Искусство — это пути Красоты, ведущие к Богу. Художник должен всегда быть устремленным к Богу. Степенью веры определяется мощь и жизнеспособность стиля. «Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе, так и вы, если не будете во Мне» (Ин 15, 4).

3. До пришествия Христа — *канон* являлся совершеннейшим воплощением Красоты. После пришествия Христа — *икона*; как листья превращаются в чашечку цветка, так и канон — в икону.

4. Когда цветок увядает, семена созревают и разбрасываются ветром. Так и в искусстве после эпох соединения (синтетических) следуют периоды аналитические, периоды наибольшего отхода от напряженности явлений Красоты, ведущие к разложению и отъединенности формы и света.

5. Законы искусства есть законы пифагорейских чисел. Эти законы суть не абстракция, а бытийственные сущности, познаваемые в интеллектуальном созерцании. В основе развития каждого стиля лежат два треугольника:

1-й Треугольник – треугольник формы: конус – шар – цилиндр; их дополнительные формы: треугольник – круг – квадрат.

2-й Треугольник – треугольник цвета: синее – красное – желтое; их дополнительные цвета: оранжевый – зеленый – фиолетовый.

Шестиугольник – символ взаимопроникновения и единства формы и цвета.

6. Семь начал, как семь духов, управляют законами формы и цвета, определяя Судьбу каждого стиля, длительность его жизни, а также распределяют его наследство. Эти семь начал представляют собой треугольник и квадрат.

Квадрат:

Стихийность – Демонизм – Деформация – Абсурд.

Треугольник:

Канон – Икона – Принцип соединения.

7. Аналитические периоды расточают ту энергию форм и цвета, которую накапливают синтетические эпохи. В конце концов происходит полное расслабление и упадок чувства формы и цвета. Шестиугольник распадается. Квадрат торжествует. Искусство возвращается в ночь – в хаос. Утрачивается свобода. Воцаряется произвол. Искусство уже не воплощение, а – маска.

8. Ренессанс обладал своей силой только благодаря пышному и благодарному расточению сокровищ Средневековья. Энергия же, собранная русской иконой, остается нерасточенной до сих пор. При аналитическом, разъединяющем на элементы, подходе, она остается мучительной загадкой, и попытка ее использовать приводит лишь к мертвой стилизации. Единственный путь – это не расточать, а усилить скопленную энергию, – *создать новую иконопись*.

9. Современный художник, рассматривая памятники древних культур, впадает в мучительное противоречие, способное обречь его на полное бесплодие: с одной стороны, он видит в прошлом необычайную близость его поискам, его чувству формы, с другой – он поражен той невероятной пропастью между ними и собой, их внутренней замкнутостью и отдаленностью, что предотвращает всякую попытку к сближению. Это противоречие обусловлено тремя причинами:

1. Забвение религиозных источников стиля. Отказ от проникновения в сверхчувственный мир идей.

2. Усилившаяся в сознании историко-хронологическая точка зрения — установка, не дающая при этом конкретных масштабов для измерения временных дистанций между стилями.

3. Результативное рассмотрение стиля — не как формообразующей силы, а лишь конечное и ограниченное закрепление его в материале.

Противоречие снимается только следующим образом:

1. Созерцание стилей как живых организмов — в единстве идеи и материала.

2. Осознание основного закона развития стиля как закона метаморфоз.

3. Различение стилей по религиозному принципу:

а) до пришествия Христа,

б) после Мистерии Голгофы.

10. Возможно двойное созерцание метаморфоз стиля:

1. Мифологическое (стиль как миф).

2. Морфологическое.

Морфологическое — в духе дальнейшего развития естественнонаучных воззрений Гете. «Листья чашечки — это те самые органы, которые до сих пор были видимы в качестве стеблевых листьев, а теперь, часто в очень измененном виде, оказываются собравшимися около одного общего центра.»

11. Из первого способа представления следует, что происхождение стиля — космогонично. Сами стили — божества, «души». Основное: созерцание превращения хаоса в гармонию, а затем неизбежное распадение гармонии в хаос. Формообразующие силы сталкиваются между собой как боги и титаны. Как титаны были повержены в Тартар, так и греческая архаика победила восточный иррационализм, демонизм и стихийность. Орфей.

12. Из второго способа следует, что стили есть чистые самодвижения формы и цвета. Здесь — созерцаются не божества, а пра-феномены, идеи. Сами стили образуют собой нечто целое — абсолютный мир. Каждый стиль предполагает существование другого. Все органически взаимоопределено и обусловлено.

13. Форма и цвет для второго способа, равно, как объект изучения, так и средство символизации познания.

14. Метафизический синтетизм в своем понимании числа следует пифагорейской оккультной математике. Если для современной математики число 3 выражается отрезком прямой с тремя равными делениями, то для пифагорейской математики

число 3 – есть треугольник, символ божественного и совершенного единства. С этой же точки зрения следует понимать все числа, приводимые здесь.

15. Напряженность Бытия в мире не передаваема простым зеркальным отражением. В отражении нет напряженности. Дело художника – возвести форму и цвет в высшую степень напряженности. В аналитическом искусстве – это называется принципом сделанности (Филонов).

16. Высшей напряженности формы и цвета добиваются стили, исходящие из принципа символизации. Они достигают предельного накопления энергии. Образец: древнеегипетское искусство. Второй род стилей одушевлен натуралистическим принципом. В первом случае – чувствуют Бога в себе, во втором – находят Бога в мире. Основа натуралистического принципа – восприятие. Можно натуралистически воспроизводить видение сверхчувственного мира.

Только когда сверхчувственный мир запечатлен как символ – возникает икона.

17. Символ – это сочетание несочетаемого. Существуют следующие виды символизации:

1. Астрально-оккультный.

Каждое сочетание несочетаемого обусловлено созвездиями, созерцаемыми в откровениях. Фантазия как таковая не играет здесь еще никакой роли. Все способы символизации – вне произвола, каноничны, священны. Сфинкс.

2. Розенкрейцеровский.

Христианские эзотерические символы как основа сочетания несочетаемых форм внешнего мира. На этой ступени достигается большая степень свободы. Художник полагается более на свой внутренний опыт, используя оккультные знания для выражения своих сверхчувственных переживаний. Одновременно для изображения областей потустороннего мира, в которые он еще не смог подняться, – он использует описания переживаний Высоких Посвященных. Такие произведения уже больше не являются предметами культа. Босх.

Пример символизации – створки триптиха (Сад небесных радостей): изображена сфера сверхчувственного мира, которую проходят души умерших на пути от смерти к рождению, – в центре створки «человек-дерево», его конечности – иссохшие ветки – означают утрату эфирных сил, ступни – две лодки «без руля и без ветрил» – блуждают по водам низших областей поту-

стороннего мира. На голове человека — жернов, по нему шествуют демоны, владевшие душой умершего в течение его земной жизни: Медведь — символ гнева, женщина — любострастия, кошелек — скупости. На середине жернова — огромная волынка, как символ языка этого человека, подпавшего ариманическому омертвлению.

3. Сюрреалистический.

Свобода фантазии переходит в демонический произвол. Обогащение подсознания. Автоматизм творчества. Художник избегает обоснования сочетания несочетаемого: произвольная символизация произвола. Кровосмесительное введение в фантазию натуралистического принципа. Сальвадор Дали: «Разница между мной и сумасшедшим в том, что я не сумасшедший».

4. Нигилистический — абсурдный.

Принцип простого анекдота. Символ уже не голос подсознания, а голос Ничто, гласящего из основ мира и гласящего как основа мира. Истолкование символа в отличие от сюрреализма не невозможно, а не нужно, ибо все сводится к Ничто. Бытие, брошенное в Ничто. Илья Кабаков. Черный юмор.

5. Метафизический синтетизм.

Его рассмотрение в последней главе.

18. Форма едина, но не едины творческие процессы ее воплощения. В XX веке происходит рождение нового типа творческого сознания: те процессы, которые раньше разыгрывались в подсознательных и сверхсознательных областях души, теперь — благодаря силе «Я» — смело вводятся в область сознания. Художник — более не божественный безумец. Он — творец, друг Бога. Пронизанностью импульсом Христа определяется степень сознательности творчества.

19. Наиболее полной и совершенной формой раскрытия Красоты в мире является икона. **ВСЕ УСИЛИЯ МЕТАФИЗИЧЕСКИХ СИНТЕТИСТОВ НАПРАВЛЕННЫ НА СОЗДАНИЕ НОВОЙ ИКОНОПИСИ. ОТ КАРТИН К ИКОНЕ.**

20. Искусство, отрекающееся от Красоты — Эрос. Художник создает гармонию только через любовь к Красоте.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1. Восходящая линия в искусстве древнего мира — выработка *канона*. Нисходящая линия — отход от канона.

2. Канон запечатлевает красоту тела как красоту микрокосма. Тело понимается как создание зодиакальных сил. Макрокосмический человек вписывается в микрокосмического человека. Овен – голова. Телец – гортань. Близнецы – то, что выражает симметрию рук. Лев – сердце. Дева – живот. Весы – зад. Скорпион – половые органы. Стрелец – верхняя часть ног. Козерог – голень. Водолей – голень. Рыбы – ступни.

Каждая из указанных областей знаков Зодиака показывала, откуда действовали Божественные силы, творя части человеческого тела.

3. Каноны были записаны в священных книгах. Они хранились в храмах. В Древнем Египте такие книги носили название «Души Ра».

4. Создание канона, понимаемое мифологически, есть борьба аполлонической монады с дионисийским распадением в титаническую множественность. Сохранить, закрепить, упрочить победу и власть Аполлона – задача древнего художника.

5. Эллинизм – великая усталость. Художники отказываются от мифологической напряженности форм. Искусство ставится по ту сторону Аполлона и Диониса и этим превращает себя в мертвенную маску. Соотношения частей фигуры уже больше не обосновываются числами, понятиями в духе пифагорейской эзотерической математики. Канон лишается его эзотерического смысла и понимается как точная симметрия частей человеческого тела относительно друг друга.

6. Таким образом роль греческого искусства сводится к ослаблению религиозного пафоса и оправдания искусства; оно сознательно уходит в сторону, предоставляя место новому, проникнутому импульсом Христа, миру.

7. Христианство признает человеческую фигуру достойным символом для изображения Небесных Иерархий. «В каждом из многих членов нашего тела можно найти сходственные образы, изображающие свойства Сил небесных» (св. Дионисий Ареопагит). «Способность зрения означает их яснейшее созерцание Божественного света и, вместе, простое, спокойное, беспрепятственное, быстрое, чистое и бесстрастное принятие Божественного озарения. Чувство слуха – способность участвовать в Божественном вдохновении и разумно принимать оное. Ресницы и брови – способность сохранять Божественные познания. Плечи, локти и руки – означают силу действовать, производить и свершать. Сердце есть символ Богоподобной, которая свою

жизненную силу щедро разделяет с тем, что вверено ее попечению. Грудь означает неутомимую силу, которая хранит животворный дар в лежащем под нею сердце. Хребет означает то, что содержит все жизненные силы. Ноги — движение, быстроту и скорость стремления их к Божественному. Легкость крыл означает совершенное отдаление от земного, всецелое, беспрепятственное и легкое стремление выспрь, нагота и неимение обуви — свободу всегдашнюю, ничем не удержимую готовность, отдаление от всего внешнего и возможное уподобление простоте существа Божия.»

8. Средневековое искусство, следовавшее этим принципам символизации, не ограничивало себя и не стремилось выработать каноническую систему пропорций. Благодаря этой внутренней свободе и стал возможен XVI век с поисками системы пропорций человеческого тела на основании изучения природы (мира внешних чувств) с полным забвением эзотерического значения частей человеческого тела. Поэтому к XX веку изображение человеческой фигуры утратило всякий смысл, став объектом произвольных деформаций, с одной стороны, и полному отрицанию — с другой. Таково было требование футуризма. Возвращение к изображению человеческого тела связано с глубочайшей потребностью времени — созданием новой иконописи, с возвращения эзотерического воззрения на природу человека. Снова канон понимается как система пропорций, имеющая метафизическое обоснование.

Канон — это изображение человеческой фигуры как идеи. Существует семь метафизических принципов, превращающих систему пропорций в канон.

1. Спиритуалистический алогизм. Найденность канона — произвольна, магична, подсознательна. Исходят из стихийного ясновидения. Низшая ступень религиозного сознания.

2. Демонический логизм. Мертвая геометризация, культ смерти, употребление ритуалов черной магии.

3. Астральный волюнтаризм. Изображение человеческой фигуры, проникнутой волевыми импульсами. Напряженность форм при статичности постановки фигуры. Обращенность к вечности. Культ звезд. Ясновидческое прозрение в него.

4. Идеалистический эмпиризм. Все части тела разнородны по назначению и форме, но, проникнутые гармонией, образуют микрокосм.

5. Христианский мистицизм. Человеческое тело — символ, знак внутреннего прозрения. Творчество в благодати.

6. Абсурдный логизм. Человеческое тело — ход в Ничто. Сочетание форм вне связи с космическим и моральным миропорядком.

7. Метафизический синтетизм.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1. Высшим смыслом, оправданием, целью искусства является создание иконы.

2. Истинная иконопись стала возможна только после Пришествия Христа и Мистерии Голгофы.

3. История иконописи неотделима от истории Единой Христианской Церкви. Светское искусство так относится к религиозному, как прихожанин к священнослужителю.

4. Иконопись имеет перед собой следующие задачи:

Свидетельство об Откровении,

закрепление Догмата,

путь к познанию Божественных Иерархий.

5. Высшее подтверждение благодатности иконы — ее чудотворность.

6. Икона не может держаться в силу традиции, а только в силу непрерывно даруемого Откровения, ибо: «Дух веет где хочет».

7. Все подлинные движущие силы искусства — сверхчуждственного происхождения.

8. Образ первохристианства — зерно. «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12, 24). Первые три века истории христианства — посев Царства Божьего на земле. Последующие века есть ничто иное, как умирание. Ныне приблизилось время прорастания зерна — Иоаннового Христианства. Недаром символом первохристианства были — хлебные колосья и виноградные гроздья; символом Средних веков и Нового времени — Распятие. Символом грядущего становится Воскресение и Сошествие Святого Духа.

9. В живописи катаякомб преобладали краски красноватого и красновато-коричневых тонов. Еще тесная связь с палитрой древнего мира. Следующая эпоха вносит понимание синего и знание о его символическом значении в религиозном искусстве.

Подлинной тайной этой эпохи является применение золота в иконах, создание золотого фона.

10. Окончательный признак умирания иконы – отождествление цвета с весом, с тяжестью. Икона не может быть написана исходя из силы тяжести. Икона умирает. Появляется картина. Цвет обретает вес.

11. Искусство стало подобно Лазарю. Только силой Христа, силой импульса Христа возможно его воскресение. Победа над Смертью – вот судьба искусства. «И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лице его обвязано было платком. Иисус говорит им: развяжите его, пусть идет» (Ин 11, 44).

12. В противном случае тяжесть окончательно поглотит цвет в своей могильной тьме. Мир перестанет воспринимать всю полноту Божественного цвета, окончательно перестанет внимать Откровению, даруемому через цвет. «Имея очи, не видите? имея уши, не слышите? и не помните?» (Мк 8,18).

13. Только возвращение к христианскому переживанию цвета, свободному от сил тяжести, сил духа тяжести, сделает возможным возникновение иконописи, способной явить миру Лик Бога.

14. К сокровенному знанию христианства принадлежит запрет изображать Христа в натуралистически человеческом облике. Первые века христианства строго исполняли его, используя для изображения Христа только знаки и символы, ни в коей мере не стремясь к портретному сходству. Ибо, как говорил св. Дионисий Ареопагит, ученик ап. Павла: «Посему, чтобы предостеречь тех, которые в понятиях своих не восходят далее видимых красот, св. Богословы по своей мудрости, возвышающей наш ум, прибегли к таковым несходным подобиям с той святой целью, чтобы не допустить нашу природу навсегда остановиться на низких изображениях, но чтобы самим несходством изображения возбудить и возвысить ум наш, так чтобы и при всей привязанности некоторых к вещественному, показалось им неприличным и несообразным с истиною, что существа высшие и Божественные в самом деле подобны таким низким изображениям. Впрочем, не должно забывать и того, что нет ничего в мире, что бы не было совершенно в своем роде, ибо “все добро зело”, как говорит небесная истина».

15. С дальнейшим развитием церкви задачи иконописи раздвоились – одна из них сохранила исконный теургический ха-

ракти, другая ветвь исходила из практических нужд церкви дать изображения священной истории в общедоступной, видимой форме. В дальнейшем — первое течение как бы ушло под землю, поддерживая свое внешнее существование в масонских знаках и чертежах, которые для будущей иконописи являются тем, чем живопись катакомб для средневекового искусства, второе же течение — постепенно — окончательно способствовало превращению иконы в картину.

Картина сама в себе не имеет силы поддержать свое существование, поэтому, отказавшись быть дидактичной и литературной, она перестала быть картиной как таковой. Картина оказалась принципом аналитическим, распыляющим. Вопрос о том, завершится ли это хаотическое движение элементов их полным рассеянием в мертвой бесконечности или художники найдут внутри себя орфическую силу, организующую, объединяющую эти элементы не просто в системы построений живописных форм, но в магически-действенный, чудотворный символ, свидетельствующий о Боге.

16. Мышлению художественными абстракциями (элементами), близкими по своей антидуховности к научным понятиям, можно противопоставить только свободное и преображенное созерцание Красоты.

17. При этом художник в высшей степени должен развивать в себе чувство истинности Красоты, отличая ее от наваждений Супостатов. Эту способность можно назвать в искусстве — вкусом. Вкус — страх, охраняющий таинство творческого свершения от вторжений сил, враждебных Красоте.

18. Подлинный иконописец отличается от натуралиста тем, что он не есть рабский копировальщик возникающих перед ним видений, но благоговейно творящий посредством самих сил, дарующих откровение, бытийственно с нами связанный. Натуралист копирует. Живописец анализирует. Иконописец преображает.

19. Возвращение к иконописи также влечет за собой и существенное изменение во взаимоотношениях художников между собой. То, о чем мечтал Ван-Гог — новое братство художников, — возможно только как братство иконописцев. Скованный строгими традициями, благочестивый цех средневековых художников, распавшись на уединенные, часто враждующие между собой несовместимые части, — вновь через свободу и любовь обретет новое единство. «По тому узнают все, что вы Мои ученики, если будете иметь любовь между собою»(Ин 13, 35).

20. Стремясь быть иконописцем, художник живет верой в Бога, ожиданием грядущего Второго Пришествия, неустанным трудом и совершенствованием своего мастерства.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1. Стиль — это форма символизации Красоты. Каждый стиль дает свое частное и завершенное разрешение сочетания несочетаемого в сфере оптических — как предметных, так и беспредметных — форм.

2. Стили не равны в полноте символизации Красоты. Существуют высшие и низшие стили. Искусства древнего мира образуют в своей основе кастовую структуру. Египетское искусство соответствует касте жрецов. Искусство Греции — касте воинов. Искусство народов, стоявших в то время на стадии первобытного развития, может быть приравнено к касте вайшьи. Искусства нового мира — церковны.

3. Существуют три формы символизации (сочетания несочетаемого) стилей:

1. СТИХИЙНО-ОРГАНИЧЕСКИЙ. Таковым является: а) воздействие древневосточного и египетского стилей на искусство Древней Греции; б) византийского на итальянский (сюда же входит и проблема расторжения сочетания); в) византийского на русский; г) арабского на испанский и т.д. Если воздействие византийского стиля на итальянский есть пример сочетания двух вполне самостоятельных, способных к самостоятельному развитию стилей, что и привело к конечному их органическому разделению, то в другом случае нет оснований говорить о самостоятельном сложившемся русском стиле, а только метафизически-врожденном и внешне не закрепленном чувстве формы; Россия выступила как носительница воспринимающего женского начала. Обычно женское начало каждого стиля сочетается с мужским, воспринимая его непосредственно из духовного мира. В случае с древнерусским искусством — это мужское духовное начало было воспринято через уже сложившееся по своим метафизическим законам византийское искусство.

2. ЭКЛЕКТИЧЕСКИЙ. Он не обязательно связан только с временами творческого бессилия, поскольку может рассматриваться как проявление личного начала в искусстве, когда личный выбор художника обуславливает попытку нового сочетания стилей; он

чувствует себя в силе выбирать влияния и сочетать образцы. Примером эклектической направленности стиля, находящегося отнюдь не в упадочном состоянии и обладающего достаточной силой, чтобы позволить себе увлечение и введение чуждого стилистического элемента, служит увлечение китайским искусством во времена французского рококо. Эклектика же второй половины XIX века является эклектикой творческого бессилия.

3. МЕТАФИЗИКО-СИНТЕТИЧЕСКИЙ. Он соответствует времени окончательной замены кровно-родственных отношений братством по духу. Из этого братства по духу исходит художник, обращаясь к стилям прошедших эпох, восходя к созерцанию через форму их метафизических оснований. Художник совершенно сознательно берет на себя ответственность за свой выбор. Ни одна форма не возникает в его творчестве, не пройдя через метафизическую метаморфозу. Благодаря этой метаморфозе художник может сочетать донныне не сочетаемые стили. Обращение к античности не ведет к мертвенному классицизму и вновь находит ключ к сплавлению и претворению в духовной метаморфозе элементов древне-греческого, египетского и месопотамского искусства, находя в духе новое сочетание метафизических начал этих стилей, находившихся когда-то в самом активном взаимодействии. Другим примером может служить возможность творческого обращения к средневековому (романскому и готическому) чувству формы в сочетании с новейшими принципами деформации и используя традиции византийско-русского искусства. Так сочетание европейского и византийского искусств, которое не осуществилось в те времена, становится возможным для художника, исходящего из искусствознания метафизического синтетизма. Художник может обращаться также к низшим стихийно-демоническим стилям. В современности принято бездумное восприятие форм негритянского искусства, забывающее о его демонической природе. Оно осознается, когда основы этого искусства воспринимаются не с позиции эстетического эмпиризма, а с позиции теургологического осознания эстетических феноменов. И художник может использовать их в своем творчестве, только сознавая себя как бы миссионером, способным привести к крещению идолопоклонников. Но немногие способны нести крест апостолического миссионера, и поэтому-то современное искусство часто даже против своей воли является ни чем иным, как призывом и вторжением демонических существ в христианские основы западного искусства. С еще большими предосторожностями должен художник обращаться с ариманизи-

рованным мексиканским искусством, открыто служившим культу бога смерти. Сам ритм форм имеет культовое назначение. Следует также обратить внимание на сходство между ритмами мексиканского искусства и чертежами современных машин. Поэтому художник, отвергающий ритуалы черной магии в сфере искусства, гипнотизирующей и парализующей сейчас творческое сознание, должен искать избавления в сознательном и молитвенном («Бодрствуйте и молитесь» — по слову Спасителя) устремлении к теургии — творчеству иконы.

4. В первой главе было указано пять способов символизации — сочетания несочетаемого в сфере оптических представлений. ПЯТЫЙ СПОСОБ — МЕТАФИЗИКО-СИНТЕТИЧЕСКИЙ — есть как бы точка равновесия между сюрреалистическим способом, действующим через автоматизм подсознательного, и нигилизмом, с полным сознанием строящим свои сочетания несочетаемого, исходя из принципа Абсурда и Ничто. Эти принципы — Сцилла и Харибда, между которыми проплывает корабль метафизического синтетизма. И тот и другой принцип основываются на отрицании реального бытия Красоты. Цель их свободы в сочетании несочетаемого — это свобода от Красоты. Ибо Красота Воскресения спасает мир от смерти. Сюрреализм и нигилизм же находят свою свободу именно в служении смерти, гласящей через подсознание.

5. Если средневековое искусство исходило в своем строе из переживания Страстной Недели (Распятия), то христианское искусство грядущего будет исходить из Пасхального строя души, знаменующего победу над смертью.

6. И сюрреализм, и нигилизм подчеркивают свою иллюстративность, отвергая живописные пути создания, пути создания чисто живописных организмов (путь Сезанна). Нет ничего враждебнее автоматизму сюрреализма, чем глубокая живописная сознательность Сезанна. В сферу чистой живописи не входит задача волевого воздействия на душу другого человека. Сюрреализм и нигилизм желают преобразовывать души других, их образы способны трудиться в глубинах душ, придавая им особые формы, ведя их на новые пути, одни из которых уводят в миры произвола и галлюцинативной фантазии, другие погружают в бездны и таинства материи, в которой властвуют силы смерти и разложения. Они желают быть большим, чем живопись, и поэтому оказываются меньшим, чем искусство.

7. Все это отнюдь не означает, что достижения сюрреализма и нигилизма не подвергнутся неизбежному метафизическо-

му закону метаморфозы и не способны быть преобразованы и использованы в практике нового синтетического искусства. Сам синтетический принцип — не принцип бегства и закрытых глаз, а принцип действенного и благого преобразования. Ибо художник либо уподобляется Орфею и оживляет камни и укрощает своим искусством диких зверей, либо он — Мидас, умерщвляющий все живое прикосновением своих пальцев.

8. Одна из заслуг как сюрреализма, так и нигилизма — в том, что они впервые ввели принцип свободного сочетания несочетаемого, ранее связанный предписаниями жрецов в древние времена, а затем обусловленный средневековой эзотерической символикой. Поэтому когда и то и другое утратили непосредственное влияние на искусство — оно, не решаясь использовать преимущества своей свободы, впало в натурализм и угасило творческое воображение. Сюрреализм впервые нашел в себе силу и смелость оргиастически воспользоваться этой свободой. Нигилизм же впервые ввел в искусство Ничто как принцип сочетания несочетаемого.

9. Сам опыт восприятия Ничто неизбежен на путях восприятия духовного, и способы закрепления Ничто через Абсурд необходимы в практике метафизического синтетизма.

10. Но если сюрреализм и нигилизм основывают свою свободу на забвении Лица Единого Бога, то метафизический синтетизм полагает свою свободу в служении Христу и видит высшую цель искусства в теургическом создании иконы.

1967 г.

Научное издание

**КорневиЩе ОА:
Книга неклассической эстетики**

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

В авторской редакции

Художник: *В.К.Кузнецов*

Технический редактор: *Н.Б.Ларионова*

Корректоры: *Н.Б.Ларионова, Т.М.Романова*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 20.05.99.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.

Усл.печ.л. 19,00. Уч.-изд.л. 14,89. Тираж 500 экз. Заказ № 006.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор авторов

Компьютерная верстка: *Н.Б.Ларионова*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119842, Москва, Волхонка, 14