

Российская Академия Наук
Институт философии

ЭСТЕТИКА
ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ВСЕГДА

Выпуск 4

Москва
2010

УДК 18
ББК 87.7
Э–87

Ответственные редакторы

доктор филос. наук *В.В. Бычков*
доктор филос. наук *Н.Б. Маньковская*

Рецензенты

доктор филос. наук *М.Н. Громов*
кандидат филос. наук *С.А. Завадский*

Э–87 **Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.** – Вып. 4 [Текст] /
Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред.: В.В. Бычков,
Н.Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2010. – 159 с. ; 20 см. –
Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0171-6.

Сборник включает разделы по истории и теории эстетики. Анализируются мало исследованные аспекты эстетики автора «Ареопагитик» и кантианские истоки теории символа Вл. Соловьева. Намечены новые подходы к осмыслению безобразного как эстетической категории. В разделе «Живая эстетика» рассмотрены вопросы методологии историко-эстетического исследования, формирования постнеклассического эстетического сознания: современной философии искусства. Особое место уделено полемике вокруг новейших тенденций в эстетике на материале последних публикаций американских исследователей.

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

В.В. Бычков

Введение в эстетику автора «Ареопагитик»

«Corpus Areopagiticum», состоящий из четырех трактатов («О небесной иерархии», «О церковной иерархии», «О Божественных именах», «О мистическом богословии») и 10 писем, написанный по-гречески где-то на рубеже V–VI вв. и подписанный именем легендарного ученика апостола Павла Дионисия Ареопагита, был широко известен во всем средневековом мире. Прежде всего, в Византии, где о нем впервые зашла речь на церковном соборе 532 г., а затем он стал одним из авторитетнейших богословских текстов, как у византийских авторов, так и на латинском Западе, а позже и в славянском мире. Его знали и использовали в богословской полемике древнерусские авторы, начиная с XIV в., особенно активно в XVI–XVII вв.

Для нас «Ареопагитики» интересны, в первую очередь, как один из наиболее ярких и, я бы сказал, просветленных источников и свидетельств византийского эстетического сознания, византийской эстетики. Богословие Дионисия Ареопагита¹ пронизано эстетическими интуициями, свидетельствуя о том, что его автор был открыт для эстетического опыта и воспринимал христианство как светозарную, возвышающую, просветляющую, преображающую человека и гармонизирующую Универсум силу. Все тексты Корпуса напитаны духовным светом мистического откровения, передающегося читателю с первых страниц и озаряющего его душу высокой радостью, доставляющего эстетическое наслаждение.

Свои тексты, как и тексты Св. Писания, а также сочинения других богословов, он воспринимал как гимны, «песнословия» во славу Господа и его творения, Церкви и всего человечества;

как музыку, поддерживающую духовные устремления человека. «Священное песнословие (*hymnologia*) богословов» воспевают Бога («Богоначалие» – у Ареопагита) (DN I 4)², апостол Павел воспевают (*hymnēsai*) «мнимую “глупость Божию”» (VII 5), в текстах Писания Предсущий «воспевается по справедливости» (V 8), а сам Дионисий регулярно просит Господа дать ему дар «боголепно воспеть добродейственную многоименность неназываемой и неименуемой божественности», «воспеть Жизнь вечную» (VI 1) и т. п. Автор «Ареопагитик» хорошо ощущает и постоянно подчеркивает, что обычным человеческим языком высшие духовные ценности, высшие божественные истины, как и особенно свойства самого Бога, не могут быть переданы или описаны, а вот *песнословие*, т. е. объединенное с музыкой, возвышенно, гимнически распетое (*hymnēō*) слово, поэтизированное, сказали бы мы теперь, слово – другое дело. Ему подвластно то, с чем не справляется обычная речь. Поэтому, явно несколько идеализируя, он и тексты Писания, и труды богословов, и свои собственные тексты называет песнословием. Сам предмет этой группы текстов представлялся Дионисию, как и многим другим отцам Церкви, настолько высоким, *возвышенным*, что его выразить более-менее адекватно могли только поэтические, да еще, возможно, музыкально данные, что и реализовывалось в церковном богослужении, тексты. Думаю, что именно эту мысль стремился донести до читателей автор «Ареопагитик», применяя к богословским писаниям термины «песнословие» и «воспевать». Душа его молилась и гимнословила, как и многих отцов Церкви, когда они писали свои сочинения, и в работах Дионисия это ощущается с особой силой. Он действительно поет о Боге, о божественной иерархии, о гармонии бытия, толкуя каждый из символов, означающих Бога, его свойства, силы, действия, энергии и т. п.

В этом контексте вполне закономерно, что Дионисий высоко оценивает воспевание собственно поэтических текстов псалмов в процессе церковного богослужения, или совершения «иерархических таинств», как чаще именует он суть богослужения. Песнословие псалмов, убежден автор «Церковной иерархии», приводит «наши душевные свойства в гармоническое соответствие с тем, что чуть позже будет священнодействуемо», т. е. с совершаемым таинством, а «единогласие (*homophōnia*) божественных

песен» приводит участвующих в службе к единодушию относительно самих себя, друг друга, самого божественного – «словно в едином единословном хороводе священного» (ЕН III 5). Духом античной мистериальной эстетики веет от этого «хоровода» (*choreia*) христианского мыслителя, чем лишний раз выражается его особое внимание и даже пристрастие к эстетической стороне христианства, исполнения его таинств, усмотренного и узаконенного им миропорядка.

Мир, в понимании Ареопагита, создан Богом, а точнее Премудростью Божией Софией, прекрасным, как «единая симфония и гармония» на основе соответствия и порядка (DN VII 4), и в нем высшую ступень занимает «небесная и беспримесная гармония божественных умов» (ЕН VI 6). Из божественной Первопричины, «простейшей божественности ... однажды внезапно произошла и распространилась всякая беспримесная законченность всякой безупречной чистоты, всякое учинение сущих и устройство. Она изгоняет всякую дисгармонию, неравенство и несоразмерность, радуется (*ganuменē*) благочинному тождеству и правильности и ведет за Собой удостоенных причастовать ей» (DN XII 3).

Все эти, достаточно регулярно повторяющиеся в «Ареопагитиках», а здесь собравшиеся в двух цитатах, термины: *гармония, симфония, соответствие, порядок* (или *чин*, как переводили древнерусские книжники, и этот термин сохраняют в своих текстах современные переводчики), *благочиние, строй, чистота, равенство, соразмерность, тождество, правильность* – суть *эстетические термины* и не только для современного сознания, знающего науку эстетику, где они занимают место эстетических категорий. Эту функцию они выполняли уже и в античных поэтиках, риториках, трактатах о музыке и живописи. И отцы Церкви (особенно великие каппадокийцы или блаженный Августин³) именно в этом антично-эстетическом значении употребляли их в своих писаниях, чтобы показать и подчеркнуть *красоту* божественного творения. Так что Ареопагит следует здесь антично-святоотеческой традиции, усиливая ими общий возвышенно-одухотворенный стиль своих текстов. Значим в последней цитате и термин «радуется», которым вольно или невольно, хотя эта традиция восходит еще к книге Бытия, Дионисий показывает, что гармонично, прекрасно, упорядоченно созданный

мир *радует*, прежде всего, самого Бога. Да, ниже мы увидим, что вообще-то Бог в понимании Ареопагита – трансцендентен, т. е. к нему неприменимы никакие человеческие мерки, имена, обозначения, тем более – приписывание человеческих чувств (апофатика Ареопагита), и, тем не менее, Дионисий регулярно и не без удовольствия их ему приписывает (катафатика), стремясь, видимо, таким способом и нас максимально приблизить к Богу.

Между тем в мистике, как мы знаем, в интериорном эстетическом опыте отцов Церкви, пределом мистического подвига является наслаждение Богом. Ареопагит утверждает даже, что наслаждаться (аролауеин) Богом, обозначенным в данном тексте именем «Мир», даровал нам Он Сам (DN XI 2). В этом наш многомудрый отец продолжает традиции и ранних мистиков, и византийских отцов Церкви, особенно великих каппадокийцев. Центральная мысль всего «Корпуса Ареопагитик» – ориентация христиан на постижение, посильное для человека познание Бога, единение с Ним, о котором и свидетельствует высшее духовное наслаждение, радость неопишуемая. Христиане, встав на путь следования божественным заповедям, «воспевают дары Богоначалия и исполняются божественной радостью» (ЕН VII 2); приближаясь к концу земных борений, наполняются «священной радостью и с большим наслаждением (syn hedonē pollē) движутся по пути к священному пакибытию» (VII 3).

В процессе богослужения постоянно используются благовоения, в частности благоуханное миро, смыслу которого, на чем мы еще будем иметь возможность остановиться, Ареопагит уделил немало внимания. Аромат мира, убежден он, доставляя наслаждение нашему чувству обоняния, символизирует благоухание самого Иисуса, дарующее «божественное наслаждение» (theias hēdonēs) нашей духовной части, и во время причастия таинственно способствует восприятию «богоначального», т. е. сугубо духовного благоухания. Приемлющие это благоухание «исполняются священного наслаждения и божественнейшей пищи» (ЕН IV 4). Наслаждение как высшая духовная радость постоянно сопровождает, согласно Дионисию, получение внерационального божественного знания, приобщение человека к божественному миру, к самому Иисусу – «источнику божественных благоуханий», т. е. предстает неотъемлемой частью процесса получения (приобщения к) высшего зна-

ния. Между тем, благоухание Ареопагит регулярно, что для него вполне естественно, приравнивает к красоте, т. е. ощущает как эстетический феномен.

Уже из этого беглого взгляда на «Ареопагитики» видно, что они представляют один из значительных источников византийского (и шире – христианского в целом, не случайно его так любили цитировать отцы классической схоластики) эстетического сознания, эстетического опыта, что требует от нас более глубокого и систематического изучения их под этим углом зрения, почтительной беседы с выдающимся отцом об эстетическом опыте христианства.

Путь к трансцендентному Богу

И начать это изучение необходимо с ареопагитовского понимания Первопричины бытия и Предела, к которому устремлено и бытие в целом, и человек в его земной жизни, в частности. «*Corpus Areopagiticum*» практически весь посвящен отысканию доступных человеку путей к пониманию и постижению Бога. И эти пути, забегая вперед скажу, пролегают в пограничной области религиозного и эстетического опытов, там, где они взаимно пересекаются и тесно переплетаются до полного неразличения – неслитно соединяются, активно дополняя друг друга. Ибо Бог для Ареопагита, наследующего лучшие традиции своих предшественников, – как отцов Церкви (прежде всего великих каппадокийцев), так и неоплатоников, – безоговорочно трансцендентен. А это требует от мыслителя, пытающегося сказать о Нем что-либо, больших усилий в сфере дискурсивной стратегии, постоянно уводя в сферы недискурсивные, т. е. на пути мистического или эстетического опыта, или, по крайней мере, вынуждает пользоваться особой системой дискурсов, имеющих больше точек соприкосновения со сферами мистики и эстетики, чем с формальной логикой философов и строгих богословов.

Бог для Дионисия – это, конечно, Троица, и, конечно, во-человечившийся во Иисусе Христос. Однако, тринитарная и христологическая проблемы, о которые ломали копыя все отцы IV–V вв., практически не волновали нашего мыслителя⁴. Он что-то, и, может быть, не совсем ортодоксальное, вскользь говорит

о Троице (например, что «источником божественности в Троице является Отец, а Сын и Дух – произведения богородящей божественности» – DN II 7) или об Иисусе (о Его «сверхприродной физиологии» – DN II 9), но в целом все внимание автора «Ареопагитик» приковано к понятию единого умонепостигаемого Бога, к постижению которого, тем не менее, христианину необходимо стремиться.

Бог абсолютно трансцендентен: «Он пребывает превыше ума и сущности, и Ему совершенно не свойственно ни быть познаваемым, ни существовать», поэтому лишь «совершенное незнание, в лучшем смысле, есть знание Того, Кто выше всего познаваемого» (Ер. 1). Ареопагит сомневается даже в единственном позитивном свойстве Бога, которым Его наделяли предшествующие отцы Церкви и которое утвердилось в христианской догматике, – в Его бытии: уверенно о Нем можно сказать только одно, что «Он есть». Ареопагит же в своей утонченной апофатике и антиномистике полагает, что Бог как творец бытия Сам не может обладать бытием. В человеческом понимании слова «быть», о Нем нельзя даже утверждать, что Он есть. Соответственно, и для познания Его, опять же в человеческом понимании, практически нет предмета. Не имеющее бытия ни в коей мере не может быть познано или постигнуто человеком.

И тем не менее.

Дионисий уже не античный философ, для которого закон непротиворечия был абсолютной догмой, но христианский мыслитель, хорошо знающий новый антиномический принцип мышления при подходе к трансцендентному Богу и божественной сфере в целом. К его времени в среде высоко духовных христианских богословов стало нормой, что ипостаси в Троице и две природы во Христе «неслитно соединены» и «нераздельно разделяются». Он сам вносит существенный вклад в развитие христианского антиномизма и в осознание того, что этот антиномизм, показывая границы формально-логического мышления и познания, является трамплином для скачка на иные уровни сознания, в иное пространство духовного бытия, где «познание», «постижение», «знание» означают нечто иное, чем в философской логике, и осуществляются отнюдь не на уровне мышления, а в самой сфере мышления лишь символически обозначаются.

Для Ареопагита высшее знание – результат встречных потоков: божественного откровения и человеческого устремления – желания, воли, концентрации всех духовно-эмоциональных сил. И осуществляется оно по трем основным направлениям духовной жизни, во многом переплетающимся и взаимодополняющим друг друга. *В сфере иерархического литургического опыта, на путях символического богословия и в чистом мистическом опыте.* При этом, в чем мы будем постоянно убеждаться и ради чего, собственно, и предпринимается данное исследование, на всех путях эстетический опыт, эстетическая аура и терминология играют у автора «Ареопагитик» значительные роли.

Божественная иерархия

Христианам, согласно Дионисию, Бог открывается, насколько это доступно понимаю того или иного конкретного воспринимающего (постоянно подчеркивает автор), в духовной иерархии. Она представляет собой некую лестницу чинов, или уровней, порядков, по которым знание от Бога, поступенчато огрубляясь (материализуясь), передается вниз до низших чинов верующих и по которым верующие одновременно с получением этого недискурсивного знания могут подниматься вверх к постижению Бога. Знание об иерархии сокровенно, может быть передано только принявшим крещение, – это неоднократно подчеркивает Ареопагит, требуя от своих адресатов, которым направлены его трактаты и послания, сохранять это знание от непосвященных, чтобы оно не повредило их ум, не ослепило их, как солнце может ослепить незащищенные глаза (ср.: ЕН I 1; II введ.).

Главное определение Ареопагита гласит:

Иерархия – это «чин, знание и действие, уподобляющееся, насколько это возможно, божественному и к дарованным ей от Бога озарениям соразмерно для богоподобия возводимое. Богоподобная же Красота, как простая, как благая и как совершенная начальная, вполне чиста от всякого неподобия, и каждому по достоинству преподает свой свет, и в божественнейшем таинстве посвящения совершенствует в нее посвящаемых в гармонии с неизменным своим образом.

Итак, цель иерархии – по возможности *уподобляться* Богу и *соединяться* с Ним, полагая Его наставником всякого *священного* как *знания*, так и действия, неуклонно взирая на Его божественнейшее великолепие, по мере сил его *запечатлевая* и участников своих делая божественными подобиями – зеркалами прозрачайшими и чистыми, – приемлющими светоначальный и богоначальный луч и священо преисполненными даруемого света, его же затем щедро на других изливающими по богоначальным законам» (СН III 1–2).

Таким образом, иерархия, или *священноначалие* в буквальном русском переводе, это некая духовная структура, т. е. упорядоченное образование, устройство (*taxis*), являющееся одновременно знанием и действием (или энергией), что свидетельствует о ее своеобразной многомерности и полифункциональности. Основывается она на принципе *подобия* божественному, и с помощью дарованных Богом световых энергий – *озарений* – каждый ее чин соразмерно его возможностям возводится к богоподражанию. Собственно божественное, а фактически сам Бог, знание от которого в виде световых озарений различной силы и природы получает иерархия, которому она уподобляется и к подражанию которому возводится, обозначается здесь, т. е. в первом и главном определении иерархии, как *красота* – «богоподобная Красота», абсолютно простая, благая, предельно аутентичная (лишенная какого-либо неподобия). Из множества позитивных (катафатических) имен Бога, которым посвящен большой трактат Ареопагита «О божественных именах», в определении иерархии он прибегает к «Красоте», т. е. сразу переводит разговор в эстетическую сферу и фактически все развернутое определение выдерживает в эстетической терминологии. Содержание иерархии, или иерархия как знание, – это *свет*, изливаемый Красотой, т. е. *прекрасное* (в чем мы сможем убедиться далее), а иерархия как действенная энергия – это система озарений, формирующих (*совершенствующих*) ступени иерархии в *гармонии* со своим *образом*, который есть ни что иное, как красота, сияние (= священное знание), божественнейшее «великолепие» (*eurgereia*).

Цель иерархии – довести своих членов путем поступенчатого уподобления Богу до полного единения с Ним, что осуществляется (*действие* иерархии) преобразованием их в чистейшие *зерца-*

ла и запечатлением в них божественной красоты, которую они в световой форме обязаны передавать нижестоящим чинам. Основа миропорядка – иерархия небесных чинов и церковного священноначалия – описывается Ареопагитом как прекрасная, светозарная, гармоничная живая система (организм), являющаяся образом самого Бога, совершенная, во всем соразмерная и постоянно совершенствующая себя в направлении уподобления Богу, подражания (*мимесис*) Ему, запечатлению Его в себе и тем самым постижению Его, полному единению с Ним. Фактически перед нами живое, идеальное, действенное и действующее произведение искусства, описанное в лучших традициях античной, а точнее – классической, эстетики и предельно аутентичное антично-христианскому эстетическому сознанию. Понятия *красоты, сияния, мимесиса, подобия, образа, запечатления, порядка, гармонии, соразмерности, совершенства* составляют основу этого сознания. Отсюда ясно, почему эстетика Ареопагита стала образцом для многих средневековых и более поздних мыслителей христианского мира, так или иначе касавшихся эстетической сферы.

Представив основное определение, в котором четко сформулирована суть иерархии и ее цели, Ареопагит на протяжении двух своих трактатов, в которых описывает чины небесной и церковной (земной) иерархий, составляющие одну непрерывную лестницу к Богу и путь передачи духовного знания от Него, продолжает развивать тему иерархии как светозарного, обладающего эстетической сущностью и своеобразной гносеологической функцией действенного посредника между трансцендентным Богом и человечеством.

Само слово «иерархия» (священноначалие), подчеркивает Дионисий, «указывает на некий священный порядок – образ богочначальной красоты (*hōraiotēs*), – совершающий посредством чинов и священноначальных знаний святое таинство озарения (*ellampsis*)» (СН III 2). «Иерархией» называется «совокупность вообще всего, что относится к устройению священного (*tēn tōn hierōn diakosmēsīn*)» (ЕН I 3). Строй и красота (греческий корень *kosm*) составляют сущностную основу иерархии на этимолого-семантическом уровне, что и стремится по-своему показать автор «Ареопагитик».

Совершенство (*teleiōsis*) каждого из членов иерархии заключается в том, чтобы по мере возможности «возвыситься до богоподражания», стать «соработником Богу» (СН III 2). Дионисий не

устаёт постоянно повторять, что целью всякой иерархии является «богоподражательное богоуподобление», приобщение к Богу и «преподание другим беспримесного очищения, божественного света и совершенствующего знания» (СН VII 2). Глубинный смысл иерархии заключается в том, чтобы «одним очищаться, а другим очищать, одним просвещаться, а другим просвещать, одним совершенствоваться, а другим совершенствоваться», и «богоподражание у каждого будет находиться в гармонии с этим порядком» (СН III 2).

Очищение (*katharsis*), просвещение (*phōtismos*) и совершенствование (*teleiōsis*) – основные функции всех чинов иерархии, приводящие мир духовных существ в полную *гармонию* и соразмерное иерархическому статусу каждого члена иерархии богоподражание. При этом каждый член иерархии выступает одновременно и приемником более высокого уровня знания и действия (энергии) от высшего чина, и передатчиком их к низшим. Очищенный очищает, просвещенный просвещает, достигший совершенства сам совершенствует. При этом каждый из членов обладает двойкой волевой интенцией – к восхождению на более высокую ступень иерархии и к подтягиванию нижестоящих до своего уровня. Особой динамики и интенсивности эти функции иерархических чинов достигают у чинов земной (церковной) иерархии, где личная воля к духовному совершенствованию в контексте греховного существования человека играет первостепенную роль. В сфере небесной иерархии действует воля божественная, соответственно и строй, красота, светозарность там более чистые, высокие, органичные и гармоничные; являются высоким идеалом для чинов земной иерархии.

Движущим фактором иерархии, ее внутренней пружинной и стимулом и одновременно конечной целью, пределом выступает «непрерывная любовь к Богу и божественному, богодуховенно и единенно священнодействуемая» (ЕН I 3). Любовь Бога к человеку, стремление спасти его явилась причиной создания Им иерархии, а внутри самой иерархии ответная любовь всех ее членов приводит к полной гармонии Универсума, стимулируя «гармоническое восхождение» каждого из членов земной иерархии к «обожению» (*theōsis*), которое Ареопагит понимает как «уподобление Богу и единение с Ним» в меру иерархической возможности каждого (там же). Сам Бог называется Дионисием «всеобщей сверх-

существенной Гармонией», гармонически организовавшей всю иерархию (СН X 2). При этом земную иерархию «в божественной гармонии и соразмерности» поддерживает низший чин небесной иерархии – ангельский (X 1). Соответственно, наша иерархия, уподобляясь благоустроению небесной, несет «ангельскую красоту», ею *преобразуясь* (τυρουμενῆ δι αὐτῆς) и восходя к ее «чиноначалию» (СН VIII 2). Преобразование, преображение типа, образа своего бытия с помощью красоты – существенный принцип движения снизу вверх по ступеням духовного совершенствования в иерархии Ареопагита, сохранения своего гармонического бытия в Универсуме, важнейший залог реальности обожения, уподобления Богу, единения с Ним в акте всевозрастающей любви к Нему.

Причиной и началом иерархии, согласно Дионисию, является Бог-Троица и, соответственно, иерархию он строит в какой-то мере по своему образу – троичному принципу. Небесная иерархия состоит из трех тройственных чинов, располагающихся по нисходящей: первый составляют престолы, херувимы, серафимы; второй – господства, силы, власти; третий – начала, архангелы, ангелы. Церковная иерархия также включает в свой состав три тройственных чина. При этом первый чин, т. е. посредствующий между небом и человечеством, составляют главные церковные таинства: просвещение (= крещение), причастие и «совершение мира» (освящение мира). Второй чин составляют священнослужители: иерархи (епископы), иереи (священники) и литурги (диаконы). К третьему относятся: монахи (или терапевты), верный народ (все крещенные и не отпавшие от Церкви), очищаемые (все тяготеющие к вере, но еще не допускаемые к священнодействиям).

Одна из главных целей иерархии – передача особого священного знания, не поддающегося вербализации, но хорошо усваиваемого на внерациональном уровне всеми чинами иерархии в меру их иерархических возможностей (каждому по его чину и в меру этого чина). Именно это знание и открывает путь (равно является этим путем) подъема по иерархической лестнице, во всяком случае, на уровне земной иерархии. Чины небесной иерархии никуда, естественно, не восходят, но выполняют функции передачи знания каждый на своем уровне. Своеобразие этого знания таково, что Ареопагит вынужден постоянно прибегать при его описании к

эстетической терминологии, фактически описывать систему, пути и способы приобщения к нему по аналогии с тем, что современная эстетика осмысливает как эстетический опыт.

Так, члены высшего чина небесной иерархии получают знание не как люди с помощью чувственных и разумных символов, но «как насыщенные высочайшим светом всякого невещественного познания и исполненные, в меру дозволенного, пресущественным трисветлым созерцанием благодотворной изначальной Красоты». Как ближе всего расположенные к Богу, они Им самим привлекаются «к созерцанию невещественной ноэтической красоты». И к Иисусу они приобщаются не посредством «священнозданных образов», как люди, но непосредственно «в первом причащении знанию Его богозданных светов». При этом богоподражание им изначально высочайше даровано самим Господом (СН VII 2).

Чин престолов, серафимов и херувимов представляется Дионисию неким сонмом высочайших духовных сущностей, кружащихся в бесконечном хороводе вокруг Бога, знающих его в меру им дозволенного и немолчно воспевающих ему гимнословия. Чтобы более-менее адекватно передать возвышенность этого чина и воздать ему достойную его славу, Дионисий сам прибегает к высоко эстетизированной, почти поэтической речи, к высокому стилю красноречия. Чин этот, «при Боге непосредственно стоящий, и просто и бесконечно в вечном Его познании в хороводе кружащий по высочайшему для ангелов, находящемуся в непрестанном движении храму, и многие блаженные видения чисто созерцающий, простыми и непосредственными блистаниями озаряясь и насыщаясь божественной пищей, обильною в перводанном излиянии, но единою неразнообразным и единотворящим единством богоначального угощения, многого приобщения к Богу и содеяния с Ним удостоенный, благодаря уподоблению Ему, в меру возможного, прекрасными свойствами и деяниями, многое из божественного превосходно познающий и причащающийся, в меру дозволенного, богоначальному знанию и ведению. Потому богословие и преподавало живущим на земле его (*первого порядка*) гимны, в которых священно открывается превосходство его высочайшего озарения» (СН VII 4).

Этот возвышенный, украшенный, причудливо развивающийся в бесконечном потоке «плетения словес» (как называли подобный стиль древние русичи) стиль вообще присущ Дионисию

Ареопагиту, особенно когда он ведет речь о Боге, божественном, приближенном к божественной сфере. Описывая в эстетической терминологии духовный опыт приобщения к Богу, возведения к Нему, гармонизации с божественной сферой, автор «Ареопагитик» самой стилистикой текста, его художественной организацией возводит читателя в те сферы, которые описывает. В этом специфика эстетического опыта, и наш автор, кажется, хорошо это чувствует, активно использует в своих писаниях для усиления их духовно-эмоционального воздействия на читателя.

От высшего чина небесной иерархии светозарное знание, принципы подражания и уподобления Богу, единения и гармонии с Ним передаются более низким иерархическим порядкам вплоть до земных (церковных) чинов. Сам Бог стремящихся к Нему по иерархической лестнице доводит «до единовидных и божественных жизни, состояния и энергии», т. е. до обретения силы божественного священства. «И таким образом, возрев на блаженное и богоначалное сияние Иисуса и священно, насколько возможно узреть, Его увидев, и просветившись от зрелища знанием, таинственным опытом освящаемые и освящающие, мы можем стать световидными и богодействующими, совершенными и совершенствующими» (ЕН I 1). Бог-Троица открывается высшим чинам небесной иерархии в свете, сиянии, светозарных видениях; также и Иисус Христос открывается людям, достигшим определенного уровня иерархической готовности, соответствующей открытости к созерцанию, в световидных феноменах, которые суть особые неформализуемые знания и энергии.

Таким образом, согласно автору «Ареопагитик» целью созданной Богом иерархии небесных и церковных чинов является *передача* божественного знания, т. е. *откровение* Себя, людям в формах, доступных их способностям восприятия, и *возведение* (anagōgē) с помощью этого знания людей к Себе, специфическому, умом не постигаемому познанию Его путем подражания Ему, уподобления Ему, единения с Ним, т. е. путем достижения гармонии с Богом. Весь комплекс таинств передачи этого ноэтического, невербализуемого знания осуществляется в световых формах, «в начальном и сверхначальном светодаянии (phōtodōsia) богоначалного Отца» (СН I 2) различной степени силы, которое отождествляется Дионисием с красотой, ибо и сам Бог при описании иерархии ча-

сто называется Красотой. А подъем к гармонии с Богом вершится путем подражания и уподобления Богу, т. е. *миметически*, или, сказали бы мы сегодня, эстетически, путем поступенчатого преобразования себя, своей формы и образа в более просветленные, прекрасные состояния.

Примечания

- ¹ Понятно, что речь идет о псевдо-Дионисии, как его обычно именуют западные ученые, да и я в моих прежних работах придерживался этого точного в строго научном плане именованя. Однако глаз читателя все-таки режет это «псевдо-», вызывая ненужные дополнительные коннотации. Поэтому здесь я зову автора «Ареопагитик» Дионисием, имея в виду, что он все-таки не ученик ап. Павла, но автор рубежа V–VI столетий, что в XX в. было доказано достаточно основательно.
- ² Тексты «Ареопагитик» цитируются в основном по новейшему греческо-русскому изданию, подготовленному под руководством Г.М.Прохорова (*Дионисий Ареопагит. О Божественных именах. О мистическом богословии*. СПб., 1995; *он же. О небесной иерархии*. СПб., 1997; *он же. О церковной иерархии. Послания*. СПб., 2001) с указанием в скобках общепринятого в науке сокращенного латинского названия трактата, главы и параграфа: СН – О небесной иерархии; ЕН – О церковной иерархии; ДН – О божественных именах; МТн – О мистическом богословии; Ер. – Послания.
- ³ Подробнее об их употреблении в патристической эстетике см.: *Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica*. Т. 1: Раннее христианство. Византия. М.–СПб., 1999 (2-е изд. М., 2007).
- ⁴ До того не волновали, что авторы современного фундаментального труда по византийскому богословию даже не сочли нужным упомянуть имя Ареопагита в бесконечном, судя по данной книге, ряду тех, кто достоин, по их мнению, изучения как значимые для современного православия фигуры (см.: *Лурье В.М. при участии Баранова В.М. История византийской философии: Формативный период*. СПб., 2006). Раз не участвовал в тринитарных и христологических баталиях, так значит, ничего путного для православного сознания дать и не мог – кажется, такова логика авторов.

Н.А. Кормин

Истоки соловьевской метафизики символа

Статья первая

Доступ к многоуровневому коду русского символизма – это художественного течения Серебряного века – **открывает мировая традиция** символического понимания бытия, проявляющаяся в древнегреческой и немецкой классической философии, в гетевском умозрении (знаменитое *symbolische Pflanze* как идея), теориях немецкого романтизма, архетипах французской поэтики символа. Анализируя процесс формирования этого художественного течения в романтическом сознании Нового времени, исследователь подчеркивает, что «исторически между романтизмом и символизмом не существует перерыва мистической традиции; только здесь более и сознательно было понято и сказано то, что там казалось мечтой и странным, может быть, не воплотившимся чаянием»¹. У истоков того, что В.М.Жирмунский называет мистическим преданием русского символизма, как раз и стояла эстетика Вл. Соловьева. Вообще тема соотношения философии всеединства и теории символа достаточна сложна. Как отмечает В.В.Бычков, «остроумно высмеяв первые опыты русских символистов за их претенциозность, Соловьев, по существу, конечно же был духовным отцом эстетики символизма, окончательно сложившейся уже в первое десятилетие XX в., то есть после смерти Вл. Соловьева, и особенно в теоретических работах Андрея Белого и Вяч. Иванова. Главные теоретики русского символизма фактически развили и довели до логического завершения соловьевское понимание искусства как выразителя духовных сущностей бытия, вечных идей и т. п. и интерпретировали на свой лад его идею «свободной те-

ургии»². Оставляя в стороне вопрос о ростках соловьевского символизма, укорененных в мировой поэтической традиции, сосредоточимся на осуществленном им переосмыслении понятия символа, выработанного в философии, на исследовании метафизических предпосылок, которые сделали возможными соловьевские выводы относительно символизма, использование эстетически-символических ресурсов его системы. Нас здесь будет интересовать прежде всего философия И.Канта.

В истории философии понятие символа зарождается в ситуации метафизического отчаяния, в которое впадает мышление при каждой новой попытке выявить основания для адекватного постижения трансцендентного – уже символика эйдетического схватывания онтологических форм у Платона отсылает к умопостижимым прообразам чувственно воспринимаемой реальности. Впоследствии И.Кант также будет искать средство восхождения в ряду условий к абсолютно безусловному, которое никогда не встречается в опыте и имеется только в идее. В *Opus postumum* им раскрывается знаковая природа символа с его двойным смыслом: здесь проблематика символа увязывается им с анализом двух источников познания, которые находятся, во-первых, в чувственности, обладающей среди прочих и способностью отображения (*facultate characteristic*) – **этого средства обозначения иного, произведения образа другой вещи, и, во-вторых, в спонтанности рассудка.** Вводя понятие символа как представления отношения действия к его причине, как средства репродукции через ассоциацию, Кант подчеркивает, что символические представления встречаются преимущественно при познании Бога. Эти представления характеризуются им прежде всего через религиозный аналог значения чего-то иного, через аналогию, то есть через то, что уже в античной философии трактовалось как подобие и равенство отношений. **«К примеру, – пишет Кант, – солнце у древних народов было символом, представлением божественного совершенства, так как оно, присутствуя повсюду в огромном мироздании, многое отдает (свет и тепло), ничего не получая [...]** Рассудочное познание, которое косвенно интеллектуально и познается рассудком, но производится при помощи аналога чувственного познания, есть символическое познание, которое противопоставляется логическому познанию, так же, как интуитивное – дискурсивному. Рассудочное познание

символично, если оно косвенно интеллектуально и произведено посредством аналога чувственного познания, но познается рассудком. Символ есть только средство помощи постижению. Он служит непосредственному рассудочному познанию, но со временем он должен отпадать. Познания всех восточных народов символичны. Таким образом, там, где созерцание непосредственно не доступно нам, мы должны аналогией помогать себе символическим познанием»³. Эти содержащиеся в рукописных заметках рассуждения о символе как знаковом явлении, имеющем довольно-таки странную природу, рассуждения, которые, как правило, не учитываются в современных исследованиях символизма, имеют важнейшее значение для понимания смысла символа, развернутого и в «Критике чистого разума», и в «Критике способности суждения». Для Канта решение проблем, поставленных символом, сродни горизонту: приблизиться к нему можно, но достигнуть нельзя. В этом фрагменте символ выступает как когнитивный инструмент, имеющий преходящее значение; символическое познание соотносится с таким эпистемологическим актом, в котором предмет познается не непосредственно, а опосредовано, косвенным образом как значение некоторого знака его, хотя символ сам по себе всегда многозначен, предполагает то, что А.Ф.Лосев называл бесконечным рядом интерпретаций. Однако, символ к знаковой форме не сводится. Эта форма обозначает не сам предмет, а нечто замещающее, репрезентирующее его, обозначает что-то другое – **некую инаковую предметность** или то, что можно отнести к сфере того, как мы мыслим, в которой предмет помещается в поле напряжения между означающим и означаемым, опосредовано представляется как объект приложения способности обозначения. В то же время символ всегда противостоит дискурсивно-логическим отношениям, его территория – это область, которая может быть условно обозначена как область созерцания несозерцаемого, сверхчувственного, соединения несоединимого и, говоря словами современного исследователя, выражения невыразимого⁴. Символ производится посредством аналогии, которая, как подчеркнет Кант в «Критике чистого разума», есть «равенство двух не количественных, а качественных отношений, в котором я по трем данным членам [пропорции. – Н.К.] могу познать и a priori вывести только отношение к четвертому члену, а не сам этот четвертый член; однако у меня есть правило,

по которому могу искать его в опыте, и признак, по которому в опыте можно найти этот четвертый член. Следовательно, аналогия опыта будет лишь правилом, согласно которому единство опыта (а не само восприятие как эмпирическое созерцание вообще) должно возникнуть из восприятий и которое как основоположение должно иметь для предметов (явлений) не *конститутивную*, а только *регулятивную* значимость» (В 222–223)⁵. Процедура порождения аналогий, как показали современные исследования проблематики ее компьютерного моделирования⁶, крайне важна для формализации процесса подведения частных случаев под общие законы, который Кант связывал с понятием способности суждения как самой таинственной способности души. Итак, символ отнесен Кантом к области косвенных интеллектуальных структур, намекающих на некие запутанные, многозначные, незавершенные и недостижимые явления. В этом смысле философ трактует чувственное представление как символ интеллектуального, а пространство, то есть способ представления вещей в качестве необходимо связанных при посредстве некоторого общего основания, – как символ божественного всеприсутствия.

Символично не только познание посредством рассудка, но и познание посредством разума. Кант ищет ответы на трансцендентальные вопросы в таких своих созданиях, как идеи, предписывающие правило, канон, согласно которому синтез в ряду условий явлений продвигается от обусловленного через все подчиненные друг другу условия к безусловному, хотя безусловного никогда нельзя достигнуть. В отличие от Платона, который «покинул чувственно воспринимаемый мир, потому что этот мир ставит узкие рамки рассудку, и отважился пуститься за пределы его на крыльях идей в пустое пространство чистого рассудка», не заметив при этом, «что своими усилиями он не пролагал дороги, так как не встречал никакого сопротивления, которое служило бы как бы опорой для приложения его сил, дабы сдвинуть рассудок с места» (В 9), немецкий философ переносит акцент на эпистемологию идеи, на сферу мыслимого, но не познаваемого, и именно эта эпистемология манифестирует себя в форме радикального переосмысления оснований метафизического символизма. Этот символизм подражает платоновским усилиям возвыситься от копирующего наблюдения явлений природы к архитектурной связи миропо-

рядка согласно идеям, он стремится избежать установления изоморфизма предметных и рассудочных форм, исходя из имеющихся смутных подобий, вольных ассоциаций и неопределенных аналогий и метафор, с помощью которых так или иначе беспорядочно оформлен «сырой материал опыта», но он не имеет ничего общего с платоновским принципом распространения идей на область спекулятивного познания, с их мистической дедукцией. Рассматривая трансцендентальную идею безотносительно к постижению какой бы то ни было ее объективации, трактуя ее как понятие разума, для которого не находится соответствующего предмета в чувственном мире (лишь совокупность связи вещей во Вселенной может быть полностью адекватна идее), Кант считает, что она столь же естественна для разума, как понятия и категории для рассудка. Но если мы хотим доказать реальность последних, то «нужно чтобы им соответствовал предмет, который мы могли бы созерцать, усматривать. Для этого в случае эмпирических понятий нужен пример, в случае чистых рассудочных понятий – схема, а в случае понятий разума (то есть идей), объективная реальность которых в принципе не может быть показана никаким созерцанием, приходится вводить символы. Символы, стало быть, вводятся по аналогии, на основе общности в работе способности суждения – в разбираемом случае символизации того, что явно не дано, и в случае употребления чистых рассудочных понятий»⁷. Правда, надо признать, что в философии Канта не вполне четко выявлено различие между схематизмом и символизмом.

Стало быть, существует только один – **символический** – способ доказательства реальности идей, производящих то, что Кант называет непреодолимой видимостью, которую не может устранить даже самая острая критика. Вопрос о реализации идеи как раз и будет стоять перед ранним Вл. Соловьевым, который фактически и повернет его решение в сторону метафизики символа, представив эту идею в ипостаси метафоры, иносказания, образа живого существа. В отечественной литературе символизм Вл. Соловьева нередко связывают с трактовкой идеи как живого существа⁸, которая допускает множественность интерпретаций. А этот философский символ, говоря словами современных исследователей, означает, что сущее, «бытийствующее в той мере, в какой оно символизировано, не завершено. Не завершено

в качестве именно бытийствующего, и способом завершения этого бытия, которое символизировано, является одновременное, параллельное наличие в пространстве и времени множества “срезов-интерпретаций” данного символа, которые именно своей множественностью завершают то бытие, которое в самом символе не завершено»⁹. Не отрефлексированный соловьевский символизм не только воспроизводит аристотелевское понимание эйдоса сущего как целостного существа, но и переформулирует христианский догмат о триединстве как живой личности. Делегируя право эстетического суждения на индивидуальный уровень, он возрождает символическую трактовку идеи как существа, которая дается у И.Канта. Хотя, надо признать, кантовский и соловьевский символизм – это разные типы символизма.

Установить подлинную связь между этими типами символизма, как и в целом между эстетическими концепциями Владимира Соловьева и Иммануила Канта, оценить, чем одна отличается от другой, – задача не из легких. Сложность ее решения связана прежде всего со сравнительным исследованием метафизических путей к эстетике, как они определились у этих мыслителей. И.Кант, а вслед за ним и Вл. Соловьев обращаются к давней традиции включения эстетики в метафизику. Эта традиция связана, как показал М.Хайдеггер, не с трактовкой эстетики и искусства как *выражения* культуры и *свидетельства* творческих способностей человека, а с рассмотрением произведения искусства как такой структуры, которая открывает простор для онтологического проявления. «Эстетический подход к искусству и художественному произведению начинается как раз тогда (и это вызвано самой сущностной необходимостью), когда начинается метафизика». С точки зрения Хайдеггера, это означает, что эстетическое отношение к искусству начинается в тот момент, когда древнегреческое понимание сущности истины как несокрытости, противостоящей сокрытости, – этим двум характеристикам самого сущего, превращается «в уподобление и правильность вслушивания, представления и предоставления. Такая перемена начинается в метафизике Платона. Поскольку в доплатоновскую эпоху рассуждение *об* искусстве по существенным причинам просто не имеет места, все западноевропейское размышление о нем, разъяснение его природы и его историография от Платона до Ницше насквозь “эстетичны”»¹⁰.

Это представляется Хайдеггеру метафизическим основополагающим фактом несокрушимого господства эстетики, который не препревал никаких изменений.

Кант, оставаясь в рамках этой традиции, берет тем не менее иной ракурс видения эстетики, значительно перестраивая образ ее идентичности, переосмысляя ее место во всем корпусе метафизических знаний. Немецкий философ, как подчеркивает исследователь, «предельно расширяет понятие метафизики, отождествляя ее с философией и тем самым поднимая на самую вершину такие представлявшиеся в прошлом второстепенными разделы философии, как теория познания, эстетика, и в особенности этика»¹¹. Поднятая на такую высоту эстетика стала мостом, переброшенным между метафизикой природы и метафизикой нравов. После появления «Критики способности суждения» метафизика становится собственно метафизикой в ракурсе таким образом понимаемой сущности эстетического. В этой смысловой тональности эстетика и упрочилась в западноевропейской и русской культуре. Следуя традиции критицизма, но уже с учетом того, как в неповторимой взаимоотноженности мыслят ее Шеллинг, Гегель и Шопенгауэр, метафизически возводит здание эстетики и Владимир Соловьев. В ранний период своего творчества он встраивает ее в контекст философского обоснования цельного знания, всей метафизики сущего.

Путь к метафизике сущего пролагает теория цельного знания, которую Вл. Соловьев пытается возвести в систему довольно-таки сложного типа, которая может функционировать только на основе обратных связей, устанавливающихся между ее когнитивными элементами – философией, мистикой, наукой и искусством. Однако ее реализация встречает немалые препятствия. Одно из них он как раз и находит в такой разновидности скептицизма как философия И.Канта, отрицающего в ряде аспектов именно то, возможность чего признает теория цельного знания: возможность познания существа вещей, того, что у немецкого философа выступало в качестве вещи в себе или вещи самой по себе, которую Вл. Соловьев отождествляет с категорией сущего. И потому философия Вл. Соловьева ближе к метафизическому реализму платоновского типа, чем к философии И.Канта. Кстати, такое отождествление особенно важно для понимания темы настоящего исследо-

вания, поскольку без осознания символа вещи в себе невозможно разобраться ни в сути эстетики критицизма, ни в сути эстетики как элемента цельного знания.

В «Философских началах цельного знания» само эстетическое берется фактически в измерении метафизического символизма, оно выступает здесь как амбивалентная структура. С одной стороны, оно обозначает категорию трансцендентного созерцания, чувства как состояния сущего, а с другой – **человеческого чувственно-го восприятия** «как необходимого предположения всякого полного наслаждения» [I II, 260]¹² и понятие искусства, берущего это чувство в его объективном выражении, передающем форму красоты в чисто идеальных образах и формирующем, как подчеркивается в рукописи «*La Sophia*», **свой предмет типически, то есть как всеобщую индивидуальность**; само произведение искусства представляет нам разрозненные картинки идеального мира, метафизической реальности. Чтобы связать оба эти смысла, философ вынужден как-то соотнести чувственное и сверхчувственное: абсолютное состояние должно стать условием художественного опыта, формы которого суть лишь слабый отблеск вечной красоты, произведения же современного искусства Вл. Соловьев и вовсе характеризует как копии копий. «Изящное искусство имеет своим предметом исключительно красоту, но красота художественных образов не есть еще полная, всецелая красота; эти образы, идеально необходимые по форме, имеют лишь случайное, неопределенное содержание, говоря просто – их сюжеты случайны. В истинной же абсолютной красоте содержание должно быть столь же определенным, необходимым и вечным, как и форма; но такой красоты мы в нашем мире не имеем: все прекрасные предметы и явления в нем суть лишь случайные отражения самой красоты, а не органическая ее часть» [I II, 195]. Мир искусства как отражение, размножающее то, что оно отражает, то есть реальный опыт, совпадает в своем материальном измерении с действительным миром, хотя, как подчеркивает Вл. Соловьев, формально он совсем другой, имеющий мало общего с реальностью как дурной копией идеального мира. Только в последнем мыслима вечная красота: «истинная цельная красота может, очевидно, находиться только в идеальном мире *самом по себе*, в мире сверхприродном и сверхчеловеческом» [I II, 195]. Эти рассуждения Вл. Соловьева фактически вводят эстетическую тему

произведения искусства как символической структуры, именно она сочетает земное и небесное, делает возможным рождение и в вечной красоте и в красоте художественных образов, дает чувственные точки касания к идеальному миру, к сверхсущему.

Соловьевский символ сущего идентичен кантовскому символу вещи в себе, хотя к признакам этой идентичности нельзя не при-совокупить признание их различий. В известном смысле символ есть основной вопрос и главный соблазн мышления Канта. Он помещает символ на стыке познаваемой и непознаваемой реальности, не инкорпорируя его ни в одну из них. Поэтому чтобы понять природу символизма из горизонта кантовской философии, следует прежде всего проводить четкое различие между познаваемым, то есть явлениями, и непознаваемым, то есть вещами в себе, которые «мы можем представить только в качестве мыслящих существ»¹³. Явно эксплицируя кантовский критицизм, Вл. Соловьев тем не менее даже и не пытается избежать жесткой интерпретации трансцендентализма, который ограничил силу самых мощных систем спекулятивной философии. Сама соловьевская постановка проблемы сущего вырастает в «Философских началах цельного знания» именно из кантовского рассуждения, которое Вл. Соловьев называет первым видом скептического аргумента. Его смысл русский философ связывает с трактовкой непознаваемого предмета метафизики, каковым для Канта было безусловное, вещь в себе, ноумен: их нельзя познать, но они могут быть помыслены и с ними каким-то непостижимым образом соотносится наше знание. Вл. Соловьев как раз и вступает в спор с Кантом по поводу проблемы соотношения непознаваемой вещи в себе и познаваемого явления. Оценивая соловьевский спор с И. Кантом, рождающийся в процессе метафизической трактовки вещей в себе, исследователь отмечает, что его решение этой проблемы состоит в следующем: «не “улучшенное” понимание вещи самой по себе Канта, но, по существу, устранение этого символа из философии – притом таким парадоксальным способом, как... использование именно кантовских ходов мысли! На место Ding an sich selbst ставится “метафизическое существо как абсолютная основа всех явлений” – и в таком понимании, при котором изначально даны не просто аффицируемость, явленность вещей, а “все относительные формы и реальности нашего действительного мира”... Отсюда вытекает следствие, чрезвычайно важ-

ное для Соловьева в этом споре: мир феноменальной данности, «известный нам», и сущностный («метафизический») мир *изначально едины, соответствуют друг другу*, а не оторваны друг от друга, как получается (по крайней мере) в начале «Критики чистого разума». Таково общее, принципиальное решение, благодаря которому, по Соловьеву, ставится преграда напору скептицизма, в том числе и кантовского типа¹⁴. Постулирование изначального единства этих миров, относительности и подвижности границы между явлением и вещью в себе является для Вл. Соловьева достаточным основанием для заключения о возможности действительного познания сущего, которую и отрицает кантовский скептицизм.

Сам Кант рассматривал скептицизм как привал для человеческого разума, на котором он может отрефлексировать свое догматическое странствие, но таким привалом как раз и не воспользовалась философия всеединства, так и не достигнув полной достоверности познания сущего и границ, в которых заключено наше знание о нем. Если воспользоваться кантовской метафорой, то можно сказать, что Вл. Соловьев ищет сущее там, где никаких объектов и предметов для разума вообще не может быть – вне сферы опыта, вне самого разума как шара, радиус которого можно вычислить из кривизны дуги на его поверхности. Соловьевская полемика со скептицизмом не случайно направлена против Канта, ибо именно в его философии он увидел угрозу для всего кортежа форм цельного знания – ведь сам Кант видел в скептической полемике не что иное, как средство, обращенное «только против сторонников догматизма, которые не питая недоверия к своим первоначальным объективным принципам, т. е. не подвергая их критике, с важным видом продолжают свой путь» (В 791).

Именно кантовский протест против необоснованного введения этих первоначальных объективных принципов вызвал тот взрыв во всех измерениях метафизики, который связывают с произведенным философом коперниканским переворотом. Говоря о принципе соответствия между феноменальным и метафизическим миром, посредством которого (принципа) обосновывается сама возможность метафизического познания, Вл. Соловьев почему-то проходит мимо фундаментального тезиса Канта, выражающего суть совершенной последней перемены в способе самого мышления (так называемый коперниканский переворот): предметы долж-

ны сообразовываться с нашим познанием (*die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten*), а не познание с предметами, – перемены, имеющей ключевое значения для понимания нового типа символизма. В отличие от кантовского понятия безусловного, соловьевское понятие его обладает реальной, а не только логической возможностью, сама идея абсолютного имеет объективную значимость, а не является лишь иллюзорной идеей разума, как у Канта. В философии Вл. Соловьева предположение абсолютной действительности основывается на признании действительности эмпирического бытия и нашего разума: поскольку дано бытие, необходимо есть сущее, абсолютное существо, на что Кант, по видимому ответил бы: не принимаем ли мы в таком случае простое порождение своего мышления за действительное существо. Ведь безусловное само по себе не дано как действительное, Кант рассматривает его как то, без чего имеющийся ряд условий, приводящий к его основаниям, не может быть завершен. Разум, согласно Канту, действительно полагает в основу нечто существующее, но только исходит при этом из обыденного опыта, а не из понятий. Но что важно для темы нашего исследования, так это то, что «символизм в концепции Канта – это одно из проявлений того «коперниканского переворота», который он совершил в философии. Смысл его – в отказе от натуралистического взгляда на мир и мысль о мире, в антропологическом повороте, заставившем человека обратить внимание на условия любой своей мысли [...] Символы в человеческом сознании – это доступный человеку способ откликнуться на существование ноуменального мира, который соотнесен с феноменальным миром, как нечто бесконечно возможное – с чем-то уже определившимся. Значит, символ – это способ косвенного отнесения меня к тому, что во мне от меня самого не зависит и не может быть «выполнено» в опыте. Символы существуют для схватывания идей без их объективации»¹⁵. И не случайно Кант называет себя сторонником символического антропоморфизма, представление о котором отнесено лишь к языку, а не к объекту.

Но если кантовский символизм вытекает из трактовки идеи, рассмотренной вне процессов ее объективации, отдаленной от объективной реальности, то соловьевский символизм, напротив, исходит из объективной действительности идеи (не отсюда ли символический принцип «*a realibus ad realiora*» Вяч.Иванова) как

первой материи, как объективного единства субъективных миров сущего. Если бы у Вл. Соловьева речь шла не о том, как познавать, а как мыслить абсолют, то его символизм можно было сблизить с кантовским метафизическим символизмом – ведь русский философ признает, что «мы можем познавать трансцендентные отношения только по аналогии с имманентными» [I II, 240]. Кант же допускает лишь регулятивное, а не конститутивное употребление трансцендентальных идей, посредством которого может быть дано понятие предмета. В отличие от И.Канта Вл. Соловьев допускает возможность конститутивного применения идеи, ее эстетической явленности. Вот почему так важно для понимания специфики его символизма проследить движение мысли создателя теории цельного знания от центральной категории этой теории – сущего к понятию идеи.

Парадоксальность так мыслимого сущего в том, что, будучи фактически производным от онтологического начала, то есть бытия, будучи, говоря чисто лингвистически, особой формой глагола «быть», «существовать», оно тем не менее не может быть ни чем из бытия и предстает в качестве начала, производящего само бытие, представляется в образе живого существа как носителя своих онтологических свойств: такое понимание бытия как парадокса, как спора постулатов, доходящего даже до их взаимного отрицания («*сущее не есть бытие*» и «*сущее есть сила бытия*» [I II, 251]), и дает доступ к новым вратам смысла – к постижению его начала и проявления как идентификационного знака, как двустворчатости метафизического символа; в сущности перед нами апория сущего, проблемная структура онтологии, завораживающей тайны бытия, как раз и дающих правило его осмысления – своего рода канон самого себя, благодаря которому сущее действительно существует, а не только мыслится, и сутью этого существования является то, что Вл. Соловьев, вполне в аристотелевском духе, называет объективной деятельностью, которая является одновременно субъектом и объектом, субъектом и предикатом. В этой *изначальной ипостаси* оно предстает как *действующее, производящее, обладающее, имеющее силу бытия, проявляющееся*: в теории цельного знания оно «вообще не определяется как *бытие*, а как положительное начало бытия» [I II, 249], что позволяет использовать это понятие для определения абсолюта. Следовательно, бытие не тождествен-

но себе, и, как знающее себя, оно больше самого себя, и в этом смысле оно абсолютно сущее или своеобразная матрица с избранными на ней знаками мира (впоследствии М.Хайдеггер назовет само творение символом), в которой выполнено тождество мышления и бытия. Производимое с ее помощью тиснение двойственности онтологического и онтического позволяет мыслить абсолютное как то, что дается одновременно в неделимом единстве собственного бытия, хотя знать то, как мыслит само абсолютное, невозможно. Принцип соловьевской онтологической герменевтики: «*бытие есть* значит, что *есть сущий*» [I II, 250] представляет собой не что иное, как формулу тождества, переформулировку знаменитой парменидовской тавтологии, тождества мышления и бытия: *то, что есть, есть = есть то, что есть*, которая содержит, между прочим, и свои эстетические интенции. Ведь о бытии помысленном, прошедшем через процедуру выявления тех «двух совершенно различных смыслов» его [I II, 250], **про которые говорит** Вл. Соловьев прежде, чем вступить на указанный путь дедуктивного умозаключения, можно говорить как о некоем сверхбытии, как о чем-то, что «выше всякого бытия» [I II, 252] и определяется уже «как сущее, а не как бытие» [I II, 251].

Умозаключение о сущем как начале всех начал не проясняет, что значит быть вообще, как возможно сущее, а с другой стороны, бытие («есть») как исполненность существования, как начало существования существующего или сущего отсылает Вл. Соловьева к апории предела, логической границы между всем, что есть, и ничто, не-бытием. Но в этом, как и в других сходных суждениях, даже апории самой связки-копулы «есть», имеющей своей молчаливой предпосылкой парадокс тождества, как раз и выражаются в эстетических импликациях идеи сущего. Философ стремится схватывать сущее в его отличии от бытия и в единстве его природы. Здесь, как и в античной философии, сущее мыслимое в его существе, предстает на своих *пределах*, на границе бытия и небытия, всего и ничто, что в известном смысле напоминает то, что впоследствии П.А.Флоренский будет называть точкой как *местом трансцензуса*. Но ведь «только искусство символистского аналогизирования позволяет истолковывать греческий *предел* в смысле христианского «трансцензуса», игнорируя их *архитектоническую разность*»¹⁶.

Превращая бытие в предикат сущего, Вл. Соловьев вступает в спор с Кантом, подвергшим резкой критике онтологическое доказательство бытия Бога. Для русского же философа любая онтология имеет своим условием понятие абсолютного субъекта, который делает возможным и само бытие: «...всякое познание предиката, или бытия, относится к сущему первоначально как субъекту этого предиката» [I II, 252]. Немецкий философ исходил из того, что бытие не может рассматриваться в качестве реального предиката, который приписывался бы понятию Бога наряду с другими предикатами, так как он ничего не прибавляет к этому понятию. Бытие в представлении Канта означает простое «полагание вещи», акт которого не может быть выведен из мышления – бытие не выводится из понятия. Вл. Соловьев же разделяет позицию тех немецких идеалистов, которые уже на гносеологической основе возрождают онтологическое доказательство бытия Бога, хотя он и критикует онтологические установки Канта, Фихте, Шеллинга (правда, с определенными оговорками) и Гегеля именно за гипостазирование предиката бытия – процедуру, упускающую из вида то обстоятельство, что бытие есть постольку, поскольку есть сущий. «И все коренные заблуждения школьной философии сводятся к гипостазированию предикатов, причем одно из направлений той философии берет предикаты общие, отвлеченные (а таковым и является бытие. – *Н.К.*), а другое – частные, эмпирические; и чтобы избегнуть этих заблуждений, нам должно прежде всего признать, что настоящий предмет философии есть сущее в его предикатах, а никак не эти предикаты сами по себе; только тогда наше познание будет соответствовать тому, что есть на самом деле, а не будет пустым мышлением, в котором ничего не мыслится» [I II, 250]. Так онтологическая проблематика естественно перетекает в гносеологическую в вопрос о соотношении бытия и мышления, которое в трансцендентализме как раз и конституирует сущее.

И для И.Канта, и для Вл. Соловьева вопрос о существовании всех существ – это вопрос познания, хотя и по-разному решаемый в их системах вопрос. Если придерживаться канонов рациональности, то фундаментальные структуры познания можно анализировать как включающие в себя созерцание – эту исходную точку его, затем промежуточные пункты, составленные из понятий, категорий, и завершающую точку – идею как регулятивный принцип система-

тического единства многообразного, имеющегося в эмпирическом познании, как эвристическое понятие, в котором сосредоточено высшее судилище прав и притязаний спекулятивного употребления разума. Заданные его природой, они имеют полезное и целесообразное назначение в естественном складе нашего разума. Проблематическое понятие о высшем мыслящем существе, которое дается разуму как предмет в идее, Кант трактует как схему понятия, предназначенную для обретения наибольшего систематического единства в эмпирическом употреблении нашего разума и расширения эмпирического познания. В смысловой объем идей не вмещается своеобразное состояние разума в диалектических умозаключениях, которое Кант называет «идеалом высшей сущности» (В 647), который венчает все человеческое познание. Идеал все-реальнейшего существа, объективную реальность которого нельзя ни доказать, ни опровергнуть, лишь указывает на определенную, хотя и недостижимую полноту. Именно кантовская тематизация идеала и будет взята Вл. Соловьевым в качестве образца, позволяющего эстетически завершить теорию цельного знания. Другим образцом, тоже имеющим непосредственное отношение и к идее, и к символу, послужит для Вл. Соловьева выявленный Шеллингом смысл тождества идеального и реального. Здесь даже «греческий *эйдос*, осмысленный в этом – поэтическом духе, окажется видом, открытым для того, чтобы захватить внимание и увести из себя, из своей индивидуальной видности, отсылать к другому, заставить припомнить то, что присутствует в нем как в *символе*, что составляет с ним символ (*συμβολή* значит *с-тык, со-единение, сращение*)»¹⁷. Но вопрос об этом другом образце, в котором сам символ предстанет чувственно данным правилом для реализации идеи, то есть образованием, единственно пригодным, как подчеркивал Шеллинг, для красоты и вечности, – это тема специального исследования.

Категориальное определение отношения сущего к сущности дается Вл. Соловьевым в виде трех онтологических понятий: воли, представления и чувства – **сущее хочет свою сущность, представляет и чувствует ее**. Несмотря на то, что философ относит эти понятия к разряду определений бытия, он тем не менее заимствует их характеристики из сферы сознания. Эти характеристики будут отражаться в возобновлении, нарастать в процессе логического ветвления, а само нарастание будет производить как тождество того,

что различается, так и сходство различного, оно откроет внутренним действиям сущего пространство выражения, позволит скреплять подлинность множественных актов эвокации и делать из них трансцендентальные события.

Понятия воли, представления и чувства, их точки схождения и единая основа задаются отношением сущего к своему другому (первой материи, сущности), но для дальнейшего развертывания логических категорий, описывающих проявление абсолютного, необходимо ясно осознавать смысл этого другого, в отношении к которому и заключается суть проявления сущего. С точки зрения Вл. Соловьева, «в абсолютном *другое* есть только проявленное *то же*» [I II, 284], и потому они неразличимы здесь друг от друга, и только через утверждение этого другого сущее придает ему положительную силу, относится к нему и осуществляет себя посредством своего Логоса. Другое – лишь посредник проявленного мира и, в конечном счете, оно есть лишь потенция. Трансцендентные точки такого осуществления Вл. Соловьев как раз и прочитывает как идеи – эти символические метафизические индивидуальности. Фактически здесь дается способ, каким сущее организует свое проявление на основе логической системы или схематизма идеи.

Если рассматривать другое само по себе, отдельно от сущего, то его, согласно Вл. Соловьеву, следует охарактеризовать как чистую возможность или материальную потенцию бытия, которая может быть осуществлена только волей самого сущего. В результате этого материальная потенция получает относительную автономию, в рамках которой она обретает «действительную силу, но силу пассивную, способную определяться сущим и воздействовать на него» [I II, 274]. Действительная сила первого центра сущего – это единственная активность, которой соответствует пассивность второго центра, и именно в этом соответствии сущее находит основу для своего проявления. Смысл другого обнаруживается, таким образом, как смысл первой материи – этого объекта Логоса, который определяется через него сущим. Именно первую материю Вл. Соловьев и характеризует как идею, в которой обитает полнота Божества. Идея нацелена на отражение, можно даже сказать, на копирование божественного мира, и сама эта копия закладывается, закрепляется в соответствующих структурах, то есть в формах или образах, а сами образы, аналогии, подобию, даже копии высших

реальностей отпечатываются в том, что можно назвать символом. Его возможности задаются особым духовным состоянием, открывающим нам перспективу «познавать трансцендентные отношения по аналогии с имманентными» [I II, 240]. Речь идет именно об аналогии, а не о тождестве отношений. Искусство может вмещать эти копии в своих образах, а сам образ подчинять подобию, превращать его, как в случае с современным искусством, в то, что Вл. Соловьев называет копией копий.

Примечания

- ¹ *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 198–199.
- ² *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 78.
- ³ *Кант И.* Из рукописного наследия (материалы к «Критике чистого разума», *Opus postumum*). М., 2000. С. 146–147.
- ⁴ *Todorov T.* *Symboltheorien*. Tübingen, 1995. S. 204.
- ⁵ Здесь и далее в круглых скобках цитируется «Критика чистого разума» И.Канта по изданию: *Кант И.* Соч. на нем. и рус. яз. М., 2001–2006. Т. 2. Ч. 1.
- ⁶ *Hofstadter D.* *Fluid concepts and creative analogies*. Basic books, 1995.
- ⁷ *Автономова Н.С.* Познание и перевод. Опыт философии языка. М., 2008. С. 231.
- ⁸ «Учения об идеях как живых существах, открывающих себя в феноменальном мире через систему соответствий (вариация на платоновскую тему, позволяет Соловьеву разрешить гносеологическую проблему в духе художественного символизма (хотя не вполне осознанного им самим) (*Амус В., Рашковский Е., Роднянская И., Хоружий С.* Соловьев Владимир Сергеевич // *Философская энциклопедия*: В 5 т. М., 1960–1970. Т. 5. С. 52), то есть такого типа символизма, к которому можно отнести, например, *смотрящие на нас символы*: их иногда фиксируют в образах часов без стрелок в одном из натюрмортов Сезанна или «Земляничной поляне» Бергмана, спецификой которых является «особая содержательная художественная черта, через которую художники уловили и показали, что какая-то степень или доза непонимания является проявлением или указанием на некоторую самостоятельную силу бытия, указанием на то, что какая-то граница этого непонимания должна сохраняться. Попытка полного понимания была бы просто элиминацией сущего» (*Мамардашвили М., Пятигорский А.* Символ и сознание (Метафизические рассуждения о сознании, символикe и языке). М., 2009. С. 155).
- ⁹ *Мамардашвили М., Пятигорский А.* Символ и сознание (Метафизические рассуждения о сознании, символикe и языке). С. 154.
- ¹⁰ *Хайдеггер М.* Парменид. *Parmenides*. СПб., 2009. С. 251–252.
- ¹¹ *Ойзерман Т.И.* Кант и Гегель. М., 2008. С. 183.

- ¹² Здесь и далее в квадратных скобках цитируются произведения В.С.Соловьева по изданиям: I. *Соловьев В.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000–2001. Т. 1–3. II. *Соловьев В.С.* Собр. соч. и писем: В 15 т. М., 1992–1993. Т. 1–3. Первая римская цифры в квадратных скобках означает соответствующее издание, вторая римская цифра через пробел – номер тома, третья арабская после запятой – страницу, на которой находится данная цитата.
- ¹³ *Кант И.* Из рукописного наследия (материалы к «Критике чистого разума», *Opus postumum*). С. 146–147.
- ¹⁴ *Мотрошилова Н.В.* Рецепция идей Канта в русской философии XIX–XX веков и «Критика чистого разума» // *Кант И.* Соч. на нем. и рус. яз. М., 2006. Т. 2. Ч. 2. С. 645. Вообще очертания соотношения метафизических учений И.Канта и Вл. Соловьева, которые в чем-то противоречат, но в чем-то и дополняют друг друга, очень трудно прописать в виду сложности сопоставляемых систем. Русский философ стремится, ни много, ни мало, предпринять критическую деструкцию философии И.Канта, высказывая при этом как проницательные, остроумные, так и скоропалительные суждения по поводу прежде всего содержания «Критики чистого разума». Если рассуждать в терминах критицизма, то спор Вл. Соловьева с И.Кантом можно назвать спором представителя старой метафизики с родоначальником новой метафизики. Но этот спор выявляет множество нюансов, которые не утратили своего историко-философского значения и до сегодняшнего дня. Как отмечает Н.В.Мотрошилова, «Соловьев как бы снимает внутреннюю драму философии, следовавшую у Канта за его исходным трансценденталистским тезисом – снимает тем, что учреждает изначальную прилаженность явлений и вещей самих по себе, явлений и сущего в себе, возможность того, чтобы сущее утверждалось в своем «прямом и цельном обнаружении»... Это очень важно для теологически и онтологически ориентированной философии Соловьева. Но, по-видимому, «преодоления» Канта у Соловьева не происходит – по той простой причине, что коренная, истинно кантовская, принципиально новая для философии проблема подменяется более традиционной для философии тематикой явления и сущности, к тому же еще прилаженной к нуждам религиозно-мистической философии, вместо всех начал утверждающей одно «абсолютное начало», метафизическую сущность, т. е. философского Бога. Внутреннюю драму философии, зафиксированную Кантом (явление, т. е. неопределенный предмет представления, поначалу принципиально отгораживает нас от познания вещей самих по себе; но окончательно оторваться от этой темы философия не может, поскольку познание «обрабатывает» явления и в этой обработке в конце концов должно не только помыслить вещи сами по себе, но и изобразить свои помысленные конструкции как нечто существующее), Соловьев как бы снимает тем, что благодетельно стирает все несоответствия, противоречия, догматические коллизии познания в гарантированном самой абсолютной сущностью ее «прямом и целостном» самообнаружении» (*Мотрошилова Н.В.* Указ. соч. С. 649).
- ¹⁵ *Автономова Н.С.* Указ. соч. С. 232–233.
- ¹⁶ *Ахутин А.В.* Античные начала философии. СПб., 2007. С. 754 сн.
- ¹⁷ Там же. С. 657.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

В.И. Самохвалова

Безобразное: от феноменологии явления к методологии его идентификации

Безобразное: явленная феноменология

Безобразное, как известно, является одной из основных эстетических категорий (наряду с трагическим, комическим, возвышенным, низменным и т. д.), будучи определяемо как противоположность прекрасному. При этом сама эстетика, как наука, именно прекрасное, формы его чувственного восприятия, его существование и понимание, его оценку и его творчество в разных формах и сферах его выражения традиционно определяет в качестве своего предмета. В то же время, – как считает А.Ф.Лосев, – поскольку эстетика изучает не только прекрасное, но и трагическое, комическое, иронию и т. п., лучше говорить, что эстетика есть просто наука о выражении, т. е. о том, как «невидимое внутреннее дано во внешнем воспринимаемом и нашим зрением и всеми прочими внешними чувствами». Иначе говоря, предметом эстетики выступает «логос выражения эйдоса»¹. Согласно взгляду Б.Кроче, также считавшего эстетику логикой чувственного познания, эстетика предстает как *своего рода* общая лингвистика, имеющая предметом все, что может быть выражено. И именно в сфере эстетики, ментально-гносеологическая основа которой позволяет охватывать все многообразие всеобъемлющих эстетических отношений человека с миром, можно обнаружить такие синтетические ценности, которые, как утверждает Г.Башляр², по своей общности сравнимы с математическими символами.

Столь же общее содержание имеет и безобразное, так или иначе присутствующее в мире, оно также подлежит эстетическому рассмотрению, пониманию, объяснению; без обозначения соответствующих явлений и выделения их в особом способе оценки

представление о мире и его понимание были бы неполными. И если расширение сферы эстетического в целом часто усложняет проблему его идентификации, проблему определения аутентичного смысла отдельных эстетических категорий, то это в равной мере и степени касается и безобразного. Безобразное в разных культурных системах может иметь разное смысловое наполнение, оно может по-разному пониматься и позиционироваться в системе восприятия мира. Но сама эта категория необходимо присутствует в эстетическом сознании, «оппонируя» прекрасному, означающему и организацию формального совершенства, и положительную эмоциональную оценку, и соответствующее переживание и отношение.

Безобразное, как и многие другие эстетические определения, включает в себя весьма значительную эмоциональную составляющую, применяясь в качестве оценки к весьма широкому кругу явлений, которые можно одновременно идентифицировать и как страшное, ужасное, отвратительное и т. п. В то же время выделение безобразного предполагает у него наличие некоего *собственного* значения, как бы объективного содержания, на которое указывает истолкование безобразного как без-образного. Как бы подразумевается, что нечто лишилось или утратило должный (положенный ему) образ, существует как бы со сбитой исходно-образной (а значит, глубинно смысловой) «фокусировкой». Но о каком утраченном (или искаженном) образе может идти речь? Может быть, понимание безобразного в его собственном смысле связано с тем, что, как полагает, например, Н.А.Бердяев, безобразное, как и зло, возникает вследствие некоего искажения первоначального (божественного) «замысла о предмете» в процессе реализации этого исходного «проекта» в достаточно косной и инертной материальной форме, способной, в силу своей грубости, отклонить воплощаемый земной образец от идеально заданной программы (в том числе «по виду и роду»).... Или, может, Бог, в чей замысел человеку не дано проникнуть и не дано понять (по определению), создал безобразное в силу того, что некоторые исследователи ныне именуют «парадоксальной интенцией»? Не содержит ли безобразное само по себе столь же отчетливого метафизического смысла, как и прекрасное?

В то же время как безобразное (часто как уродливое) воспринимается человеком обычно то, что лежит как бы вне его природы, вне его естественных ожиданий от мира и вещей, от самого че-

ловека, от того, что соответствует самому понятию человеческого рода, «которое, – говорит М.Фичино в своих «Комментариях на “Пир” Платона», – наша душа воспринимает от творца всех вещей и удерживает в себе. Вот почему если образ внешнего человека, воспринятый чувствами и перешедший в душу, не созвучен с формой человека, которой обладает душа (т. е. сбита «фокусировка». – В.С.), он сразу же не нравится и становится ненавистным, как безобразный. Если же он созвучен, тотчас же он нравится и бывает любим, как прекрасный»³. Иначе говоря, можно мыслить образ прекрасного (поскольку существует принятое, традиционное, идущее от классической эстетики и классического искусства представление о прекрасном), с одной стороны, и некая исходная *метафизическая матрица* (представление о неискаженном воплощении замысле об идее человека или вещи), с другой, что помогает идентифицировать прекрасное. В свою очередь, трудно мыслить матрицу безобразного, ибо в подобных явлениях, по мнению П.Флоренского, познается не существо мира, но лишь его наличное состояние⁴, которое только преходяще.

И безобразное, и прекрасное обладают своей неповторимой специфичностью – на разных уровнях восприятия, интерпретации, выражения, опредмечивания разнообразного содержания действительности. С помощью этих категорий осуществляется классификация, систематизация всего богатства и многообразия явленного мира, происходит идентификация фактов и явлений в их качественной определенности и общей соотносительности как с другими категориями, так и с другими явлениями мира. Категории упорядочивают и организуют пространство понимания, внося определенность в его структуру, отражающую структуру мира. Выделение категорий, в свою очередь, упорядочивает и «пространство» самого сознания, которое осваивает мир во всех его проявлениях, а также и *собственную* свою сложную деятельность.

Иначе зачем так настойчивы художники в изображении безобразного? Зачем изображает анатомические мерзости А.Рембо (например, обезображенные трупы), физически отталкивающее – С.Беккет (в том числе в образах его героев-антигероев), И.Босх, Ф.Кафка (его насекомое из «Превращения» или подробности из рассказа «В исправительной колонии»)? Зачем все это? Извращенная потребность в любовании безобразным? Изживание собственных

страхов и комплексов? Или это необходимость выразить то, что нельзя донести иначе? Или, может быть, это желание, указав на несовершенство мира, обосновать необходимость в создании *своего* мира, «принять участие» в попытках пересоздать мир уже существующий – на собственных началах и в соответствии со своими художественно-эстетическими пристрастиями? Желание понять что-то ускользающее от строго рационализованного понимания, но беспокоящее человека своим присутствием в скрытых глубинах его сознания? Сама «неотформатированность» безобразного, его феноменальная многоликость позволяют художнику использовать его как сигнал о существовании неуловимого бессознательного, о деятельности «репрессированного» подсознания?

С другой стороны, если искусство вообще допускает безобразное, то означает ли, что оно может доставлять удовольствие? Если *да*, то почему человек таков, что ему нравится не только красота, и что именно привлекает его в не-красоте? (И не является ли тогда это вопросом к самой природе человека?) Если *нет*, то почему и зачем безобразное присутствует в искусстве, которое, в отличие от независимой природы, производно от человека, его создающего? Ведь зачем-то художник изображает безобразное? Не означает ли это, что эстетическое удовольствие не есть главная или основная цель искусства? Лессинг в «Лаокооне» отмечает по этому поводу, что воспроизведение красоты не есть единственная цель искусства, которое «подражает всей видимой природе, в которой прекрасное составляет лишь малую часть»⁵; и художник Э.Делакруа полагает, что красота вовсе не единственная цель художника; К.Гроос во «Введении в эстетику» также пишет, что художники вовсе не имеют надобности ограничиваться одним прекрасным: для некоторых отраслей искусства даже прямо губительно, если они посвящают себя одностороннему культу красоты: в этом случае искусство уклонилось бы от правды и выродилось в манерность. Но какой же тогда потребности отвечает безобразное и его восприятие? Есть ли это именно и только *эстетическая* потребность? Или выраженная средствами эстетического потребность в самом общем познании мира, затрагивающем глубины самого его формирования (создания)? И познания человеком себя во всей сложности собственного мира, в том числе внутреннего пространства своей психики, с уровнями подсознания и бессознательного, невидимо,

но тесно связанными со структурами мира и столь же невидимо, но непреложно определяющими самоидентификацию человека, его самоопределение в мире.

А этот вечный сюжет «Красавица и Чудовище» с его вариациями в «Аленьком цветочке», «Царевне-лягушке», «Щелкунчике», других сказках, притчах и т. п., где взаимопревращение осуществляется через одно лишь изменение отношения, меняющее как бы и «онтологию» героя, но на самом деле выступающее символизацией каких-то сложных и глубоко лежащих метафизических смыслов, их смещений, что опять же не поддается логическому объяснению, но что ощущается человеком и что он стремится понять. Или – у современного человека – это симптомы каких-то скрытых изменений в самой системе фундаментальных аттракторов человеческого бытия, своеобразных «тектонических» сдвигов самоопределения, проявляющихся в формировании новых предпочтений, когда становятся притягательными иные формы, иные смыслы, иные ценности, иная красота?

И безобразное во всем диапазоне его смыслов, несмотря на значение самого слова, предстает все-таки прежде всего как именно эстетическая категория (не исключая всех остальных потенциальных уровней его толкования, возможных ввиду всеобщего характера эстетического), и оно не может быть исключено из эстетического рассмотрения, проигнорировано или же изъято из самого мира. Безобразное, как уже говорилось, предполагает яркую эмоционально-эстетическую реакцию и столь же выраженную оценку. Но насколько такая оценка бывает объективна, справедлива, обоснованна? Не является ли она целиком субъективной, не предполагающей объективного содержания? В связи с неизбежным процессом расширения сферы эстетического восприятия (и, следовательно, самой сферы эстетики) безобразное требует к себе внимания – и в плане своего вневременного, объективного значения, и в плане современного ситуационного расширения своего присутствия в искусстве. Что есть *собственно* безобразное, а что является лишь следствием изменения нашего понимания красоты? Или средством *сложносимволического* обозначения смыслов мира?

Человек – по многим понятным причинам, мотивам и необходимости – заинтересован в познании мира как он есть, не закрывая глаза на те или иные его стороны, характеристики, особенности.

Для человека не одна смерть есть зло, способное возбудить сомнение в самой осмысленности жизни, но и все вредящее ей: болезни, пороки, несчастья. И человек не избегает безобразного, с которым тесно связывается страшное, ужасное, неприемлемое и т. п. Является ли его обращение к восприятию и изображению безобразного отсутствием вкуса или его извращением? Как известно, сохраненность произведения во времени означает его ценность, ибо неудачное и ненужное отсеивается (восприятием и временем). Произведения, в которых изображается безобразное, сохраняются порою в веках; значит, это важно и значимо для человека?

Зло, с которым безобразное связывается в интуитивном ожидании однополюсных соответствий, полиморфно и многолико, оно нуждается в *выражении*, чтобы быть *опознанным*. И здесь эстетическое переплетается с нравственно-этическим. Уродливо то, что не контролируется высшей природой человека, его разумом; тогда может возникнуть такое, что будет оскорблять наше нравственное и эстетическое чувство. Уродливое претит нашему эстетическому чувству, нашему ожиданию гармонии или хотя бы нормы. В безобразном действительно большая доля субъективной оценки, но в нем, безусловно, содержится объективное, имеющее для человека глубинный, метафизический смысл. Указание на нарушение в сфере каких-то высших правил существования и соответствия, каких-то важных бытийных норм и ожиданий.

Но если безобразное в искусстве «производит» человек, то откуда это безобразное берется в самой природе? Если исходить из рационального истолкования формообразования в природе, то природа не могла бы ни «задумывать», ни производить безобразное, ибо с точки зрения ее целей это было бы бессмысленно. В природе, как известно, все существует, во-первых, согласно «цели» и функции предмета, следовательно, во-вторых, в целесообразной организации, обеспечивающей достижение цели и реализацию функции благодаря некоей объективно сложившейся форме предмета. Так, прекрасное объективно в своем проявлении, ибо выступает *высшей* формой организации⁶, в которой вещь проявляет себя наиболее полно, выразительно, обнаруживая – благодаря формальному совершенству ее вписания в окружение – свой смысл и свои функции для целей собственного утверждения и сохранения в бытии. В формах прекрасного отражено действие структурообразующих сил приро-

ды, оно строится по всеобщим и универсальным законам организации оптимальных (для существования и функционирования) форм. Эти формы отвечают логике закономерного действия структурообразующих сил природы, и универсальны, ибо всеобщи и наблюдаются повсеместно на всех уровнях организации форм в природе, представляя собою выравнивающую хаос общую закономерность. Эволюция просто не может создавать несовершенные, незаконченные, неоптимальные по организации, уродливые формы (конструкции). А совершенные конструкции просто не могут быть некрасивы.

А что же безобразное – как оппозиция прекрасному? Означает ли его оппозиционность, что в нем и смысл не выражен? И форма отсутствует или невыразительна? Но откуда тогда явная отрицательная «нагруженность» данного определения или оценки («никто не любит, по словам Августина, те вещи, которые гнусностью своей оскорбляют чувство»)? И по каким законам каких форм безобразное образуется? Может быть, это действительно вообще *не объективная* категория, а некий фантом, отраженный свет красоты, или ее искажение, отсутствие? Иными словами, не самостоятельная категория, не имеющая собственного основания? Искусственно сформированная и конституированная в лоне науки эстетики? Ибо если красота происходит «по законам красоты», а безобразное в нарушение законов (или по законам *некрасоты*?) – то кто, какая природа, по каким законам и какой логике, с какой целью произвела безобразное; разве можно предположить существование двух разных, действующих по разным правилам, природ? Или же у природы следовало бы усмотреть умысел, намерение, разум, или же счесть красоту искусственной (искусственно, а в искусстве к тому же и искусно, организованной), а безобразное – *истинно естественным*, формирующимся без приложения каких-либо специальных организующих усилий. То есть если красота – объективный результат действия структурообразующих сил самой природы, то безобразное – результат их *бездействия*? Или же действия *иных* сил? – но каких, *откуда* происходящих? Откуда и для чего такая избирательность – или способность дифференциации – у этих структурообразующих сил?

Таким образом, оценивая безобразное по формальной аналогии и смысловой оппозиции с прекрасным, т. е. с позиции формы и организации, мы обнаруживаем, что оно не вписывается в привыч-

ную логику. Иными словами, по сути это не вопрос ни формы, ни организации. Но как тогда идентифицировать безобразное? И возможно ли вообще дать ему определение, или же его можно определить только либо в связи, либо в отрицании чего-либо иного? Это понятие опять оказывается как бы не имеющим ни конкретного представления, ни возможности положительного определения.

При этом феноменология безобразного и в жизни, и, как уже говорилось, в искусстве весьма широка. «Порок живописен, а добродетель так тускла»⁷, – пишет В.В.Розанов, как бы объясняя, почему художники отнюдь не избегают безобразного, но весьма часто живописуют и порок, и уродливое. Можно согласиться и с В.Гюго, утверждавшим в своем предисловии к «Кромвелю»⁸, что прекрасное имеет лишь один облик, в то время как уродливое – тысячу. В самом деле, у красоты есть какие-то более или менее постоянные и устойчивые признаки, своего рода каноны; но никто еще не отмечал наличия (и состава) канонов безобразного, тех признаков, по которым можно было бы однозначно и безошибочно определить, что перед нами безобразное. Отклонений много – и они самые разные, иногда трудно даже вообразить, где и каким образом будет кардинально нарушено подразумеваемое равновесие; в проявлении безобразного нет «средней линии», есть многообразие отходов в самые разные стороны. Это онтологическое многообразие невозможно игнорировать. Не говоря уже о том, что за изображением безобразного художник действительно может скрывать какую-то свою иногда весьма неординарную мысль, невыразимую *иным* способом. Тем более что современное искусство становится все более не то что бы разумным, но как бы именно «мозговым».

По причине этого многообразия безобразного, усугубляемого его широким пониманием и смешением с ужасным, страшным и т. п., затруднено само отнесение того или иного явления к данной категории, т. е. не существует какой-либо специальной методологии определения безобразного как такового, идентифицирующего его, как это возможно в случае с трагическим, возвышенным или низменным. Подобная размытость выступления безобразного часто оказывалась причиной того, что самим безобразным как *отдельной* и *самостоятельной* эстетической категорией мало занимались и обычно как бы попутно, в противовес прекрасному. Или же использовали данное определение не столько имея в виду его

глубинное смысловое содержание, сколько в качестве эмоционального определения в соответствующем отрицательно-оценочном контексте. И хотя это в определенном отношении понятно и объяснимо, однако отнюдь не всегда справедливо. Ибо безобразное по своей феноменологии, онтологии, по своему смыслу (смыслам), глубине рождаемых ассоциаций, по силе вызываемых переживаний отнюдь не беднее прекрасного и не менее емко и интересно по своему значению и роли, а понимание безобразного и отношение к нему не менее показательны для человека, чем понимание им и отношение его к прекрасному. Недаром писатели и художники, интересующиеся областью подсознательного в человеке, всегда были внимательны к безобразному в разных формах его проявления, ибо своим художнически обостренным видением, пониманием, интуицией не могли не чувствовать, что корни безобразного как оценки и как ощущения лежат именно в тайниках человеческого сознания. Эта глубокая по своему содержанию и важная по своему значению эстетическая категория, может быть, даже теснее, чем другие эстетические категории, связанная с пониманием человека и его собственным пониманием себя, дает важные штрихи к познанию самой человеческой природы, специфически человеческого, обусловленного этически, экзистенциально, гносеологически, аксиологически, метафизически. И если в специальных эстетических исследованиях мы ищем основания, по которым объект признавался бы безобразным, то на практике мы именно скорее оцениваем, причем достаточно эмоционально, чем относим к той или иной категории (сопрягая это с дифференциацией, идентификацией, соотношением, опознанием и т. п.).

Многозначность (свидетельствующая о своего рода «необъективности» его в силу отсутствия безусловного, безотносительного содержания) коренится в том, что человек подводит под эту категорию то, чему выносит свой приговор, мотивируемый часто не только эстетически, но и, например, этически (безобразный поступок); так Диоген Лаэртский, выделяя 4 вида безобразного: несправедливость, трусость, неумеренность, неразумие, – четко относит безобразное к этическому, ставя его *над* эстетическим. Или мотивирует это соображениями духовности, как Н.А.Бердяев, считавший, что красота как онтологическое понятие может и вообще совпадать с безобразным, не совпадая с добром как понятием

моральным, если становится «началом, оторванным от источника Света»⁹. Плотин, вообще считавший всю материю злом в принципе и потому отождествлявший с безобразным сам материальный мир, не мог в силу этого какие-либо материальные свойства, формы, линии считать красотой, а их отсутствие, нарушение или искажение – безобразием, противопоставляя тело и телесное – душе. Сам вопрос о красоте и безобразном перемещался у Плотина в область невыразимого, вещественно непроявимого. Подобное воззрение было положено в основу формирования одного из основных способов подхода к пониманию безобразного. В истории эстетики известны попытки мыслителей выделить характерные признаки безобразного и их объективное обоснование в качестве таковых, что позволяло бы *формально* идентифицировать безобразное.

Так, представители русской религиозно ориентированной философии (С.Булгаков, Н.Бердяев, Вл. Соловьев, П.Флоренский и др.) писали о красоте как феноменологии Духа: красота есть форма явления невыразимого и невоплотимого Духа, высшее по совершенству бытие которого представляют формы красоты как высшие по совершенству воплощения. В таком случае оказывается ли безобразное явлением не-Духа и может ли безобразное быть совершенным по форме? И что в этом случае есть форма? И кто тогда может судить о *совершенном* безобразии, т. е. существует ли форма бытия, ему соответствующая? И почему, например, прекрасен (по описанию), а отнюдь не безобразен Антихрист из «Трех разговоров» Вл. Соловьева, как следовало бы ожидать по представленной (и кажущейся вполне естественной) логике вещей? И не показывает ли это вновь сложности категории безобразного, которое не только находится с красотой в очень непростых и неоднозначных отношениях, но и обнаруживает в себе некие «самостоятельные» метафизические глубины, понимание которых нуждается в весьма сложной по смыслу и ассоциациям расшифровке. Или же следует предположить, что безобразное – истинно безобразное – не внешняя форма, а только некое внутреннее (?) состояние *несовпадения*, противоречия между явлением (которое может быть прекрасным) и смыслом, сущностью, целью (которые могут быть безобразны). Как безобразное, в данном случае, например, может рассматриваться сам факт выступления красоты в качестве источника соблазна. Но в подобном истолковании сама красота оказывается

неоднозначной и понимаемой излишне внешне формально, когда разрывается привычная «нерасторжимая» связь между формой и содержанием.

Трудность при идентификации безобразного всегда была связана как с трудностью его *истолкования* (которое могло быть формальным, субъективизированным, ситуативным, идеологизированным и т. п.), так и самим способом его *представления*. Так, например, известен средневековый японский обычай чернить зубы у женщин: это считалось красивым, ибо позволяло выделить лицо и глаза, «убрав» акцент на зубах как указании на недостойную грубую материальность, на физическую природу красавицы. С другой стороны, центральный герой средневекового же ирландского сказания воин Кухулин характеризуется следующим образом: «Воистину был он прекрасным юношей: по семь пальцев было на ногах его и столько же на каждой руке; глаза у него были яркими, и по семь зрачков было в каждом, и каждый зрачок переливался семью драгоценными искрами. На каждой щеке его было по четыре родимых пятна: голубое, малиновое, зеленое и желтое...»¹⁰. Действительно, если Ч.Дарвин считал, что безобразное социокультурно обусловлено, то Г.Лебон, в свою очередь, полагающий, что бессознательное человека носит этно-хтонический характер, подводит основу под предположение, что и безобразное, которое определенным образом связано с коллективным бессознательным, аккумулировавшим в себе такой этно-хтонически обусловленный опыт, именно поэтому может быть столь различно понимаемо и представляемо в разных культурах.

Все это великое множество возникающих в связи с безобразным вопросов показывает, что, во-первых, безобразное значительно сложнее по своему содержанию, чем только простое формальное *отрицание* красоты, а формальный подход к его истолкованию существенно недостаточен; и, во-вторых, безобразное не просто многолико, но протестично, переменчиво, текуче, превращаемо и потому, в-третьих, безобразное нагружено множеством смыслов, возможным в силу множества вариантов отступления от нормы. Можно сказать, что оно не будучи, как красота, связано с космическим формообразованием, в то же время теснее связано с *человеческим космосом* значений, свидетельствуя о структуре и ценностном составе внутреннего пространства сознания человека, которое самыми раз-

ными путями (иногда причудливо, но отнюдь не случайно) связано с внешним миром и часто символизировано представляет его, зашифровав его смыслы в изгибах фантазии безобразного.

Попытки методологического выделения

Безобразное – это сложное по глубине понимания и особенно по способу (возможности) идентификации понятие. Однако сложность самого подхода к вопросу о способе понимания безобразного, к которому, как уже было сказано, обращались не в пример реже, чем к прекрасному, и как бы *неспециально*, стали причиной того, что сама эта категория оказалась наименее разработанной, особенно с точки зрения методологии идентификации безобразного.

Первым законченным эстетическим исследованием, содержащим *анализ* безобразного, считается «Лаокоон» Г.Э.Лессинга (1766). Лессинг, правда, рассматривал безобразное только в искусстве, разработав сложносоставную феноменологию безобразного на примере его выражения в разных видах искусства, разными художественными языками. Он рассмотрел формы и способы выражения безобразного в искусстве, не касаясь, однако, вопроса о том, откуда появилось безобразное в самом искусстве и почему искусство непременно делает его объектом своего отображения. Лессинг считал, что изображать безобразное, которое есть в жизни, искусство не должно (хотя, конечно, это вполне под силу языку, которым искусство располагает), ибо безобразное, как оно есть в жизни, не пройдя обработку художественным его видением, оскорбляет наше эстетическое чувство, возбуждает неприятие (даже унижает человека).

Если попутное обращение к безобразному время от времени предпринималось в общих эстетических трудах, то в качестве первого исследования, *специально* посвященного анализу безобразному, можно назвать труд Карла Розенкранца, ученика Гегеля, – «Эстетика безобразного»¹¹. В области эстетики и понимания прекрасного Розенкранц исходил из взятого им за основу мнения Гегеля, что красота связана не столько с равновесием, сколько с напряжением, которое порождает красоту как результат. В исследовании Розенкранца представлена обширная феноменология без-

образного, его разнообразных воплощений. В частности, по его мнению, просто кишит безобразным архаическое искусство: все эти фавны, силены, кентавры, медузы горгоны и пр., которые, на его взгляд, являются именно воплощением безобразного. Давая феноменологию безобразного, Розенкранц начинает с описания неправильного и заканчивает описанием отвратительного, т. е. прослеживает путь «накопления» отрицательных проявлений от ненадлежащего – к нетерпимому. Ужасное, тошнотворное, преступное, дьявольское, колдовское, карикатурное, призрачное – все это равно относимо им к безобразному, невзирая на принадлежность указанных свойств и проявлений к разным *уровням* понимания негативного, отрицательного, характеризующим, в свою очередь, разные стороны и сферы жизни. Можно сказать, что его критерии отнесения к безобразному достаточно субъективны, а его оценки в определенном смысле идеологичны.

К.Розенкранц усматривает безобразное и в болезни, которая обезображивает человека, разрушает и деформирует его мышцы и кости; здесь безобразным оказывается выступающее *противоречие* между болезнью и целостностью организма. В то же время, усматривая безобразное в природе (в том числе в природе человека), он считает его проявлением внутреннего зла, порочности, когда те налагают свой отпечаток на внешность человека. Проявлением безобразного Розенкранц считал и карикатуру, в которой усматривал эстетическое оправдание безобразного, ибо она не просто отражает, но сама, по его мнению, являет неправильное, отвратительное. Преувеличивая до несоразмерности один из моментов формы, карикатура вызывает эффект искажения и создает впечатление безобразного. Действительно, признанный «венцом творения» человек, выступая объектом карикатуры, предстает в ней как по преимуществу «изуродованный человек», как его «позорящий образ». В пользу правомерности причисления карикатуры к безобразному говорят также свидетельства многих художников и теоретиков искусства (от античности до современности), которые неизменно усматривают в карикатуре искажение человеческого, воплощение в человеческом антиобразов человеческого.

Считая карикатуру верхом безобразия, ибо она способна обратить возвышенное – в вульгарное, прелестное – в отвратительное, К.Розенкранц на примере анализа карикатуры показывает, как

в создании безобразного и проявляются внутренние содержательные моменты, и передаются формальные признаки безобразного, как дезорганизация целого, дисгармония его частей создают впечатление безобразного. На этом конкретном примере Розенкранц как бы дает ключ к пониманию механизма проявления (образования) безобразного, которое при всей умышленной дезорганизации изображаемого сохраняет, на его взгляд, *своеобразное* единство формы и содержания.

До настоящего времени в эстетике фактически не предпринимались *специальные* исследования безобразного. Из-за трудноопределимости безобразного и сложной соотносимости явления и самой эстетической категории, его обозначающей, к безобразному относят множество явлений, не являющихся собственно таковыми, ибо происходит субъективное смешивание безобразного с ужасным, страшным, уродливым, отвратительным, вульгарным, безвкусным, неуместным, неподходящим, недостойным, пугающим, диссонансным и т. п. Определения безобразного по большей части не систематизированы и находятся в большой зависимости от того, как тот или иной исследователь определяет прежде всего красоту, прекрасное. При рассмотрении безобразного в условиях отсутствия более или менее четких критериев для самого его определения часто происходит смешение различных сторон и качеств, ошибочно или по невниманию отождествляемых с безобразным.

Представляется, что подобное происходит в основном из-за смешения при анализе понятий «вид», «образ», «форма». Если вид, как правило, определяет непосредственное визуальное *восприятие* объекта (почему оно и чаще сопряжено с эмоциональной оценкой), форма – *способ представления* его, то образ предполагает связь с неким «замыслом», как бы «перво-образом» данного объекта, «идея» которого неявно присутствует в сознании воспринимающего (поэтому образ подразумевает не столько формальную констатацию, сколько проникновение к метафизическому истоку). Представляется необходимым прежде всего произвести целый ряд различий, которые позволят выделить собственно безобразное из всей массы так или иначе сходных с ним качеств, свойств, характеристик, признаков, проявлений, оценок. Затем уже можно было бы систематизировать подобные проявления псевдо-безобразного

по типам: формальным, содержательным, организационным, идеологическим (этическим и нравственным, где безобразное определяется как *аналогия*, а не как определение по существу).

Сравнительно недавно вышедший на русском языке двухтомник (под редакцией известного писателя и представителя эстетики постмодернизма У.Эко), состоящий из «Истории красоты» (т. I) и «Истории уродства» (т. II), во второй своей части представляет собой не столько теоретическое исследование, сколько своего рода хрестоматию, собравшую под общим названием различную феноменалистику безобразного в самом пестром смешении, или же в некотором смысле антологию теоретических фрагментов о безобразном и конкретных изображениях его в искусстве. И хотя это дает интересную панораму безобразного, теоретически в целом это не только не проясняет обозначенную проблему методологически, но как бы еще более смешивает (вполне в духе постмодернистской установки) все смыслы, относимые к области широко толкуемого безобразного, в которое У.Эко зачисляет и ужасное, и страшное, и чудовищное, и мерзкое, и гадкое, и отвратительное, и уродливое, и жуткое, и непристойное, и безвкусное, и вульгарное, и непонятное (недоступное пониманию)... При субъективности и истолкования безобразного, и отнесения к нему, естественно, остается за рамками исследования вопрос, что составляет ситуативное, эмоциональное определение, а что есть собственно категория безобразного, подразумевающая определение его эссенциально-сущностного содержания, метафизического обоснования, что, конечно, не исключает и содержания оценочного момента. Такие характеристики, как неуместное, неподходящее, дисгармоничное, недостойное, пугающее и т. п., могут принадлежать безобразному явлению, выступать его составляющими, но не совпадают по смыслу с безобразным полностью и, как правило, используются в качестве негативной эмоционально-эстетической оценки.

Действительно, мы в определенном смысле способны опознавать прекрасное непосредственно, ибо как бы генетически имеем «матрицу» красоты как образца формы и интуицию прочтения его. Красота как организация построена объективно, целесообразно и универсально в общих своих канонах, поэтому мы способны интуитивно безошибочно опознавать ее, ибо она столь же безошибочно действует на уровне нашего генома, не говоря уже о воспитании

вкуса и развитии эстетических чувств. Безобразное же есть отклонение от красоты, даже часто просто от нормы (среднего). Основу для определения безобразного с помощью выделения некой совокупности признаков нарушения красоты и нормы пытались отыскать многие из исследователей, хотя, как правило, все это имело отношение к формальным характеристикам организации и вида объекта. Возьмем для пояснения несколько примеров из истории.

Так, одним из признаков безобразного может, по мнению Ульриха Страсбургского (XIII в.), выступать некоторая *неполнота* предмета, искажающая его форму. В своем сочинении «Сумма о благе» он пишет о том, *что* определяет красоту и что – ее отсутствие. Человек, лишенный какого-либо органа, не прекрасен, ибо подобное отсутствие есть искажение формы. Особенно обезображивает отсутствие значащих органов или членов. Иными словами, уроды не могут быть вполне прекрасны – например, если голова по своей величине или малости непропорциональна прочим членам и размеру всего тела. Иными словами, красота у этого средневекового ученого сводится фактически только к формальным характеристикам *внешнего вида*. Но, с другой стороны, излишняя полнота вроде семи пальцев на руках и ногах уже упоминавшегося красавца Кухулина отнюдь не лучше. Следовательно, это слишком формальная (иногда сводимая к арифметике) характеристика.

В плане определения красоты и безобразного, полагал в свое время Демокрит, важна актуальная *мера*. Если перейдешь меру, то самое приятное станет самым неприятным. Прекрасна надлежащая мера во всем. Подобное понимание близко к истолкованию безобразного через соотнесение с *нормой* (т. е. «Мера присуща всему, и всему существует граница»). Но, однако, глаза, например, пусть непропорционально большие в отношении всего лица, отнюдь не сообщают лицу уродство. Вспомним княжну Марию из «Войны и мира» Толстого, «Царевну-лебедь» Врубеля, красавиц Брюллова – большие глаза не мешают (!) им оставаться прекрасными.

Причиной возникновения безобразного, по Августину, может быть *несогласованность в форме, отсутствие органического единства*: «Всякая часть, которая не согласуется с целым, безобразна»¹². Однако нарушение пропорции частей может сообщать образу выразительность, подчеркивать функцию или значение выделяемой части, и это отнюдь не всегда сообщает целому уродство и часто

является необходимым средством символизации в изображении. Даже асимметрия, отклонение от соразмерности отнюдь не всегда порождает безобразное, иначе и прекрасное стало бы однообразно-скучным, одинаково-невывразительным. Иногда именно нарушение (пропорции, величины, равновесия) придает выразительность и неповторимость, сообщает ощущение движения, живой жизни.

В то же время, согласно Сократу, в определении красоты и безобразного важно применение *функционального* подхода. Так, на человека, прекрасного в беге, не похож другой, прекрасный в борьбе. Он также считал, что одни и те же предметы могут быть и прекрасны и безобразны в зависимости от *применения*. Прекрасный золотой щит может быть безобразен, если он дурно служит своему назначению. Иными словами, красота и безобразие – как наша оценка – следствие способности вещи выполнять надлежащие ей функции. М.Фичино, видевший красоту человека «в деятельности (*actus*), жизненности (*vivacitas*) и некоей прелести (*gratia*), блистающих от вливающейся в него идеи»¹³, усматривал безобразное, естественно, в отсутствии оных. Сторонники понимания безобразного как нефункциональности вещи тем самым полагали, что возможно рассматривать безобразное как неотъемлемую часть прекрасного (Вайсс, 1830). Представляется, что данный подход оказывается излишне прагматичным в применении.

Представляется, что красота и выразительность весьма часто достигаются приемами, которые формально входили бы в разряд тех, что порождают безобразное. Метафизическая глубина, которой, несомненно, обладает безобразное (как прекрасное или возвышенное), не сводима к поверхности феноменологии. Любой перечень уродств, перечисление аномалий, дающие панораму (точнее: паноптикум) проявлений, не проясняют *сущности* безобразного, того, как человеку, по словам Августина, дано через творение, через видимое постигать невидимое, данное Богом, ведь в разуме, например, Бог дал человеку существенную черту Своего образа. И именно метафизическое содержание безобразного позволяет отделить его от всего остального (близкого или похожего) и перейти от феноменологической его стороны к методологической.

На метафизическое содержание безобразного ссылался Ф.Ницше, когда, «пытаясь найти эстетическое оправдание миру в форме ответа на вопрос: как возможно безобразии мира?»¹⁴, рас-

смастривал безобразное как несостоятельное, неудачное, выступающее со стороны человека предательством собственной природы, божественного в себе. Безобразное в этом случае выступает не просто антиподом или отрицанием прекрасного, но становится знаком всего враждебного человеку и его природе вплоть до стремления его к деградации и саморазрушению, т. е. становится знаком упадка, деформации (разрушения формы), распада должного образа (без-образное), вырождения – *нисходящего* бытия. Таким образом, безобразное явно или подразумеваемо связано на эволюционно-биологическом уровне с отрицанием жизни, с угасанием жизненного порыва, с тягой к неживому, с некрофильством, на экзистенциальном плане являет противоречие и угрозу осуществлению совершенной жизни. На общеорганизационном плане упорядочения бытия, становления его определенности безобразное становится знаком смешения, хаоса, энтропии.

«Все живое любит жизнь и отвращается от смерти. Это, – отмечает С.А.Левицкий, – психобиологическая аксиома»¹⁵. Итак, «прекрасное есть жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям о жизни» (Н.Г.Чернышевский) – во всем ее цветущем многообразии; прекрасное есть *обещание* жизни, реализация жизненного начала... Безобразное – все, что ей угрожает во всех ее разноплановых измерениях. Ее уничтожает или унижает. Безобразное проявляется как бесперспективное по отношению к жизни, имеющее отрицательный смысл смерти. Но это все – собственно *человеческие* критерии и истолкования. «Ничто не прекрасно, – пишет Ницше, – только человек прекрасен: на этой наивности зиждется вся эстетика, она ее *первая* истина. Прибавим к ней сейчас же и *вторую*: ничто не безобразно, кроме вырождающегося человека»¹⁶. В безобразном человек ненавидит «упадок своего типа»¹⁷, ибо оно позволяет заглянуть в бездну возможного падения человека и человеческого, распада самой *идеи человека*.

Можно еще раз повторить, что в безобразном как нигде в другом проявляется человеческое во всем спектре понимания данного феномена. Конечно, все категории отражают человеческое отношение, человеческий взгляд и человеческую оценку. Однако именно в безобразном это отношение принимает, с одной стороны, самые причудливые, самые необъяснимые, иррациональные формы; с другой – главным «пунктом назначения» в безобразном является

не образ, но смысл. И методологически здесь можно идентифицировать безобразное как переход границы человеческой нормы, должной, в общем, обеспечивать стратегию развития, утверждения и саму возможность сохранения *культуры*, выступающей нормативной программой развития человека как рода. В этом случае мы относим красоту к некоему вечному принципу человека, безобразное же – к конкретным временным проявлениям его в индивидуальных воплощениях.

Именно поэтому кажется безобразным (уродливым, отталкивающим) лицо человека, с которого ушел разум (или и не был там изначально), на котором нет никакого отпечатка или следа интеллекта. Разум для человека по смыслу и значению для жизни выступает синонимом *человеческой* характеристики жизни, это высокое достижение человека как рода, его специфически идентификационное качество в живом мире. И потому, очевидно, человек столь чувствителен именно к этому нарушению (отрицанию) признака жизненности в человеке. Так, И.К.Лафатер в своих «Физиогномических фрагментах» писал, что если добродетель красит человека, то порок обезображивает, ибо существует определенное гармоническое соответствие между внутренним миром и внешним обликом. И потому безобразно-уродливы персонажи с офортов Ф.Гойи из его серии «Капричос», символизирующие пороки человека. Аналогичных взглядов придерживался Ч.Ломброзо, считавший физические аномалии знаком аномалий нравственных. О том же писал Ф.Ницше, утверждая (в «Сумерках идолов»), что безобразие человека часто является выражением заторможенности развития, а также внутренних пороков и похотей. Так, на картине И.Босха «Взятие Христа под стражу» лица захвативших Христа людей переданы подчеркнута безобразными: с нарушенными пропорциями черт, а главное – с бессмысленным выражением глаз, что придает лицам вид застывших ужасных масок...

Такое безобразное-противочеловеческое-как-враждебное человеку и самой идее человека не совпадает с безобразным-как-«очень человеческим», т. е. таким безобразным, каким оно может быть представлено в *комическом*, где безобразное «снижено» в своем статусе и проявлении (накале) и оказывается как бы обезвреженным, «прирученным» (ибо не слишком глубоко и сильно, но приспособлено к «человеку играющему») и подвергнуто смеху,

а потому не вызывает страха, отвращения, ненависти. Безобразное как страх и грех, как выражение страдания, которое, в отличие уже от трагического, не ведет человека к очищению и возвышению, но унижает его. Можно сказать, что безобразное в своем истинном смысле («жестко безобразное» собственно безобразного в сравнении с «мягко безобразным» комического) становится разрушением и изгнанием родовой, человеческой нормы (а не только отрицанием прекрасного) – той «осевой линии», вокруг которой так или иначе группируются ценности, которые, в свою очередь, хотя и подвержены изменению (в разных культурах и в разные времена), тем не менее призваны утверждать и сохранять человека как род, образуя и обеспечивая *непрерывность культуры*.

Поэтому, если красота мира и в мире как организация *объективна*, т. е. строится по определенным (отвлеченным космическим) законам, то безобразное в этом случае оказывается отсубъектно-человечно – в том смысле, что специфично, показательно для человека, ибо всегда индивидуально, каждый раз неповторимо и зиждется только на *человеческом* материале и *человеческом* восприятии (и человеческом идентифицировании самого безобразного). Не имея объективной организации, оно и в субъективном своем выражении указывает на объективный смысл, дает особую информацию прежде всего о человеке, оно особым образом *информативно*, ибо в нем нет признанной объективности (одинаковости в канонах, как у красоты): если относительно канонов красоты в общем существует определенное согласие, то, как мы видели, довольно бесполезно ставить вопрос о *канонах безобразия*. То есть о том, *что* и *как*, каким образом следует изображать, чтобы изобразить *именно* безобразное. Безобразное неповторимо – и в этом может быть отрицательно притягательно (не менее сильно, чем притягательно, хотя и по-иному, прекрасное), о чем говорит, в частности, традиционный японский опыт любований узловатой веточкой, причудливой (собственно, уродливой) формой огурца, который при оформлении стола может быть специально положен на тарелку исключительно «для любования» его необычной формой¹⁸.

Таким образом, безобразное – в широких рамках его истолкования – действительно предстает одной из наиболее *субъективно* понимаемых эстетических категорий. Но в этой субъективности открывается символизированная в ней глубокая объективная истина.

Безотносительно безобразного нет, ибо образы безобразного чаще всего создаются в человеческом представлении, или живут в человеческом подсознании и всегда окрашены выраженными субъективными эмоциями, чертами, особенностями. Не имея объективных правил построения однозначно безобразного и целиком опираясь на человека, определяясь им, безобразное полностью имеет отношение к содержанию человеческой природы во всей широте ее существования и проявления, к пониманию этой природы, перспективам и смыслу ее развития. Но в любом случае, безобразное остается достаточно загадочной категорией, а само явление – весьма пластичным, зависимым от «содержания» самого человека в его комплексном понимании. Снимая в себе многие как бы промежуточные смыслы, безобразное в своем метафизическом содержании делается своего рода особо идеологичным, имея в виду как место человека в истории мира, так и цели, задачи, предназначение его как рода.

Заключение

Ныне исследователи констатируют, что место безобразного и удельный вес его изображения и увлечения им в искусстве значительно увеличились, как возрос и сам интерес к представляемой им сфере жизни. В то же время красота, которая в значительной степени оказалась девальвирована благодаря масскульту, тиражирующему ее образцы, с одной стороны, и легкости ее достижения и легкости выставления ее напоказ, с другой, утратила свою загадку и притягательность, стала казаться скучной и даже раздражающей из-за легкости ее *фабрикации* (не скажешь, что создания или творчества) по заданным, всем известным однообразным меркам. Красота как бы приелась, ввиду обилия (и в то же время однообразия) ее искусственно создаваемых форм, став предсказуемой и скучной. Ее все более вытесняет безобразное (как более интересное, разнообразное, непредсказуемое, иногда бьющее по нервам, требующим все более сильных раздражителей), безобразное все более эстетизируется, все шире вовлекается в сферу искусства.

Эстетика не может остаться в стороне от анализа данной ситуации, она должна разобраться с этим явлением и с самой категорией безобразного – и в ее исторической, смысловой изменчивости,

и в ее непреходящей метафизической основе. Из осмысления противоречия между истиной и ложью, добром и злом, красотой и безобразным рождается представление о сложности реального мира, о противоречиях реальной жизни. И, в частности, по-прежнему остается актуальным вопрос о том, как понимать безобразное: является ли оно объективным качеством и в какой степени, или же это целиком сфера восприятия тех или иных особенностей (особенного), субъективная их оценка? Тем более, что сфера восприятия и сама остается весьма вариативной.

В современном обществе безобразное используется как псевдо-протест против приглуженности масскульту, как способ эпатажа, призванного продемонстрировать свой вызов, подчеркнуть свою отвязанность. Безобразное как бы выступает способом разрушения скучных, надоевших, отживших норм, выливаясь в специфическое новаторство в формотворчестве. И иногда оно может быть уместно на *своем* месте, когда клеймит и явления, и сам мир, допускающий безобразное. Часто это оказывается свидетельством бессилия добиться результата иными, положительно-конструктивными средствами; это, например, относится к кичу. Ф.Ницше, подчеркивавший именно метафизическую составляющую безобразного, увидел и «нерв» массового сознания: он считал, что маленькие серые люди не умеют чтить великое безобразное¹⁹, заменяя это вкусом к извращениям. Не-норма как видимость «свободы» импонирует массовому человеку. Ведь великое, возвышенное – сложно. Но *просто* безобразное как безопасное и даже льстящее вполне устраивает его, ибо укрепляет в иллюзии, что он сам, конечно, лучше и красивее.

Выраженное несогласие с миром иногда выливается в прямые попытки его разрушения, уничтожения. Вариант этого описал Мисима Юкио в своем «Золотом Храме»: если его герой понимал, что не может создать ничего подобного этому прекрасному храму, то он решил хотя бы уничтожить его²⁰. Ведь это, по его мнению, уравнивает творца и разрушителя: если первый вносит что-то в мир, то второй – изымает из мира; но они оба «одинаково» участвуют в его *изменении*. Действительно, разрушение, деструкция – это посильный для нетворческого человека (активно нетворческого) вклад в изменение мира, заявление о себе, обозначение себя в нем, своеобразное анти-утверждение.

Позиция утверждения себя в мире путем его разрушения по своему, конечно, действительна, однако, по смыслу, будучи противоположна позиции творения (со-творчества с Богом) мира, указывает на источник противоположной интенции, обратной божественной... И это есть безобразное. О голосе сидящего внутри человека чудовища Мисима пишет в другом своем произведении, в «Исповеди маски», герой которого признается, что способен ощущать себя действительно живущим, лишь предаваясь кровавым грезам о муках и смерти. В еще одном своем произведении, пьесе «Мой друг Гитлер», Мисима изображает, как сильная личность, художник Гитлер, растапывая в себе все возможно человеческое, достигает высшей ступени зла. «Жить и уничтожать – одно и то же»²¹, – убежден и герой «Золотого Храма», естественно переходящий от мысли поджечь храм Кинкаудзи к мысли, что «надо уничтожить всех других людей. Для того, чтобы я мог открыто поднять лицо к солнцу, мир должен рухнуть...»²². Это реальная логика психологии отрицания творчества. И за всем этим нельзя не увидеть отчетливо проглядывающую некую дьявольскую гримасу; разрушение творчества, активная реализация нетворчества чревата тотальной деструкцией и безвозвратным уничтожением. Ибо нетворчество как идеология нераскрытия, неразвертывания человеческой природы есть угроза самой идее человека, есть забвение им своего человеческого предназначения, своего долга перед Богом и своей человеческой миссии в Космосе.

Но и распространенная ныне позиция *псевдо-творчества* не намного лучше.

Для примера обратимся к опере П.И.Чайковского «Евгений Онегин»²³, поставленной в Большом театре России режиссером Дм. Черняковым. Вот всем знакомая с детства сцена письма Татьяны Онегину. Но Татьяна почему-то пишет его не в спальне (как в оригинале у А.С.Пушкина), а в столовой, стоя (!) на столе: может быть, автор не нашел более адекватных средств, чтобы показать возвышенность натуры и чувств Татьяны? Вульгарно выглядит сцена финального объяснения Татьяны с Онегиным в доме Гремينا: Онегин угрожает Татьяне пистолетом. (Опустим описание сцен «переосмысленной» дуэли Ленского с Онегиным, падение на пол во время бала пьяной (!) Лариной-матери, Ленского, распевающего вместо Трике его куплеты...) Оправданно ли выда-

вать творческое бессилие за творческий поиск? Может быть, позиция при этом опять такова: раз я не могу создать ничего подобного, например, «Евгению Онегину», то хотя бы привнесу свою трактовку – неважно, что она извратит и исказит и дух, и смысл «трактующего» оригинала, но так хочется быть оригинальным... Подобное может быть не только следствием плохого вкуса, естественной неспособности к творчеству, но и мстительной закомплексованностью нетворческого человека. Все бы ничего, но жаль творения великих Пушкина и Чайковского (хотя вокально-музыкальная часть пострадала значительно меньше, чем смысловая, будучи отчасти спасена великолепными голосами солистов Большого театра).

К сожалению, современное искусство весьма нередко дает доказательства того, что безобразное, с одной стороны, и творческое бессилие, практическое проведение *отрицания творчества*, с другой, оказываются связанными. Бессилие творчества, неразборчивость в средствах, желание «оригинальности» любой ценой, креативная недостаточность часто становятся источником безобразного и сами способны порождать только безобразное.

Примечания

- ¹ Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 169; см. также: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980.
- ² См.: Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987. С. 68.
- ³ Фичино М. Комментарии на «Пир» Платона. Речь пятая. Гл. 5. Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1. М., 1962. С. 503.
- ⁴ См.: Флоренский П.А. Иконостас. М., 1995. С. 108.
- ⁵ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 89–90.
- ⁶ Автор в свое время много внимания уделила анализу организации и смысла явления *красоты*. См. следующие наши работы: Красота против энтропии. М., 1990; Красота: литургия и анафема // Полигнозис. 1998. № 3; Достоевский и Мисима. О метафизике красоты // Вопр. философии. 2002. № 11; О красоте как фундаментальном основании бытия // Человек и пульс времени. М., 2006; и др.
- ⁷ Розанов В.В. Опавшие листья (Короб II) // Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 276.
- ⁸ Гюго В. Собр. соч.: В 14 т. Т. 9. М., 2003.
- ⁹ Бердяев Н.А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993. С. 131.
- ¹⁰ Элиор Халл. Сага о Кухулине в ирландской литературе. Цит. по: Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами. М., 1997. С. 247.

-
- ¹¹ *Rosenkranz K.* Aesthetik des Hässlichen. Königsberg, 1835.
- ¹² *Августин.* Исповедь. III. 8, 15. М., 1992.
- ¹³ *Фичино М.* Комментарии на «Пир» Платона. С. 504.
- ¹⁴ *Ницше Ф.* Воля к власти. М., 2005. С. 239.
- ¹⁵ См.: *Левицкий С.А.* Трагедия свободы // *Левицкий С.А.* Соч. Т. 1. М., 1995. С. 221.
- ¹⁶ *Ницше Ф.* Сумерки идолов // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 604.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Японская эстетика, тонко внимательная к форме, усматривает за ее искажениями (уродливостью) некие определенные смыслы, которые не могут быть переданы иным способом, не выходя за пределы *образности*.
- ¹⁹ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 191.
- ²⁰ В своем произведении Мисима творчески перерабатывает реальный факт, имевший место в г. Киото в 1950 г., когда буддийский послушник сжег храм Кинкакудзи – одно из наиболее известных и прекрасных архитектурных сокровищ Японии.
- ²¹ *Мисима Юкио.* Золотой Храм. СПб., 1993. С. 130.
- ²² Там же. С. 142.
- ²³ Спектакль был представлен публике на открытии сезона Парижской национальной оперы во Франции в сентябре 2008 года. Транслирован ТВ по программе «Культура».

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

Новые материалы к «Триалогу»

Данный раздел составляют новейшие тексты академического проекта «Триалог»¹, посвященные обсуждению различных точек зрения на предмет эстетики, сущность эстетического опыта и искусства, новейших методов эстетического исследования.

Н.Б. Маньковская – В.В. Бычков

Философия искусства как эстетика – эстетика как философия искусства

Картинки с выставки «40 лет научной деятельности В.В.Бычкова» (Российская государственная библиотека, 12–31 марта 2009 г.) и не только.

В основу публикации лег диалог, начатый Н.Б.Маньковской на открытии выставки и плавно развернувшийся из обычного юбилейного интервью в серьезный двухнедельный (12.–25.03.09) разговор двух эстетиков о самых актуальных вопросах эстетики и философии искусства.

12.03.09.


РАЗГОВОР ПЕРВЫЙ. Биобиблиографический

Надежда Маньковская: Виктор Васильевич, во-первых, поздравляю Вас с открытием прекрасной выставки Ваших работ в Российской Государственной Библиотеке (РГБ), где мы с Вами сейчас находимся, а также с сорокалетием Вашей научной (а я бы дописала в афишу «и творческой») деятельности, которой посвящена экспозиция. Замечательный подарок Библиотеки, с которой Вас связывает более чем сорокалетняя дружба, не только Вам, но и всем нам, ее читателям. Даже я, неплохо знающая Ваше творчество, нахожу здесь много неизвестного мне. Думаю, и все посетители выставки обнаружат в этих семи больших шкафах-витринах-стендах немало полезного для себя, откроют новые стороны Вашего образа ученого и мыслителя.

Во-вторых, я хотела бы предложить Вам поговорить в пространстве этой выставки, где представлены Ваши публикации (монографии, коллективные труды и проекты, которыми Вы руководили, многочисленные статьи и доклады, опубликованные как в России, так и за рубежом), сначала не столько об идеях и концепциях, в них развитых (к этому, если позволите, вернемся позже), сколько об истории самих публикаций, может быть, об истории их создания и издания. Насколько я знаю, далеко не все и не всегда было гладко с выходом в свет Ваших книг и статей как в советский, так и в постсоветский периоды. Мне кажется, что подобный разговор об издатель-

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

ВЫСТАВКА



В.В. БЫЧКОВ

ДОКТОР ФИЛОСОФСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР
ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ РОССИИ,
ЗАВЕДУЮЩИЙ СЕКТОРОМ ЭСТЕТИКИ ИНСТИТУТА ФИЛОСОФИИ РАН,
СПЕЦИАЛИСТ ПО ВИЗАНТИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ,
ПРАВОСЛАВНОЙ ЭСТЕТИКЕ, АРТ-ПРАКТИКАМ XX ВЕКА

**40 ЛЕТ
НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

ВЫСТАВКА ОТКРЫТА С 12 МАРТА 2009г.
НА ВЫСТАВОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ РГБ
КОРП. А, 1-Я ПОДЪЕЗД, 2-Й ЭТАЖ

ских перипетиях был бы хорошим и вполне уместным дополнением к выставке, так как сами книги как безмолвные свидетели интересных историй просят их поведать. Как Вы считаете?

Виктор Бычков: Спасибо за поздравления. Мне самому приятно и интересно видеть вот так, в развернутом визуальном пространстве, результаты моей многолетней работы. Более того, здесь с особой очевидностью становится понятно, надеюсь не только мне, что все мое творчество – это некое единое, многолиственное Древо, Древо специфической породы – *эстетическое*. Притом пустившее корни глубоко в историю и имеющее достаточно развитую и густую крону на уровне нашей современности.

Доставляет полное удовлетворение, что мои исследовательские усилия не пропали даром, а вот в большей и главной своей части их результаты опубликованы и доступны читателям одной из самых крупных библиотек мира. С ней у меня действительно связана значительная часть моей научной жизни. Впервые я пришел сюда в 1960 г., студентом первого курса, т. е. почти 50 лет назад, и с тех пор регулярно работаю здесь. Материал для большинства моих исследований набирался в этих стенах, да и писались многие статьи и книги здесь. Сначала в 3-м зале, затем в 1-м. Это священное для меня место. И я искренне рад видеть выставку своих публикаций именно здесь. РГБ – моя библиотека, мой второй дом. Спасибо всем ее сотрудникам за все. В моей работе я многим обязан этой Библиотеке (для меня она – с прописной буквы как символ Библиотеки вообще – хранилища человеческой мудрости).

Относительно истории публикаций... Это интересная тема, но развитие ее может далеко увести нас, хотя не скрою: при подготовке этой выставки, когда я увидел горы книг с моими работами на подготовительном столе в выставочном отделе и начал перебирать их, воспоминания, и далеко не всегда радостные, всплыли в моем сознании. Радостные связаны в основном с процессом написания каждого труда (это Вы знаете не хуже меня – радость творчества, открытия чего-то нового, энтузиазм большого отрезка насыщенной духовной жизни) и получением первого экземпляра уже готовой книги, а вот иногда грустные, порой парадоксальные связаны с изданием и книг, и статей. И вы хотите поговорить об этом?

Н.М.: Да. Думаю, это будет интересно и нашему другу, собеседнику по Триалогу Владимиру Владимировичу Иванову, и нашим потенциальным читателям, если этот текст дойдет до публикации. Как

мы знаем (и не понаслышке), сегодня ситуация с изданием серьезных научных текстов столь же непростая, как и в советские годы. Вы, тем не менее, сумели опубликовать все, что желали, да еще чаще всего в лучших издательствах и в хорошем полиграфическом оформлении. Заодно поделитесь секретами, как Вам это удавалось.

Однако, вначале мне хотелось бы для Вл. Вл. и тех читателей, которые не видели выставки, кратко описать ее.

Она размещена, как я сказала, в семи больших стеклянных шкафах-стендах в холле второго этажа – на самом престижном выставочном пространстве библиотеки – перед библиографическими залами; в каждом из них по две секции, включающие четыре полки. Выставка обнимает четыре тематических раздела, хронологически охватывающие и развивающие всю тематику исследований В.В. от поздней античности до сегодняшнего дня. Первые два стенда посвящены теме «Раннее христианство. Византия». Между ними – афиша выставки с портретом автора. Третий и четвертый освещают тему «Древняя Русь. Россия». Пятый и шестой – «Современная эстетика. Философия искусства» и последний – *седьмой* (интересная числовая символика! – случайно ли?) – «Художественный Апокалипсис Культуры».



На верхней полке первого стенда раскрыты энциклопедии и словари со статьями о В.В. (включая шестой том «Православной энциклопедии» с его фотографией), немецкая статья академика Суттнера (Австрия) о Бычкове, опубликованная в Германии к 25-летию его творческой деятельности, и первая статья самого В.В. «Гносеологические корни восточно-христианского искусства». Далее на стендах экспонируется около 130 изданий (книги, статьи и т. п.), среди них помещены большие цитаты из работ В.В. по основным темам его исследований. На отдельном планшете представлен двухстраничный пресс-релиз об основных теоретических достижениях юбиляра. На последнем стенде представлены тома «Апокалипсиса» и страницы его верстки с наиболее выразительной графикой. Из него, собственно, можно любой разворот экспонировать как небольшое произведение искусства.

В общем, выставка выглядит очень презентабельно и ярко – много многоцветных обложек и переплетов книг. Радует не только душу, но и эстетически настроенный глаз. Теперь вернемся к беседе.

Для развития интриги несколько вопросов на занимательные сюжеты.

На первой полке стоит университетский сборник с Вашей, как я понимаю, первой статьей. Какие воспоминания вызывает у Вас издание этой работы? Шел ведь только первый год Вашей аспирантуры на философском факультете МГУ. Мало кто успевает в это время опубликовать научную статью.

В.Б.: Воспоминаний много. И радостных (первая научная публикация!), и грустных, да и забавных. К публикации эту статью приняли до моего официального зачисления в аспирантуру осенью 1969 г. А вот с ее тематикой (точнее с проблематикой моих исследований) трудности начались еще в процессе поступления. Все кандидатские экзамены я сдал заранее, что освободило меня от вступительных экзаменов. В те времена это было возможно. На кафедре эстетики я только прошел собеседование «с пристрастием» (построже, чем экзамен), представив большой реферат моих исследований. На его основании кафедра (ее возглавлял тогда Михаил Федотович Овсянников) рекомендовала принять меня в очную аспирантуру и отнеслась очень благосклонно и ко мне, и к предложенной мною теме диссертации по анализу эстетической специфики восточно-христианского искусства. Тогда же мне пред-

ложили срочно сократить мой реферат и представить его в качестве статьи для уже готового, уходящего в производство кафедрального сборника «Вопросы истории и теории эстетики. Вып. 4–5».



Статью я вскоре представил и уже считал себя принятым в аспирантуру (да так думали и на кафедре), но не тут-то было. Оказывается, последнее слово о принятии в аспирантуру в те времена оставалось за парткомом факультета. Независимо от того, был ли поступающий членом КПСС или нет. Для большинства абитуриентов это процедура проводилась для проформы, ибо по большей части все они были выпускниками факультета, их хорошо знали члены парткома (они же – профессора факультета), и было понятно, что здесь требуется. Для меня же партком оказался камнем преткновения. Как только огласили предполагаемую тему моей диссертации, все эти профессора философии (они же – партийные доки) сразу очнулись от дремы и с изумлением уставились на меня, а секретарь парткома, заведующий кафедрой атеизма Серафим (надо же носить такое имя главному атеисту!) Иванович Никишев изрек: тема слишком трудна для кандидатской, отложим этот вопрос. Я-то не знал иезуитской терминологии партбоссов и не понял, что «отложим» означает, что меня не принимают. Или, если тебе говорят, что «нет решения», это означает, что нет положительного решения, что тебе отказано.

Ну, отложим, так отложим – вероятно, до следующего заседания. Дождался его и опять пошел с той же темой и гордо выпяченной вперед бородой молодого битника или подающего надежды дьякона на «совет нечестивых», куда Евангелие вообще-то не рекомендует заходить порядочным людям. Я-то по простоте душевной полагал, что аспирант, пришедший с темой, которой нигде в мире еще никто из эстетиков не занимался, осчастливил факультет, и меня должны на руках носить и встречать бурными аплодисментами. Ан не тут-то было. Пытались вынести из Универса, раз уж я нашел туда дорогу. Никишев удивленно посмотрел на меня и опять отчетливо произнес: «Мы же от-ло-жи-ли этот вопрос». Здесь я уже не на шутку забеспокоился. Кажется, чего-то недопонимаю. Пошел к Овсянникову, а он тогда, как Вы помните, одновременно был и деканом факультета, и, соответственно, членом парткома, но оба эти раза на заседании не присутствовал. Так и так, – объясняю. Ладно, – сказал с хитрой усмешкой М.Ф., – на следующий партком пойдем вместе.

Предупредил его о дне следующего заседания и являюсь пред очи синедрона в третий раз. Уже всех претендентов давно утвердили и зачислили в аспирантуру. Я остался единственным неопределенно подвешенным, а для парткома – определенно не принятым. М.Ф. уже восседал там. Никишев еще более сурово, чем в прошлый раз, уставился на меня и обратился к Овсянникову: Михаил Федотович, Вы же знаете, нам его тема не очень подходит.

М.Ф. удивленно: Какая тема? Это же просто тема его реферата. А диссертацию он будет писать по технической эстетике. Проблема сейчас актуальная. Он инженер по образованию. А нам надо читать эстетику в технических вузах. Так что следует принять.

Никишев: Ну, это совсем другое дело. Он же ничего не говорил про техническую эстетику. Тогда, конечно, утвердим его. Запишите в протокол: зачислить в аспирантуру по теме «техническая эстетика».

У меня сердце оборвалось, упало куда-то вниз. Огорченный и расстроенный, жду М.Ф. за дверью. Через некоторое время он выходит.

– М.Ф., но я же не буду писать по технической эстетике. Я совсем не с этим пришел к Вам. У меня же своя, никем не разработанная тема.

М.Ф.: Вот по ней и будешь писать. А это – так. Не могут же они христианство в чистом виде пропустить через партком. Для их протокола надо что-нибудь помягчее.

Между тем, дело этим не кончилось. Бывают в жизни странные совпадения. Я уже в аспирантуре. Заседание кафедры по утверждению тем диссертаций. Ведет заседание Овсянников. Один за другим новоиспеченные аспиранты подходят к столу и заявляют свои темы, уже согласованные с руководителями. Один-два вопроса, и тему утверждают. Называют мою фамилию. Поднимаюсь, иду к столу. В это время открывается дверь и в аудиторию входит мой старый знакомый Никишев, направляется к Овсянникову, присаживается за стол. Ему что-то надо было согласовать с ним как с деканом. А я уже у стола. Молчу. Никишев смотрит на меня, потом на Овсянникова.

М.Ф., обращаясь с хитровой усмешкой к Никишеву: Ну, что будем с ним делать?

Никишев: Я бы воздержался.

Овсянников: Хорошо, обсудим еще этот вопрос попозже. Садись (ко мне).

В аудитории полное молчание непонимания и удивления. А Овсянников вызывает уже следующего аспиранта.

Только на следующей кафедре мне утвердили, наконец, тему «Взаимосвязь философского, религиозного и эстетического в восточно-христианском искусстве», под которую уже и находилась в печати вот эта самая моя статья.

А с Никишевым у меня состоялась и еще одна памятная встреча. Я уже заканчивал аспирантуру. Диссертация лежала у Овсянникова, готовая к обсуждению. Меня попросили на кафедре срочно подписать у секретаря парткома МГУ (а я, как Вам известно, всегда был беспартийным, поэтому и не знал, кто там секретарь) какой-то срочный документ. Прихожу в высотку. Перед парткомом надпись золотыми буквами: Секретарь парткома МГУ С.И.Никишев. Господи, помилуй! Опять он! Вхожу. Он пристально смотрит на меня. Подписывает документ. Опять смотрит и изрекает: А нам ведь нужно совсем не это! Не это!

Бедное мое сердце опять укатилось в пятки. Неужели знает? Неужели помнит? Не даст защититься!

Всё они знали. И всё помнили. Однако, к счастью, не всегда мешали. Иногда руки не доходили до мелочей при большой занятости более крупными партийными и государственными делами. Защита, как Вы знаете, прошла нормально. Даже с большой помпой. Там-то все и было высказано о новизне темы и т. п.

Однако вернемся к статье. Она вышла летом 1970-го. Все мы были на каникулах. Когда в сентябре я получил сборник с первой публикацией по волнующей меня теме с моими собственными идеями, я естественно был рад несказанно. Однако радость скоро сменилась удивлением. Сборник был ротапринтный, и в моей статье вместо сносок на Библию и отцов Церкви сияли белые строки, т. е. сноски просто заклеили и так и отдали печатать. Вот, смотрите, например, на стр. 223. В тексте мы видим сноски 1, 2, 3, 4, а внизу страницы под чертой две пустых строки, а ниже сноски 3 и 4. Заклеили сноски на Библию. На с. 221 в тексте три сноски. Внизу белое поле. Заклеены сноски на издания отцов Церкви. И там есть еще несколько таких мест. Кафедральный редактор разводит руками – все сноски были. Бегу к редактору издательства МГУ. Заклеила она. Летом ни у кого не могла узнать, не находятся ли Библия и отцы Церкви в спецхране. А литературу оттуда запрещено было цитировать – поэтому на всякий случай заклеила сноски. Перепечатывать некогда было – срочно сдавали в печать. А Библия и Отцы не были в спецхране, но редактор этого не знала. Так я познакомился с самоцензурой советских редакторов и понял, что постоянно играю с огнем, разрабатывая мою тематику.

Н.М.: Так что Вы с первого года своей научной деятельности ощутили пресс советской идеологической машины.

В.Б.: Ну, не столько пресс, сколько глупость отдельно взятых персонажей (винтиков) этой машины. Пресс был раньше, как мы знаем. К нашему с Вами времени он уже существенно поизносился и дал многие трещины. Однако отдельные его порядочно заржавевшие механизмы продолжали свою работу во всех инстанциях. И они немало попортили еще крови всем, кто пытался плыть против идеологического течения. Для меня это было связано, естественно, с религиозной проблематикой. Научные занятия раннехристианской и византийской эстетикой в пространстве советской философии (а она вся была только марксистско-ленинской – всякая иная признавалась за идеологически вредную или, в крайнем

случае, чуждую) считались чем-то неблагонадежным и подозрительным. Дозволялся только идеологически выдержанный, резко критический анализ ее. Поэтому практически каждая моя статья того времени проходила в печать с большим скрипом и немалыми потерями. Редакторы (они же по совместительству и цензоры) выламывали руки таким авторам, как Ваш покорный слуга, т. е. заставляли что-то выбрасывать, что-то заменять, что-то переформулировать, вставлять «огнетушители» (так на редакторском жаргоне назывались цитаты из классиков марксизма-ленинизма) и т. п. Здесь-то я иногда и жалел, что не пошел в искусствоведы. Там все было, по-моему, спокойнее.

Н.М.: Однако, по Вашим первым книгам нельзя сказать, что они подверглись какой-то серьезной цензурной правке. Я, как и многие в то время, читала их с удовольствием, открывая для себя без преувеличения новые миры, показанные нам человеком, вроде бы никогда и не слышавшим о цензуре, идеологии, марксизме, атеизме и т. п. Это было новым в 1970-е гг., и Ваши первые книги вообще не появлялись в книжных магазинах. Их, как и другие достойные книги того времени, приходилось «доставать», т. е. покупать из-под прилавка, выменивать у друзей и т. п. А тиражи-то были немалые, особенно по нынешним временам. Это касается и «Византийской эстетики» (тираж 10 тысяч), и «Эстетики поздней античности» (тираж 28 тысяч!). В последней, как можно понять из ее содержания, только название было уступкой (или маскировкой) цензуре. Речь-то в ней шла о раннехристианской эстетике, эстетике ранних отцов Церкви. И это было написано легко, свободно, даже изящно, с любовью к материалу и без всякой оглядки на идеологию и цензуру. Как Вам это все-таки удавалось?

В.Б.: Вероятно, по глупости. Бог любит простаков. Несмотря на то, что уже при поступлении в аспирантуру и при публикациях первых статей я столкнулся с идеологическими препонами (издатель моей второй статьи в МГУ, приятный и далеко не глупый человек проф. А.С.Богомолов с кафедры ИЗФ, давший мне в процессе обучения в аспирантуре не один добрый совет, с раздражением написал на рукописи: «Вы же не поп, в конце концов!!!», но статью опубликовал практически без всяких изменений), я забывал о них, как только садился за рабочий стол. Писал так, как думал, как писалось, как ложился материал.

Изданием первых двух книг в том виде, в каком они вышли, я обязан исключительно смелости редакторов, непосредственно работавших с ними. Ибо. К счастью, советская система к середине семидесятых уже настолько прогнила и расшаталась, что многое в сфере контроля было спущено до низового уровня. Так, несмотря на то, что рукопись перед сдачей в типографию подписывал с десятков издательских ответственных функционалов (включая зав. редакцией, главного редактора, директора и, естественно, сотрудника Главлита (так называлась, как Вы помните, цензура)), главной была первая подпись редактора, ведущего книгу, имя которого и стоит в выходных данных. Все остальные доверяли ему, полагая, что он не враг себе и не пропустит крамолы. А вот нередко встречались и такие редакторы, которые идеологическую крамолу (с точки зрения режима) пропускали, стараясь максимально сохранить авторский текст, его идеи. Сочувствовали авторам. Брели огонь на себя. Мне везло именно на таких редакторов.

«Византийскую эстетику» готовил замечательный человек Юрий Кашкаров, который, очень бережно отредактировав ее, тихо уволился из издательства и уехал в США. Там он какое-то время издавал литературный журнал. В книге стоит фамилия другого редактора, той самой дамы, которая заклеивала сноски на Библию в моей первой статье и по странному стечению обстоятельств к 1976 г. оказалась в издательстве «Искусство». А так как фамилию «диссидента» нельзя было даже вслух произносить, не только печатать на книге, то поставили ее фамилию. Ответственность на себя взял зав. редакцией, не читая рукописи. Да и отвечать-то там было собственно не за что. Обычная научная книга, в основу которой легла моя кандидатская диссертация.

А вот с решением опубликовать ее в этом издательстве были, как я позже узнал, проблемы. Оказывается, к тому моменту, как я принес рукопись, там уже не первый год лежала заявка на «Византийскую эстетику» не кого-нибудь, а самого Сергея Сергеевича Аверинцева, к которому и тогда я относился с огромным уважением как к ученому мирового уровня, и сегодня это мое отношение не изменилось. Об этом я писал неоднократно в моем «Апокалипсисе», как Вы помните. Я-то этого, естественно, не знал. И мне в издательстве не сказали, но приняли решение мою книгу

не издавать. Рукопись пролежала там не менее года без движения. Я занимался уже давно ранними христианами, весь был там – в позднем Риме начала христианской эры, с упоением читал ранних Отцов и думать забыл о «Византийской эстетике».

Между тем Аверинцев все сроки сдачи рукописи пропустил, неоднократно пролонгируя договор – тоже не спешил с изданием. У меня-то и договора никакого не было. Просто отдал рукопись, и все. А в этой редакции шли в то время тома «Истории античной эстетики» А.Ф.Лосева. Как-то в разговоре с ним по телефону зав. редакцией спросил старейшину нашей науки, не знает ли он, кто такой Бычков, ибо у них лежит его рукопись по византийской эстетике, и что с ней делать, они не знают. Как, что делать? – удивился Лосев. – Издавать. Это мой ученик. И дал мне очень лестную характеристику.

Я-то уже с 1970 г., как Вы знаете, был знаком с Алексеем Федоровичем (тогда я изучал древние языки на кафедре классической филологии, которой руководила Аза Алибековна Тахо-Годи; она и ввела меня в их дом по моей просьбе), часто бывал у него и фактически многому научился у мудрого старца в процессе долгих неспешных бесед с ним за чашкой ночного чая (он принимал гостей по ночам – «за обедом», ибо страдал хронической бессонницей, рабочий и жизненный график у него был сильно сдвинут в сторону ночи). Он как-то сразу по-отечески отнесся ко мне и поддерживал меня в научных изысканиях. Значительно позже понял, почему. Однако ни он, ни в издательстве тогда ничего не сказали об этом разговоре, а со мной заключили договор, и книгу пустили в производство – отдали Кашкарову на редактирование, после характеристики Лосева даже не посылали на рецензирование. А договор с Аверинцевым был аннулирован в связи с непредставлением рукописи. Я узнал обо всей этой истории уже после того, как книга увидела свет. И то не сразу.

Н.М.: Между тем, Ваша книга, как я помню, вышла практически одновременно с «Поэтикой византийской литературы» Аверинцева. Возможно, эта книга и планировалась как «Византийская эстетика»?

В.Б.: Думаю, что да. Сергей Сергеевич в то время еще работал, по-моему, в секторе эстетики Института искусствознания в Козицком, и книга, вероятно, была его плановой работой. Между

тем, фактически она посвящена поэтике литературы в большей мере, чем собственно эстетике, хотя, конечно, поэтика – это и есть эстетика литературы, эстетическая сущность литературного текста.

Н.М.: Между тем обе эти книги, хотя и очень разные, знаменовали целую эпоху в нашей гуманитарной науке. Все заговорили о Византии, ее литературе, искусстве, эстетике. Если мне не изменяет память, Дмитрий Сергеевич Лихачев с восторгом принял эти книги, неоднократно говорил о них в своих выступлениях на конференциях и даже с некоторым сожалением о том, что они не появились до написания его «Поэтики древнерусской литературы». В Предисловии к ее третьему изданию (1979) он писал: В последние годы появились три прекрасные книги П.Зумфора («*Essai de poétique médiévale*», 1972), **Аверинцева** и **Бычкова**. «Эти исследования в своем роде замечательны и могли бы в значительной мере расширить и углубить содержание моей книги, пояись они ранее написания ее. Но каждая из этих работ своеобразна по подходу к проблеме, по идеям, по цельности и законченности своих взглядов на средневековые литературы. И все три книги значительно отличаются от моей. Поэтому я ничего не могу менять в своей книге».

В.Б.: Да, тогда же я получил от него в подарок эту книгу с дарственной надписью «Глубокоуважаемому Виктору Васильевичу Бычкову с пожеланием новых научных успехов», выполненной в форме креста. Для меня это был в те годы самый ценный подарок и знак очевидного благословения. Между тем, в том году у меня уже были готовы к сдаче в издательство две книги: по эстетике ранних отцов Церкви и по эстетике Августина.

Н.М.: Однако, судьба этих книг, насколько я знаю от Вас, была существенно различной. Расскажите подробнее.

В.Б.: Да, это так. «Эстетика поздней античности» (это название предложил М.Ф.Овсянников, который по должности – он помимо кафедры эстетики в МГУ заведовал и сектором эстетики Института философии – обязан был ставить свою фамилию [идеологическая гарантия благонадежности книги] в качестве ответственного редактора на всей продукции, выходящей из сектора) была опубликована вообще без каких-либо изменений благодаря издательскому редактору Владимиру Аронову. Приглашенному редактору. А пригласил его я сам при благожелательном ко мне отношении зав. редакцией Андрея Борисовича Стерлигова (это уже

в издательстве «Наука»). После «Византийской эстетики» я приобрел имя в науке, что оказывается очень существенным в ряде аспектов. Многие собственно и до сих пор меня знают, прежде всего, по этой книге.

Аронов когда-то работал редактором, по-моему, в той же «Науке». К этому времени он защитил кандидатскую у нас на кафедре и трудился где-то в сфере технической эстетики. Мы были хорошо знакомы, и он не отказал мне формально стать редактором этой книги. Она вышла быстро и большим тиражом. Действительно, почти не появлялась на прилавках магазинов, но всем была известна. Ее активно читали. И с пристрастием.

Книга вышла в 1981 г. В 1982-м я защитил докторскую диссертацию «Эстетические идеи патристики» на основе этой работы и рукописи «Эстетика Аврелия Августина», которая уже варилась в издательстве «Искусство», а вскоре сгустились над моими книгами если не тучи, то плотные темные облака.

Н.М.: Однако, внешне это не было заметно. Мы ведь тогда уже были хорошо знакомы. Работали в одном институте. За несколько лет до этого я помогала Вам с переводом французской книги Свободы по эстетике Августина. Помните? И я ничего не знала об этих тучах-облаках.

В.Б.: Конечно, помню и до сих пор благодарен Вам. А не знали Вы потому, что это была не та информация, которую мне приятно было распространять. Существенно, что и те, кто владел ею в институте, тоже не очень делились с другими. Им это было невыгодно. Не много не мало, меня фактически обвинили в идеологической диверсии. И именно в связи с «Эстетикой поздней античности».

Как-то в присутственный день вызывают меня вдруг к директору института. А руководил им в тот момент один из крупных деятелей партноменклатуры, за какие-то прегрешения «спущенный» к нам из аппарата ЦК КПСС, только и мечтавший опять туда вернуться. Мы, простые смертные доктора наук, и в лицо-то его никогда не видели. А здесь вдруг вызывает. Ничего хорошего от такого вызова ждать не приходилось. Захожу в кабинет. Он молча протягивает мне солидную пачку разномастных писем: «Садитесь. Читайте».

Читаю и чувствую, что волосы на голове и в бороде постепенно начинают у меня шевелиться, а кровь отливает от головы. Все письма – «отзывы» о моей книге в идеологический Отдел ЦК. По

существо не отзывы, а настоящие доносы, в которых меня обвиняют во всех идеологических грехах, какие только возможны. Автор «Эстетики поздней античности» – и буржуазный прихвостень, и ярый пропагандист религии, и идеологический провокатор, и проводник чуждой нам идеологии, и, Бог знает, кто и что еще. И все с цитатами из моей бедной «Эстетики». Многие, правда, сознательно укорочены или вырваны из контекста, что еще усиливало их идеологическую вредность в глазах ортодоксальных коммунистов. И все письма подписаны (анонимным письмам, кажется, в ЦК не давали ход), и многих из подписантов я знал. И из МГУ, и из нашего института. Господи, да в 37-м и не за такие обвинения отправляли на эшафот. «Уволят» – мелькнуло у меня в голове. И радость: «А книга-то уже распродана, и большим тиражом. Поди поймай ее теперь!».

Увидев, что я дочитал, директор ко мне: «Будь ты членом партии, я бы отправил все это в партком – они бы разобрались. А теперь что прикажешь с тобой делать?» Видимо, от неожиданности такой «славы», безысходности положения, уже ощущая себя вне стен института и не очень соображая, что говорю, я выпалил достаточно уверенно и твердым голосом: «Все это клевета, Ваше Превосходительство. Не велите казнить! Порвать все и в корзину!» И я театральным жестом указал на стоящую рядом со столом корзину для мусора. И сам сразу же перепугался своих слов. Конец! И откуда взялось это юродство и «Превосходительство»? Директор с изумлением минуту сверлил меня мощным номенклатурным взглядом. Потом также театрально и медленно взял пачку писем, порвал их и опустил в корзину. И указывая на нее, изрек величаво: «Вот, ты пишешь, а есть и читатели. Имей это в виду. Иди».

И все. В институте на этом все и закончилось. Такова была система. Все письма подобного типа в это время отправляли из ЦК руководителям соответствующих организаций (а у нас-то тот еще был директор!) как руководство к действию. И действия обычно бывали крутыми. Здесь меня, вероятно, спасло то, что директор сам был Оттуда, хорошо знал всю идеологическую кухню и был убежден (как и все там, наверху), что пропаганда каких-то религиозных идей в Советском Союзе, где с религией покончено полностью и окончательно, уже не является никакой идеологической ди-

версией. Ну, пусть для разнообразия один-другой такой пропагандист и у нас водится. Свидетельство нашей демократии. Возможно что-то другое.

Н.М.: Однако, в Предисловии к «Эстетике Отцов Церкви» (1995 г.) – вот в этой прекрасно изданной книге, – Вы пишете о других негативных последствиях этого события. Не напомните ли, каковы они.

В.Б.: Ну, это уже другая история, и связана она вот с этой маленькой зеленой книжечкой «Эстетика Аврелия Августина» (смотрите, а тираж ведь тоже был 10 000, и тоже на прилавки практически не попала). Она была сдана в издательство «Искусство» в 1980 г., а увидела свет только в 1984-м. Через некоторое время после описанного разговора с директором – я уже начал успокаиваться, вроде бы санкций никаких не последовало, – звонит мне испуганным голосом Овсянников: «Приезжай немедленно ко мне». Это был первый и последний мой приезд к нему домой. Приезжаю. Сует мне какой-то документ дрожащей рукой: «читай». Читаю. На бланке Госкомиздата (тогдашнего министерства по печати, начальника над всеми издательствами) письмо-приказ во все издательства. Смысл: в некоторых издательствах ослаб идеологический контроль, печатаются книги и статьи, враждебные или чуждые нашему мировоззрению. Наряду с рядом статей и книг, бегло перечисленных, моя «Эстетика поздней античности». И ей посвящена почти страница. Вывод: усилить борьбу с чуждыми явлениями, не пропускать, не печатать, контролировать, а допустивших подобные просчеты, вестимо, наказать.

Овсянников горюет: Как ты мог так меня подвести? Что нам теперь делать? Там же моя фамилия как ответственного редактора стоит. На завтра меня вызывают в Госкомиздат на совещание по этому поводу. Я: да ничего не делать. Какой-то Госкомиздат... Книга-то уже издана и распродана. С этим и уехал, хотя и огорчился, что опять треплют бедную «Эстетику».

Последствия были, однако, самые плачевные для следующей книги. Документ этот, хотя и без подписи Председателя Госкомиздата, тем не менее, разослали по издательствам. Я в это время был в какой-то командировке. Возвращаюсь – жена вся в слезах: посмотри, что они сделали с твоей книгой. У меня на столе гранки «Августина», все исчерканные вдоль и поперек ручкой.

Почти на каждой странице что-то вычеркнуто. Их привезли из издательства с наказом мне срочно явиться к директору, как только вернусь. Еду. Это опять издательство «Искусство». Его директор хорошо Вам известный наш коллега, эстетик, с которым я был всегда в добрых отношениях – он работал на кафедре эстетики, когда я был там аспирантом. Это он, оказывается, поработал над моими гранками после известного письма Госкомиздата.

Ко мне: что же ты делаешь-то? В работе по эстетике протаскиваешь книгу по богословию. Вышла бы книга в таком виде, тебе почет. А у меня вот здесь (показывает на карман пиджака у сердца) – партбилет, а тут (показывает на стул) – кресло. И того, и другого мог бы лишиться из-за тебя. Будем вычищать все богословие из твоей эстетики.

И вычищали. Хорошо, что у меня опять был прекрасный и мужественный редактор Владимир Походаев. Он, как мог, активно боролся с этой чисткой, нелегально приглашая меня для восстановления каких-то значимых фрагментов. Так что чистить пришлось не менее трех раз. В конце концов, я уже почти решил забрать истерзанную рукопись, но книгу опять спас Лосев. Когда я пожаловался ему на эту ситуацию и сообщил, что хочу забрать рукопись из издательства, он сурово спросил меня: Сколько в книге было листов? – 19. А сколько вычистили? – Листа 4. – Так 15-то осталось! Их и издавай. Издатели только и ждут, когда ты сам заберешь рукопись, ибо им-то выкинуть неудобно – они все сами подписали ее когда-то к печати. А заберешь, никто вообще в России знать не будет, кто такой Августин Блаженный. Ведь это первая книга о нем после 17-го года. Борись и печатай.

Книга вышла с большими сокращениями. Только в 1995 г. удалось издать ее в полном объеме в составе «Aesthetica patrum» («Ладомир»).

Н.М.: Научная известность пришла к Вам сразу же после публикации «Византийской эстетики». Об этом свидетельствуют и многочисленные издания книги за рубежом. На выставке это видно воочию. Да и я, собственно, впервые познакомилась с Вами как с ученым именно по этой книге, хотя мы и до этого нередко встречались в наших эстетических пространствах, да и в секторе эстетики, конечно. Я ведь работаю в Институте философии с 1978 г. Вы – с 1972-го. Не связаны ли у Вас какие-то

интересные воспоминания с переводом и изданием Ваших книг за рубежом? Было бы уместно здесь об этом услышать. Может быть, какой-то из переводов Вам чем-то особенно дорог? Как вообще Вам удалось осуществить так много публикаций в зарубежных изданиях в советский период? Ведь это было непросто. А здесь выставлены десятки Ваших статей, опубликованных в то время в разных странах.

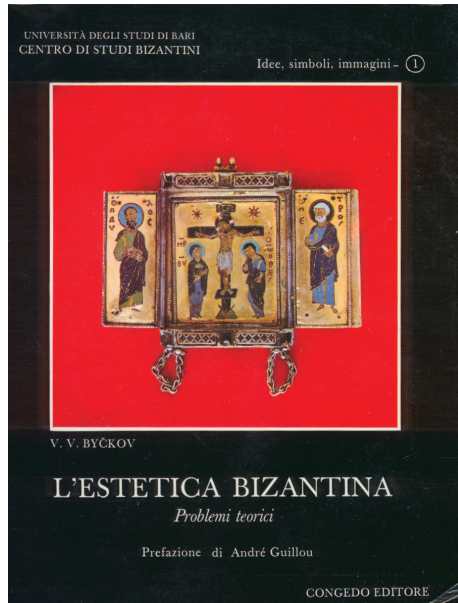
В.Б.: Да, публикации за рубежом – приятное событие, для начинающего ученого особенно. Это, как-никак, международное признание. Сегодня я отношусь к этому спокойно и даже равнодушно, но на начальном этапе издание каждой статьи, и тем более книги, было настоящим событием. Что интересно, зарубежные издатели никогда не заключали со мной договоров и не выплачивали гонораров. За исключением одного случая, но об этом чуть позже.

Первым вышел в 1983 г. итальянский перевод с предисловием хорошо известного мне французского византиниста Андре Гийю. Однако узнал я о нем только в 1989 г.! Тогда мой сын Олег уехал на годовую стажировку в Оксфорд. Я дал ему телефон единственно знакомого мне в Оксфорде человека профессора Эрнста Китцингера, специалиста по византийскому искусству. На второй день своего пребывания в Оксфорде Олег звонит мне из дома Китцингера:

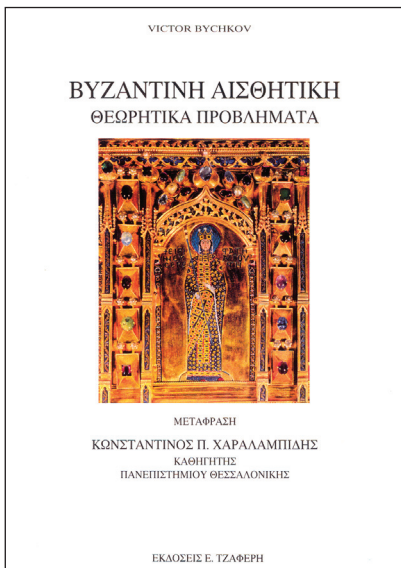
– Пап, а ты знаешь, что «Византийская эстетика» вышла по-итальянски?

– Ну, ты же знаешь, что не знаю.

– Так вот, знай! Я в доме у проф. Китцингера и держу ее в руках. Поздравляю.



Приятная новость, но одновременно и огорчение. Почему же эти итальянцы не сообщили мне ничего, не выплатили гонорар, не прислали ни одного авторского экземпляра? В 1983 г. радость была бы значительно большей. Это очевидно. Между тем, в 1989-м даже через проф. Гийу не удалось достать ни одного экземпляра. Узнав о такой ситуации, проф. Китцингер подарил мне свой. Его Вы и видите на выставке. Он мне поэтому особенно дорог.



Кстати, подобная ситуация случилась уже совсем недавно с греческим изданием «Византийской эстетики». В 1998 г. проф. Харалампидис из Греции в письме попросил у меня разрешения издать книгу по-гречески и написать к этому изданию небольшое предисловие. Это, кстати, была уже третья попытка перевести мою книгу на греческий. Греки вполне естественно с особым вниманием относятся к изданиям по византистике. И еще в конце семидесятых годов в Афинах пытались организовать перевод книги. Потом такую попытку предпринимали в Салониках.

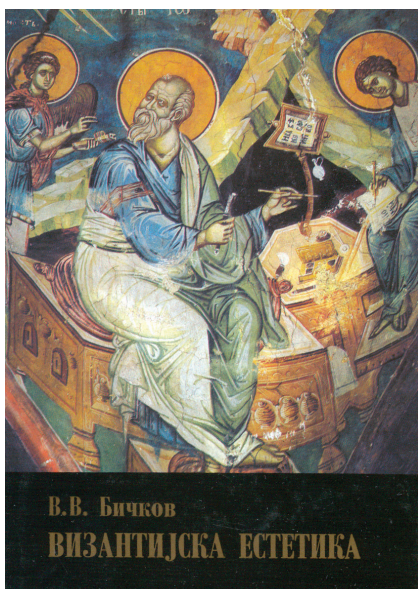
И обе как-то сорвались. Мне по понятным причинам увидеть свою книгу по-гречески было бы приятнее, чем на любом другом языке. Все-таки язык самих византийцев. Я написал предисловие, отослал в Грецию. На этом все и закончилось, и я решил, что попытка опять не удалась. И только где-то в 2003-ем году опять же Олег случайно наткнулся в какой-то библиографии на данные этой книги по-гречески. Начались разыскания. Связаться с самим Харалампидисом не удалось. Издательство тоже ничего не отвечало. А книга, между прочим, вышла еще в 1999 г. Попытки купить ее даже из США ничем не увенчались. Только в 2005 г., будучи в Афинах, я получил ее от моего старого знакомого проф. Линоса Бенакиса, который тоже пожертвовал мне свой экземпляр в надежде достать еще.

Между тем книга, как вы видите, роскошно издана, на мелованной бумаге, большого формата, с множеством цветных иллюстраций. По-русски бы так издать! Между тем, подбором иллюстраций я, естественно, совершенно недоволен. Он произволен, не соответствует содержанию книги. Наряду с памятниками собственно византийского искусства там приведено много произведений позднего греческого церковного искусства (вплоть до XIX в.), которые к византийскому искусству не имеют прямого отношения. По этому вопросу издателям, естественно, надо было бы консультироваться со мной. Тем более, что в те годы это было уже очень просто – у всех была электронная почта. Жаль. Ну, что поделаешь. Приходится только разводить руками.

Н.М.: Да, это огорчает. А о чем-нибудь более приятном в связи с переводами Вы можете вспомнить?

В.Б.: Естественно. Да и эти-то переводы в целом все-таки больше радуют, чем огорчают. Собственно, западные ученые цитируют в основном итальянское издание. А вот приятным и даже радостным было сербское издание, опубликованное в 1991 г. Переводчик проф. Дмитрий Калезич, специалист в области русской религиозной философии, сообщил мне достаточно рано, что ему предложили перевести мою книгу, и он работает над переводом. В то время я уже завершил работу над «Русской средневековой эстетикой», а до этого кое-что наработал еще и по византийской эстетике в процессе написания глав для коллективного трехтомного труда «Культура Византии». Естественно, что мне хотелось внести что-то новое и в мою первую книгу. И переводчик с радостью пошел на это. В течение года я досылал ему разные вставки и фрагменты. В результате сербский перевод получился практически вдвое больше русского оригинала. Вместо четырех глав стало семь, да и все вообще было существенно дополнено и отредактировано. Не могу судить, каким получился сербский перевод в литературном отношении, однако такой книги по-русски до сих пор нет.

И более того, она чудесным образом успела появиться в 1991 г., когда в Югославии начался сильнейший кризис во всех сферах. Однако Издательство сумело пригласить нас с женой в Югославию и с большим трудом выплатило гонорар, на который мы спокойно могли целый месяц путешествовать по всем средневековым монастырям Сербии и Македонии. Это была незабываемая поезд-



В.В. Бичков
ВИЗАНТИЈСКА ЕСТЕТИКА

ка. Первая в Югославию, хотя я неоднократно пытался и до этого попасть туда, но не удавалось. Знаете, как в советское время это было трудно беспартийному философу, занимающемуся какой-то подозрительной эстетикой.

Между тем это издание с большим энтузиазмом было принято в сербоязычной интеллигентской среде, тоже было очень быстро распродано и разошлось по всему миру. Там везде работают сербские ученые-гуманитарии. Не далее как весной прошлого года я получил еще одно подтверждение этому. На международной

конференции в Салониках проф. Слободан Джурчич из Принстона, увидев меня, радостно поведал с трибуны всей аудитории, что он познакомился с византийской эстетикой по моей книге, постоянно читает по ней лекции своим студентам и т. п. Это приятно.

Кстати, после выхода болгарского (1984 г., вот эта книжечка) и сербского изданий у меня появились заочные ученики и последователи в Болгарии и Югославии. Они уже опубликовали ряд книг по средневековой болгарской поэтике и старосербской эстетике.

Н.М.: Так что в балканских странах Вы стали почитаемым человеком, гуру византийской эстетики?

В.Б.: Ну, гуру ни гуру, но относятся там ко мне с уважением и книги мои знают. Болгары и в советский период, и позже неоднократно приглашали меня в страну с чтением лекций, на стажировку. И все за счет приглашающей стороны. По-иному меня никогда и не выпускали из страны в те времена. Прекрасное было время в плане неоднократного посещения Болгарии. Там я облазил все средневековые и более поздние храмы с изумительными росписями. Кое-что написал и по староболгарской эстетике (глава в «Русской средневековой эстетике», если помните). За счет болгар-

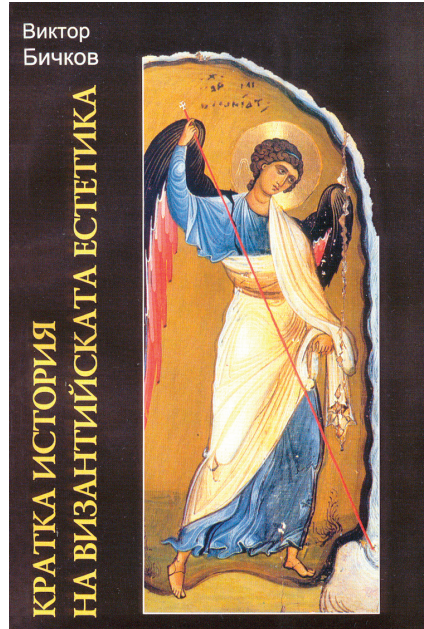
ской Академии наук меня снабжали всей имевшейся в продаже литературой по болгарскому средневековью, особенно по искусству. А ее одно время выходило очень много в Болгарии.

Да и в последние годы там были переведены и хорошо изданы две мои книги – «Малая история византийской эстетики» и «Под покровом святой Софии». Этим переводам я обязан исключительно переводчику Евгении Трендафиловой и ее мужу Христо, профессору Шуменского университета. Женья перевела очень хорошо, с большим вниманием к научному аппарату, а Христо искал издателей. И, в конце концов, все было прекрасно издано. Хотя Болгария переживает сейчас нелегкие времена, особенно в сфере гуманитарной науки. В советский период многие болгарские журналы активно публиковали мои ста-

тьи. Вы видите некоторые из них на этой выставке. Думаю, что и сегодня они приняли бы мои работы к публикации. Просто я сам не соберусь ничего им послать. Сегодня и в России, как Вы знаете, публиковаться не трудно. Только пиши.

Н.М.: Да, здесь действительно много Ваших статей, изданных за рубежом, и, как правило, в советское время. Тогда, как я помню, не так-то легко было издать статью (не говоря уже о книге) за границей. Необходима была масса согласований, обсуждений, прохождение цензуры, ВААПа... Как Вам это удавалось?

В.Б.: Это «ба-а-а-льшой секрет»... Между тем, в публикациях за рубежом было одно, перевешивающее все трудности преимущество. Там публиковали все так, как ты написал. Ни цензуры, ни редакторов. Даже в Болгарии. А наши редакторы, как Вы знаете, были самыми лютыми цензорами и самыми главными исказите-



лями авторского текста. Да и сейчас иногда встречаются подобные реликты. С книгами, как я уже говорил, мне в этом плане повезло, но вот за каждую статью приходилось бороться с редакторами и издателями, чтобы она вышла с минимумом искажений.

Институт редакторов был введен у нас в первые годы советской власти (хотя существовал и в царское время – но иной идеологической ориентации, естественно) с двойной целью: как идеологическая цензура (там и работали именно настоящие цензоры еще царской закалки, но с новой идеологической установкой) и как литературные, а иногда и научные помощники малограмотных советских авторов того времени, когда крестьяне и рабочие пришли в науку и культуру и должны были что-то писать. Так вот, за них это фактически и делали редакторы и референты из «гнилой» (т. е. потомственной) интеллигенции. С годами все несколько изменилось. Появились и умеющие думать и писать интеллигенты, научные работники, а редакторы (теперь уже из тех, кто сам не смог стать научным работником, писателем, ученым) продолжали считать себя умнее тех, кого им приходилось редактировать. Дурная традиция такая установилась. Вот с ними и приходилось постоянно бороться. На Западе, даже в соцстранах, такой институт отсутствовал и, практически везде, отсутствует. Там есть другие методы проверки научности, например, реально работающие, а не номинальные, редколлегии, серьезное, профессиональное рецензирование рукописей и т. п. Однако, если статью приняли, каждое слово автора – священо. Никто его «редактировать» не будет. Если ты не умеешь писать, то всем читателям это будет видно. Правда, подобную статью или книгу и не допустят к печати в серьезном издании или издательстве. Подобная печальная история случилась с немецким переводом моей «Византийской эстетики». Ее очень давно перевел и пытался издать в Германии один мой добрый знакомый (именно его работа над переводом и познакомила нас), давно, к сожалению, покинувший этот мир. Однако стиль его перевода (на мой взгляд, немного архаичный и вычурный) не нравился издателям. Рукопись побывала в разных издательствах в ГДР и ФРГ, но так и не увидела свет.

Да что я Вам о редакторах-то рассказываю? Вы это хорошо знаете, работали в юности референтом у одного из последних рабоче-крестьянских академиков. Вся кухня Вам хорошо известна.

Н.М.: Да, были времена – отнюдь не былинные... А что-нибудь забавное или парадоксальное не случилось с Вами при издании Ваших работ?

В.Б.: Ну, забавой здесь обычно не пахло. Все-таки я всегда очень серьезно относился к своей деятельности, и особенно при публикации работ, хотя, вот, пара случаев, пожалуй, вспоминается. В 1984 г. вышел в солидном издательстве «Меридианэ» румынский перевод «Эстетики поздней античности». Я собирался тогда в командировку в Болгарию. Ездил в те времена везде поездом – особенно за рубеж. Любил созерцать из окна пространства, пейзажи, новые земли, людей и т. п. Тогда я прекрасно спал в поездах. Так что поездки в них с юности доставляли мне большое удовольствие. Я и в Болгарию всегда ездил поездом. На благо приглашали меня как минимум на месяц, а потом нагружали таким количеством литературы, что везти ее самолетом было бы накладно.

Я сообщил моему румынскому переводчику, симпатичному, интеллигентному человеку Лучану Драгомиреску, когда буду проезжать Бухарест с тем, чтобы он передал мне авторские экземпляры моей книги. На почту у нас надежда была плохая. Многое пропадало.

И вот, Бухарест. А должен сказать, что любителей ездить в Софию через Бухарест поездом было, естественно, немного. Это тоже один из плюсов поездки. После нашей границы я остался в купе один. И во всем вагоне было человек 10, не более. На остановках за рубежом выходить из вагонов не очень рекомендовалось, особенно в транзитных странах, но я всегда выходил размяться и немного посмотреть другую страну, хотя бы в вокзальном ракурсе. Понятно, что проводник (он же по совместительству КГБ-ист) бдительно следил за всеми вышедшими на перрон. А здесь вдруг такое ЧП: к подозрительному бородачу из его вагона подходит другой бородач, обнимает и вручает два каких-то странных пакета. Проводник весь позеленел от неопределенности ситуации. И уже не отходил от меня, а как только поезд тронулся, все время торчал у открытой двери моего купе.

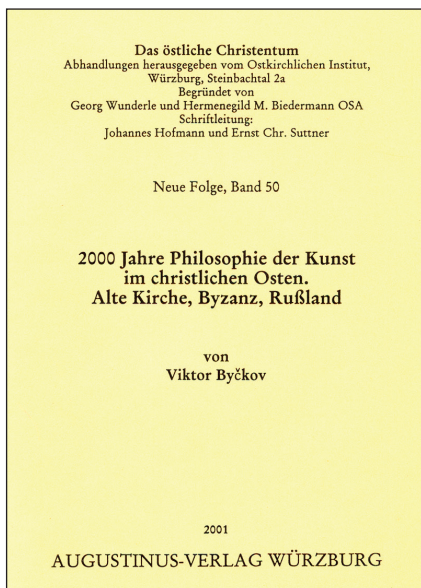
Чтобы он не получил инфаркт от страха, я пригласил его в купе и развернул оба пакета. В одном были мои книги – он с облегчением вздохнул (везу ведь не в Союз). В другом оказался роскошный ягодный пирог, который приготовила сестра Лучану. Пришлось

пригласить проводника отвезти его, чтобы он не подозревал, что в нем что-то недозволенное провозится. После хорошей порции водочки, которую пришлось откупорить по этому случаю, он и разъяснил мне, что им предписано не допускать передачи никаких предметов пассажирам вагона на зарубежной территории и обратно. И докладывать немедленно о каждом случае такой передачи по инстанции. Ну, пирог, это другое дело. Особенно под водочку. Это не возбраняется. Пирог был не маленький. К нему я подкупил еще кой-чего на ближайшей станции. Так что до Софии нам было, чем заняться.

Другой случай. Не столь забавный, скорее парадоксальный.

Издание вот этой роскошной книги – «Русской средневековой эстетики». Писал я ее не менее десяти лет. Потом в издательстве «Мысль» тщательно готовили издание. И редакция, и художник Евгения Михайловна Омеляновская с воодушевлением и повышенным вниманием работали над ней. Много времени ушло на сбор слайдов (теперь уже и не знают, наверное, что это такое) для иллюстраций. В книгу, кстати, вошло не менее 20 сделанных мною фотографий, особенно с памятниками северной архитектуры, вернее – северных пейзажей с архитектурой. Этим я особенно горжусь.

Наконец, все готово, и пленки ушли в типографию. А здесь – стоп! Кончался 1990 г., назревал всеобщий кризис, разразившийся уже в 1991-м, и издательство почувствовало это на себе. Книга должна была печататься на мелованной бумаге, а такой бумаги в России не производили. Единственная советская фабрика по ее изготовлению находилась в какой-то украинской деревне Корюковка (на всю жизнь теперь запомнил это название). А она осталась за рубежом. Надо было покупать ее или у Украины, или



в Финляндии. И в издательстве сочли это дорогим удовольствием. Директор позвонил мне и сообщил, что они пока не могут оплатить печатание книги, и порекомендовал поискать спонсора.

Вот уж чего не умею, так это искать спонсоров. Правда, пробовал. И у нас, и за рубежом. Звонил даже Дмитрию Сергеевичу. Он тогда в моде был у верховных политиков и новых русских бизнесменов – приглашали его на крупные публичные заседания, торжественно сажали в президиум и т. п. Звоню, так и так. Не могли бы Вы порекомендовать какого-то нашего нового капиталиста в спонсоры? Да, что Вы, Виктор Васильевич. Теперь не те пошли капиталисты, что до 17-го года были. В президиумы-то они меня приглашают, а вот, как только я заикнулся, что денег не хватает на издание ТОДРЛ (Трудов отдела древнерусской литературы), так все сразу по кустам. На это у них якобы денег нет.

После такого разъяснения специфики новейшего нашего капитализма я махнул рукой на поиски спонсоров и забыл о книге, занятый работой над другими проектами. Слава Богу, всегда есть что читать и писать. Для этого спонсоры не требуются, да и дело более приятное и интересное, чем издавать свои труды. Это уж точно. Издавать – всегда нервы. И по сегодняшний день, как Вы знаете. Сегодня даже, может быть, еще труднее.

И вдруг, в начале 1992-го неожиданно звонит мне все тот же директор «Мысли»: Приезжайте скорее, новый договор заключать. Срочно издаем книгу. Бегу в издательство. Что случилось? Оказывается, простое советское (еще советское – в постсоветском пространстве!) чудо. Точнее, на советской основе. Все в кризисе. Типография тоже.



|В.В. Бычков|

РУССКАЯ
СРЕДНЕВЕКОВАЯ
ЭСТЕТИКА

|XI-XVII
ВЕКА|

Начали изыскивать дополнительные резервы, и нашли. В советских законах. Отыскали статью, согласно которой типография может выставить издательству штраф за длительное хранение пленок и отсутствие финансирования на издание книги со стороны издательства. Что-то в этом роде. В советское время никто этой статьей никогда не пользовался. А сейчас жизнь заставила. Предъявили издательству ультиматум: или платите огромный штраф, или оплативайте издание книги, поставьте бумагу и т. п. И в издательстве поняли, что им дешевле издать книгу, чем платить штраф. Сразу все нашли: и деньги, и бумагу. И книгу издали буквально за два месяца. И прекрасно напечатали. Правда, с тиражом промахнулись. Дали 10 тысяч (сегодня о таком тираже и подумать нельзя, как Вы знаете, – максимум 3, а чаще 1 тысяча). Я предлагал сделать больше. Испугались, что не продадут, а хранить тираж негде, и так все издательство забито нераспроданными книгами. Между тем, тираж этот какой-то «оптовик» (уже постсоветский термин) весь на корню (еще на стадии печати в типографии) скупил и сам вывез из типографии. Издательству дал только то, что я заказал для себя, да еще несколько экземпляров. Здесь директор и пожалел, что не согласился со мной.

Этот тираж был быстро распродан, и уже в 94-ом издательство заключило со мной договор на второе издание. Оптовик опять появился и заказал еще пять тысяч.

Н.М.: Так что остатки советского законодательства напоследок помогли и Вам и, главное, всем нам. Сегодня-то всем известно, что это исследование о древнерусской эстетике уникальное. Титанический труд. Вы впервые ввели в мировую науку огромный материал и показали, что Россия уже в Средние века имела высокоразвитое эстетическое сознание, высокую художественно-эстетическую культуру. Вполне закономерный шаг после открытия в начале прошлого столетия шедевров древнерусской живописи, а на протяжении всего XX в. – богатейшей древнерусской литературы. Благодаря Вашей книге миру явлена и богатейшая древнерусская эстетика. Здесь оправдывается мысль о том, что рукописи не горят. В том смысле, что все истинные достижения мысли когда-то доходят до своего читателя. Ну, Вам-то в этом отношении грех жаловаться. По-моему, практически все Ваши крупные проекты, вплоть до самых последних, увидели свет. Даже столь трудоемкий и поистине уникальный во всех отношениях как «Художественный Апокалипсис Культуры»,

которому на выставке отведен целый стенд. И по праву. Я имела возможность прочитать его еще в рукописи, с радостью написала к нему Предисловие, хотя, сознаюсь, до сих пор не уверена, что проникла во все глубинные тайники и лабиринтные ходы этого колоссального сооружения. Знаю, что публикация его удалась тоже не сразу. Что здесь мешало изданию? У Вас ведь уже такое имя в научных, да и в издательских кругах. И что?

В.Б.: Вот именно: и что из этого? Сейчас не имя, не какие-либо научные и иные достижения играют главную роль во всем, а деньги. Самые обычные засаленные зелененькие. Да много и иных причин, по которым с каждым годом издавать книги Культуры будет все труднее. Слава Богу, и спасибо Владимиру Николаевичу Миронову (куратору и спонсору издательства «Культурная революция») за издание этой книги. Здесь было явлено очередное, простое такое чудо. И все.

Вы знаете, что книга в основе своей была закончена и сформировалась уже к 2001 г. Тогда же я и начал подумывать о ее опубликовании, изредка навещая издательства, без особой, правда, надежды, что издатели сейчас же наперебой бросятся печатать ее. Слишком уж необычная книга. Точнее, вообще ни на что не похожая, хотя ее фрагменты мы, как Вы помните, систематически издавали в четырех выпусках «КорневиЩа», да и в некоторых других изданиях удалось опубликовать *post*-адекватации о Кандинском, Малевиче, Шагале, кое-какие другие тексты. В объеме листа-двух они, как некая маргиналия, еще проходили в печать, кстати, то с одобрения Лихачева в сборнике в его честь, то с одобрения Сарабьянова в сборнике о Кандинском. Однако, чтобы огромную книгу, да еще в двух томах, в странной графике, и, кроме того, во всем отличающуюся от виданных доселе книг, издать, нужна большая смелость и деньги немалые. Ну, смелость, понятно, в смысле финансового риска. Других критериев отбора сейчас в российском книгоиздании не существует. Если почуют, что раскупят, могут хоть черта издать в золотой упаковке.

Н.М.: И издают нередко, как мы знаем. Именно в золотой.

В.Б.: Увы, издают.

А здесь – какой-то Апокалипсис... В одном издательстве заинтересовались, но отправили искать спонсоров, хорошо понимая, что продать эту книгу будет нелегко. Слишком элитарная. Даже

очень узкая элитарная читательская аудитория фактически еще не выросла до нее. До ее полного и сущностного понимания. Издатели это чувствуют. Понятно, что спонсоров я не нашел. Да, собственно, и не искал. Был как-то в Америке, заехал по старой памяти к Михаилу Шемякину, все-таки ему в Апокалипсисе отведено немало места. Тот начал жаловаться на нищету, долги, налоги и т. п. и отправил к своему другу В.В.Иванову, у которого, понятно, просить мне было неудобно. Да он и картин не пишет, ничего не продает. Обычный профессор в Мюнхене. У меня и сын такой же профессор в Штатах. Купил все в кредит, зарплаты фактически не видит, почти все уходит на оплату кредитов. Что с них возьмешь, с профессоров-то, даже и с западных. А до Абрамовичей я не знаю, как добираться. Издатель попробовал, но тоже не сумел. Да там и не до издания книг. Яхты и футбольные клубы на уме.

Другое издательство, побогаче, совсем уже было собралось издавать, и даже с цветными иллюстрациями, да распалось из-за драчки между собственниками. Доходы, кажется, не поделили, начали судиться друг с другом и потеряли издательство вообще. Жалко, сильное было издательство, и иллюстративная база у них была мощная. Директор третьего, еще более могучего издательства, целой издательской империи, тоже заинтересовался. Вроде бы принял решение издавать, да потом чего-то испугался, но не отказал сразу, а тянул больше года и потихоньку спустил все на тормозах. Ну, что с ними поделаешь? Так и лежала рукопись до 2007 г. под кроватью. Пылилась, но и пополнялась, между тем, постоянно. И дополнилась кое-чем существенным. Это Вы уже знаете. Как и историю ее чудесного издания, в котором приняли немалое участие, за что я Вам искренне благодарен. И ныне, и присно, и во веки веков.

Издательство-то усмотрели Вы в какой-то газете. Помните? А потом неожиданно подключилась Неля Васильевна Мотрошилова, дала прекрасную рекомендацию Миронову, который обо мне до этого, вероятно, и не знал. Работает совсем в иной сфере, имеет иные научные интересы, которые, однако, неожиданно, в одной плоскости совпали и с моими.

Ницше! Он его издает и пишет о нем. Я со студенческой скамьи увлекался одними идеями Ницше и его способом философствования и резко не принимал другие. Всегда, однако, тянулся к его творчеству. Об этом есть в Апокалипсисе. И здесь сверши-

лось чудо, в котором и Вы участвовали. Миронов дал добро. Илья Бернштейн активно взялся за дизайнерское дело. Вы написали Предисловие и помогли мне с последней редактурой, вычиткой верстки. И все свершилось менее чем за полгода.

Опасаясь, что сегодня издатели сами не очень понимают, как и зачем они издали эту огромную, трудно, вероятно, распродаваемую книгу. Предельно элитарную. Однако издали! Честь им и хвала! И моя бесконечная благодарность. Думаю, если человечество еще просуществует какое-то время, найдутся те единицы избранных, которые смогут оценить ее и поставить на свое место в Культуре, достойное место. Я это место знаю, Вы догадываетесь. Остальные не знают и не догадываются. Должно пройти время. Если оно еще у нас есть, все вскоре встанет на свои места.

Однако не кажется ли Вам, что мы заговорились и слишком уж много времени уделили в общем-то заурядной проблеме – приключениям с изданием тех или иных рукописей, предысторией книг – их пренатальным периодом, что ли?

Н.М.: Нет, думаю, это очень интересно, и все, Вами рассказанное, поучительно не только для меня, но, надеюсь, и для читателей нашей беседы, если дело дойдет до публикации. Да и сама выставка Ваших трудов выглядит совсем в ином свете после этого разговора. Каждая книга обрамляется неким значимым культурно-социальным контекстом, аурой реальной жизни.

Понятно, что интересен не только этот контекст, но и, в первую очередь, сам текст представленных здесь публикаций. Об основных выдвинутых в них идеях я тоже хотела бы поговорить с Вами на этой выставке или в каком-то ином пространстве.

В.Б.: Да, лучше в ином, и в иное время. Дадим друг другу передышку и, если у Вас еще не пропадет запал пытаться меня вопросами, а себя выслушиванием историй, то я предлагаю встретиться еще раз за чашкой кофе и поболтать о том, о сем.

Н.М.: Ловлю Вас на слове, с радостью принимаю предложение и благодарю Вас за эту содержательную, интересную, иногда немного грустную историю.

В.Б.: Спасибо. Однако сейчас уже ничего грустного здесь нет. Слава Богу, как Вы точно отметили, я практически все написанное и готовое к публикации издал. Активно работаю дальше и рад побеседовать с Вами о чем угодно.

17.03.09.

РАЗГОВОР ВТОРОЙ. Теоретический

Н.М.: Я рада, что нам удалось выкроить время и для этого разговора. Вначале его я хотела бы привести тот фрагмент из пресс-релиза выставки, в котором лаконично и очень точно, на мой взгляд, говорится о Вашем вкладе в науку. Желательно, чтобы он не канул в Лету после закрытия выставки. Я вижу, что здесь, хотя и очень кратко, перечислено многое (думаю, что не все) из того, что Вы действительно внесли в мировую гуманитарную науку, в философию, в эстетику особенно. Просто сегодня еще очень трудно охватить мыслью все те сферы, в которых Вы работаете. Шутка ли сказать: от Филона Александрийского не только до Флоренского, как Вы написали в одной из книг, но и до крупнейших явлений в художественной культуре и эстетике всего XX в. и начала XXI, почти на столетие перешагнувших Флоренского (в смысле хронологии)!

Поэтому из пресс-релиза:

В.В.Бычков внес большой вклад в гуманитарную науку.

Им дано новое современное *определение предмета эстетики*, утверждающее, что эстетика исследует такую систему неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, в результате которой субъект достигает гармонии с Универсумом, полноты бытия, духовно обогащается. На его основе и с учетом всей предшествующей традиции в данной дисциплине им фундаментально разработана современная эстетическая теория, центральной категорией которой стала категория *эстетического*, по-новому переосмысленная исследователем.

Внутри этой теории видное место занимает философия *искусства*, осмысленного как *выражение* сущности эстетического опыта, другими способами не выражаемой, разработана система основных принципов искусства, в которой главное место заняли категории *художественного образа* и *художественного символа* в новой авторской интерпретации.

В исследованиях В.В.Бычкова выявлен и подробно проанализирован по четырем основным уровням процесс *эстетического восприятия* (эстетическая установка, первичная эмоция, духовно-эстетическая степень, эстетическое созерцание).

Им разработана структура современной *постнеклассической эстетики*, складывающаяся из трех основных разделов: а) классического ядра – эстетической метафизики; б) неклассической эстетики (нонклассики); в) виртуалистики.

Для изучения процессов, происходящих в современной художественной практике, проведена реконструкция аутентичной имплицитной эстетики; эта экспликация составила основу параэстетической теории – *неклассической эстетики (нонклассики)* со своим категориальным аппаратом (системой *паракатегорий*, среди которых видное место занимают *артефакт, объект, вещь, симулякр, повседневность, лабиринт, абсурд, заумь, автоматизм, телесность, эклектика, гипертекст, деконструкция* и др.).

В.В.Бычковым предложена новая гипотеза по упорядочиванию *хронотипологии* искусства XX в., включающая в свою структуру в качестве основных хронотипологических пространств *авангард, модернизм, постмодернизм и консерватизм*, сущность каждого из которых автор выявил, исходя из их художественно-эстетической специфики.

Совместно с проф. Н.Б.Маньковской им введен и активно разрабатывается новый раздел эстетической теории – *виртуалистика*, изучающий опыт эстетического освоения компьютерного пространства и сетей Интернета.

На основе многолетнего изучения истории и философии искусства, духовной культуры европейского ареала Бычковым предложена принципиально новая научная гипотеза понимания вершащегося сегодня *кризиса культуры* и самой человеческой цивилизации. Ее концептуальное ядро составляет оппозиция «Культура – *посткультура*». Современный этап цивилизационного развития осмыслен как переходный от Культуры (с прописной буквы; исторически возникшей и всегда существовавшей в ситуации веры человека в объективное бытие Духовного начала, Великого Другого – биполярный мир) к чему-то принципиально *иному*, возникающему на основе отказа человека от этой веры (монополярный мир) и ото всех традиционных ценностей Культуры. Наиболее яркое выражение *апокалиптизма современной культуры* Бычков видит в искусстве последнего столетия (в его главной авангардно-модернистско-постмодернистской линии).

Им предложен и реализован на практике новый метод глубинного (полухудожественного) аналитического проникновения в артефакты искусства XX в. – *пост-адекватный экфрасис (пост-адекватности)*.

В.В.Бычковым разработана методология историко-эстетического исследования, включающая в себя анализ исторического материала по двум уровням: *имплицитному и эксплицитному*.

На ее основе введено в научный оборот новое, еще не изучавшееся до этого, мощное, самобытное направление в истории эстетики – *православная эстетика*. Исследованы ее основные исторические этапы: *Эстетика отцов Церкви, Византийская эстетика, Древнерусская эстетика, Русская теургическая эстетика*, результаты изучения каждого из которых опубликованы в фундаментальных одноименных монографиях автора и множестве статей. В качестве основных системообразующих принципов этой эстетики выявлены: метафизическое понимание красоты, всеобъемлющий символизм, соборно-литургический характер эстетического сознания, его каноничность; повышенная духовность, обостренная нравственная ориентация, высокая художественность, софийность искусства; теургизм и эсхатологизм эстетического опыта.

Проведен всесторонний и многоуровневый анализ важнейшего феномена православной культуры – *иконы*.

Основные монографии: Византийская эстетика: Теоретические проблемы (1977); Эстетика поздней античности (1981); Малая история византийской эстетики (1991); Русская средневековая эстетика (1992; 1995); Эстетика отцов Церкви (1995); 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. Т. 1–2 (1999; 2007); Эстетика (2002; 2006; 2009); Русская теургическая эстетика (2007); Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе Культуры (2007); Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях (2009) (в соавторстве с Н.Маньковской и В.Ивановым); Художественный Апокалипсис Культуры. Кн. 1–2 (2008); Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство (2009).

Даже эта краткая, но предельно концентрированная справка о Вашей деятельности, и особенно выставка показывают, что вся Ваша сорокалетняя научная работа посвящена одному предмету – *эстетике*. Случай достаточно редкий, если не уникальный, в философии. Как правило, авторы наиболее известных эстети-

ческих концепций занимались не только эстетикой, но и другими философскими дисциплинами и проблемами; нередко приходили к эстетике из других сфер философии и затем опять куда-то уходили. С чем связана Ваша преданность эстетике, и только эстетике?



В.Б.: Действительно, я предан эстетике, так же, как и Вы, между прочим. И этот вопрос я мог бы обратиться и в Ваш адрес, и ответ мой будет, пожалуй, мало отличаться от возможного Вашего.

Я пришел в эстетику, как Вы знаете, вполне осознанно, в зрелом возрасте, имея за плечами уже хорошую и далекую от гуманитарной сферы профессию – чтобы посвятить жизнь только и исключительно ей. По внутреннему сильному призванию. Как будто какой-то внутренний голос с детства вел меня к ней. У большинства же сегодняшних профессоров эстетики просто так сложилась судьба, что они оказались в эстетике. Учились на философском факультете, делали курсовые, диплом на эстетике, пошли в аспирантуру и т. д. У других – свободное место в аспирантуре оказалось по этой дисциплине и т. д. Многие попали в эстетику случайно. Этому активно способствовал и уже упоминавшийся М.Ф.Овсянников, возглавлявший советскую эстетику на всех фронтах и активно способствовавший защите диссертаций по эстетике практически

любым претендовавшим на это. Он полагал, что чем больше будет эстетиков по диплому, тем сильнее будет эта дисциплина, а ему – тем больший почет. Предельно порочная тактика, и плачевные результаты ее сегодня на лицо. У нас десятки (если не сотни) докторов наук по эстетике и сотни кандидатов, а эстетики практически нет. Не пишут ни книг, ни статей. Вы это хорошо знаете. Более-менее приличный маленький сборничек статей по эстетике собрать невозможно. На таком уровне и читают эстетику, вероятно, на философских факультетах. Никто из вновь защитившихся кандидатов и докторов по эстетике не идет работать в эту сферу. Не могут. Ибо защищались только для диплома. Грустная картина. Вы это знаете.

Н.М.: Да, это, увы, так. Не случайно президент ВГИКа, где я преподаю эстетику, профессор А.В.Новиков, тоже эстетик, считает Вас сегодня хранителем эстетического очага. Выставка наглядно подтверждает эту мысль. Однако, как и почему Вы все-таки пришли в эстетику и занимаетесь только ею? В свое время тот же Овсянников утверждал, что только эстетикой прокормиться нельзя.

В.Б.: В глобальном плане это верно. Все зависит от того, с чем ты пришел в эстетику. «Прокормиться» вообще гуманитарными дисциплинами трудно, однако не только за «кормом» тянутся (точнее, тянулись) в эту сферу люди. Прежде всего, не за кормом. Я свой «корм», как Вы знаете, и не плохой, получал, работая инженером в закрытом КБ. Имел там хорошие карьерные и научные перспективы, но ушел в эстетику. Существенно потеряв в материальном плане.

Первая моя встреча с эстетикой произошла в старших классах школы. Тогда я увлекся искусством, прежде всего изобразительным. И при изучении его задался вопросом: как научиться самостоятельно отличать, например, в Третьяковке шедевр от посредственного произведения? Мне говорили: вот эта картина Сурикова – выдающееся произведение искусства, а вот эта, например, Семирадского – посредственное. Однако я не видел, чем они существенно отличаются друг от друга, и очень хотел научиться сам различать это. Кто-то надоумил меня, что помочь может наука эстетика. Я с трепетом и радостью взял в районной библиотеке огромный том «Марксистско-ленинской эстетики» (больше там на эту тему ничего не было) и, прочитав десятка три страниц, впал в

полную тоску. Понял, что ничему научиться по этой книге нельзя. Стал посещать лекции по истории искусства в ГМИИ, читать искусствоведческую литературу, ходить в музеи и только тогда осознал, как можно научиться «понимать» искусство, т. е. отличать истинное произведение от посредственного.

Н.М.: И научились, как я понимаю. И как же?

В.Б.: Воспитать в себе художественный вкус путем регулярного общения с высоким искусством, восприятия его и изучения. Прежде всего, по искусствоведческой литературе. И нужен, конечно, дар любви к искусству, некая непреодолимая внутренняя тяга к нему, которую я, например, испытываю с детства. На первые рубли, которые мне давали в школу родители, я уже в 5–6-м классах покупал открытки с репродукциями живописных произведений. Как правило, черно-белые. Тогда цветных печатали мало, и они были раза в три дороже.

Н.М.: Тогда почему же Вы не стали искусствоведом?

В.Б.: Ну, я и эстетиком не сразу стал. До поры я не стремился в сферу искусства профессионально. Просто хотел научиться отличать в нем хорошее от плохого, понимать и чувствовать искусство, наслаждаться им. И все. А профессиональные интересы у меня тогда были другие, да и не только Овсянников знал, что гуманитарными науками в нашей стране не прокормишься. И я ушел в радиофизику, она тоже со школы привлекала меня. При этом продолжал самостоятельно изучать историю искусства, философию, религию, другие гуманитарные дисциплины. И главное, постоянно общался с искусством: музыкой, поэзией, живописью, архитектурой. В конце концов, я пришел к убеждению, что в иерархии жизненных ценностей все-таки именно эстетические занимают высшую ступень, и решил посвятить свою жизнь их изучению. Звучит банально, но это именно так. К этому времени я уже не мог жить без постоянного эстетического опыта – общения с искусством и природой, да и в эстетике прочитал настоящие книги, открывающие глаза и на эту науку. Это и «Диалектика художественной формы» Лосева, и «О духовном в искусстве» Кандинского, и труды Шеллинга, да и многое другое из истории эстетической мысли. Поэтому переход в сферу профессиональных занятий эстетикой внутренне был для меня простым и закономерным.

Н.М.: Но в чем все-таки причина? Вас что-то не удовлетворяло в существующей эстетике? Вы почувствовали, что можете внести в эту науку что-то свое, новое?

В.Б.: Именно так. Существовавшая тогда как единственно истинная марксистско-ленинская эстетика совершенно не удовлетворяла меня. Однако, и в западных, фрагментарно доходивших до меня эстетических работах я не находил ответов на главные эстетические вопросы. О сущности эстетического, художественного, о многих фундаментальных законах искусства. Я хотел сам докопаться до истины, но времени на это катастрофически не хватало при основной работе в КБ и семейных заботах. Да и знаний у меня еще было маловато. Я видел перед собой огромные пласты культуры, которые манили меня, и их только предстояло поднять. Поэтому я и оставил в один прекрасный день должность старшего инженера в перспективном КБ и ушел в очную аспирантуру на кафедру эстетики философского факультета МГУ.

Н.М.: Однако, Вы не сразу занялись эстетической теорией, но долгое время разрабатывали историко-эстетическую проблематику. В философских кругах знали Вас, прежде всего, как историка эстетики. Почему, если Вас в первую очередь интересовали вопросы теории?

В.Б.: Ну, во-первых, в советский период, как Вы хорошо помните, заниматься теорией, хоть как-то отличающейся от того, что считалось марксистско-ленинской, было просто нельзя. Вы видели, с каким скрипом я протащил тему своей кандидатской диссертации в аспирантуре. А это была чисто историческая тема. Что же говорить о теории? Тогда, как Вы помните, все, не вписывавшееся в специфически понятую марксистскую парадигму, считалось чуждым нашей идеологии со всеми вытекающими последствиями.

Во-вторых, я уже тогда хорошо понимал, что без глубокого знания истории всех сфер духовной культуры (хотя бы европейской), так или иначе связанных с эстетикой, ничего серьезного в эстетической теории сделать нельзя. А эстетический опыт уже тогда виделся мне вершиной любого гуманитарного опыта, завершающего собой и философский, и религиозный, а в какой-то мере – и собственно художественный опыт. Эстетические ценности представлялись наиболее универсальной квинтэссенцией культуры. Эстетика, – в этом меня убедили Кант, Гегель,

Шеллинг, – предстала мне главной гуманитарной дисциплиной, замыкающей собой, объединяющей остальную гуманитаристику. А значит, для плодотворной работы в ней необходимо знать основы практически всех гуманитарных наук, их сущностное ядро, т. е. быть и жить в Культуре. Этим я занялся с первых дней моего зачисления в аспирантуру.

Понятно, что не только узко профессиональный интерес: изучить все сферы культуры, чтобы затем правильно ориентироваться в эстетике, – руководил мною. С детства у меня была совершенно неутилитарная тяга ко всем областям духовной культуры, духовного опыта: и привлекала меня там всегда какая-то таинственность, недосказанность феноменов духовной культуры. В любом культурном явлении, особенно историческом, мне виделось (точнее ощущалось) нечто сокровенное, какая-то глубинная и очень важная сущность. Не буквальное содержание того или иного явления культуры и искусства, но что-то скрытое под ним приводило меня в трепет и влекло к изучению, осмыслению этого феномена, проникновению в него. Отсюда тяга к чтению (всякой литературы), любовь к сказкам, мифам, религиозным учениям, философии, особенно древней, восточной, еще не строго формализованной. Вот схоластика как-то не привлекала меня. Там все ясно, разложено по полочкам. Нет места тайне. Отсюда и неприязнь к советской официальной эстетике, хотя в ней работали некоторые весьма достойные люди, выявившие ряд сущностных моментов искусства и эстетического опыта. Ее нельзя полностью вычеркивать из нашей истории, но меня она многим отталкивала. Понятно, что все сферы искусства особенно влекли меня чем-то сокрытым за внешней формой, но обогащающим духовно и доставляющим радость, наслаждение.

В аспирантуре я не столько писал диссертацию, – она была практически написана до поступления, – сколько занимался самообразованием. Изучал древние языки на кафедре классической филологии вместе со студентами первого курса (дошел с ними до их третьего, когда изучение языков как таковых завершалось), слушал лекции по истории искусства у ведущих искусствоведов, истории философии, самостоятельно изучал отечественное богословие. И читал, читал, читал. Во всех сферах духовной культуры. Постоянно общался с искусством, доступным в то время в нашей стране. На всех уров-

нях. Это профессиональному эстетике, что Вы хорошо знаете по собственному опыту и ощущению, просто необходимо. Без любви к искусству, общения с ним, тяги к нему эстетика как ученого быть не может. Эстетический опыт первичен в эстетике.

И, в-третьих. Еще до поступления в аспирантуру, вероятно, не без влияния «Столпа и утверждения Истины» Флоренского, да и моего особого интереса в то время к древнерусскому искусству, я уже нащупал совершенно неразработанную в мировой науке сферу – эстетику народов православного ареала, и с увлечением погрузился в нее, еще фактически не очень хорошо зная, что такое эстетика, но интуитивно ощущая ее, ее могучую ауру. Особо привлекала имплицитность этой эстетики, ее сокрытость внутри внеэстетических текстов и явлений художественной культуры. Православную эстетику предстояло как бы извлечь из контекста культуры и эксплицировать на уровне текста. Увлекательная задача. С этим я и пришел в аспирантуру, о чем уже поведал Вам в прошлом разговоре.

Н.М.: Теперь все более-менее выстраивается. И Вы что же, уже в аспирантуре поставили перед собой задачу написать полную историю православной эстетики «от Филона до Флоренского»?

В.Б.: Ну, нет, конечно. Изначально мне просто хотелось понять и изучить основные закономерности художественной организации древнерусского искусства, иконы, прежде всего. Это стремление вполне закономерно привело меня в Византию. А там я увидел, что все уходит значительно глубже в историю – к отцам Церкви, в античность – греко-римскую и иудейскую. Так и пришлось, как раку, пятиться в своих штудиях все время назад в историю. До Платона и Ветхого Завета. Потом началось уже осознанное и планомерное восхождение по исторической лестнице вверх. Собственно этим я занялся уже после окончания аспирантуры и защиты диссертации. На основе диссертации несколько лет еще писалась «Византийская эстетика», а параллельно я штудировал Филона Александрийского, затем ранних отцов Церкви и т. д.

Н.Б.: Да, в первом шкафу у Вас представлены большие статьи по эстетике Филона, Климента Александрийского, Оригена. И уже тогда Вы собрались подниматься до XX в., никуда не отклоняясь?

В.Б.: Нет. Еще нет. Я планировал написать фундаментальную историю патристической эстетики и, может быть, если останется время, вернуться к византийской эстетике и прописать ее на но-

вом уровне, с опорой на все, что мне откроется в *aesthetica patrum*. Однако жизнь, и научная в том числе, имеет свои закономерности, нашему сознанию до поры не известные. Работу над систематической эстетикой Отцов пришлось многократно прерывать, отвлекаясь и на новые штудии византийской эстетики, и на древнерусскую эстетику, и на эстетику русских религиозных мыслителей XX в. Вот так, фрагментами и начала просматриваться и выстраиваться вся линия православной эстетики. Когда точно у меня возникла эта формула: «От Филона до Флоренского» – я сейчас не помню, но сначала она родилась больше из созвучия двух «Ф». В то, что мне удастся реально последовательно проработать весь этот огромный материал источников и написать всю историю, я долго не мог поверить. Неподъемный материал.

Возможно, однако, что я был призван в эстетику именно для этого. Вот, видите, в общих чертах прописал. Удалось поднять!

Н.М.: Это Вы считаете в общих чертах? Вот эти пятисот-семисотстраничные тома – в общих чертах? Вы что же собираетесь по примеру Вашего учителя Лосева восьмитомником православной эстетики ударить по бездуховности?

В.Б.: К сожалению, сил у меня не хватит, я не такой лось, как Лосев. Между тем, эстетика стран православного ареала (патристика, Византия, южные славяне, Древняя Русь, Россия Нового времени) вполне достойна подобного исследования. Еще многое осталось за пределами моих книг. Я и патристику так до конца и не проработал. Написал только первый том. А самый интересный период – IV век – остался не прописанным так, как следовало бы. Полная история византийской эстетики еще ждет своего исследователя. Древняя Русь на сегодня изучена мной достаточно полно, но и там можно найти еще немало интересного материала по нашей проблематике. Сегодня публикуется много древнерусских текстов, которые мне в свое время не были доступны. А вот эстетика Серебряного века и русская религиозная эстетика XX столетия оставляют большое пространство для исследователя.

Н.М.: Какой размах исследовательского видения проблем! Фактически Вами введено в научный оборот новое, еще не изучавшееся до этого, мощное, самобытное направление в истории эстетики. Можно ли кратко сформулировать основные системообразующие принципы, специфические особенности православной

эстетики, отличающие ее, например, от западной средневековой или католической эстетики? Ведь Вы акцентируете внимание на ее профессиональном характере. Не так ли?

В.Б.: И так, и не совсем так. Под словосочетанием «православная эстетика» я имею в виду не узко профессиональный аспект этой эстетики, но развитие эстетического сознания по своим имманентным законам у народов православного ареала. И сопоставлять ее можно не с католической эстетикой (таковой, думаю, и не существует), а со средневековой западноевропейской в целом. В качестве одной из ее особенностей сразу следует отметить, что в России она получила свой новый и очень яркий всплеск в первой трети XX в. Так же и под «эстетикой» здесь имеется в виду не формализованная дисциплина новоевропейского толка, будто бы прописанная восточными отцами Церкви или их православными последователями, но сугубо *имплицитная* эстетика, т. е. некие глубинные эстетические законы и принципы, лежавшие в основе художественной культуры народов православного ареала, но практически никем и никогда сознательно не эксплицировавшиеся. Фактически понятием «эстетика» здесь обозначается единство некоторой эксплицированной эстетической теории и эстетической ауры культуры, точнее, ее эстетической сущности, определившей общие своеобразные художественно-эстетические принципы всех культур православной ориентации. Экспликация этой эстетики помимо закрытия существенного белого пятна в истории эстетики помогает глубже понять и сами художественные феномены Византии или Древней Руси, да, между прочим, во многом и русского Серебряного века.

Исторический путь становления православной эстетики (именно от Филона до Флоренского) со всеми ее местными особенностями прослежен мною, как Вы знаете, в двухтомном исследовании «2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*», выдержавшем уже два издания. К характерным особенностям православной эстетики можно отнести, прежде всего, специфическое органическое единство религиозно-мистического и художественно-эстетического опыта, которое с оптимальной полнотой было выражено в искусстве. Существенны два тесно переплетающихся, но в основе своей оппозиционных полюса этой эстетики: *литургическая эстетика* и *эстетика аскетизма* (интериорная эстетика). Первая сформировалась в процессе развития храмовой литурги-

ческой практики православных (византийских, прежде всего) христиан, которая органично включает в свой состав на всех уровнях утонченный эстетический опыт, воплощенный в системе храмовых искусств (архитектура, живопись, певческо-поэтическое искусство, декоративные искусства, красноречие, своеобразная хореография), и значительно отличается этим от западной литургической практики, ее способа использования искусства.

Эстетика аскетизма, напротив, практически исключает какую-либо опору на чувственно воспринимаемые художественные объекты и сосредотачивает внимание на внутреннем мистическом опыте, сопровождающемся, тем не менее, целой серией собственно эстетических феноменов типа анаagogических видений, созерцания внутреннего света, неопикуемого сияния и т. п. явлений, представляющих мистику неопикуемое духовное наслаждение.

Собственно, вся православная эстетика и формировалась в напряженном пространстве между этими полюсами и может быть кратко описана *системой взаимосвязанных и взаимопереплетающихся* понятий и категорий, главными среди которых можно назвать принципиальный *антиномизм эстетического сознания, символ, образ, знак, икону, слово как сакральный феномен, возвышенное как коррелятор всего эстетического опыта и сознания, прекрасное как универсальную духовную парадигму, творение, творчество, свет, цвет*. В духовно-художественной практике Древней Руси к этим характеристикам не столько добавились, сколько более ярко прописались в культуре такие, имплицитно заложенные и в византийской эстетике принципы, как *соборность, софийность, каноничность, повышенная нравственно-этическая ориентация искусства*. Последний этап православной эстетики, условно обозначенный мною как теургическая эстетика (первая треть XX в.), подводя на новом уровне итог многим аспектам православной эстетики, внес в нее сильные креативные потоки философии положительного всеединства и софийно-теургического творчества, преобразования мира на новых эстетических принципах, выхода искусства за пределы искусства в жизнь.

Н.М.: Да, в «Вопросах философии» была опубликована моя рецензия на эту прекрасную книгу². Кажется, именно в этом этапе православной эстетики Вы усматриваете некую альтернативу тому, что обозначили в своих исследованиях как *пост-культура*?

В.Б.: Хотелось бы видеть. Ведь теургическая эстетика как бы заново открыла место и значение эстетических ценностей – красоты, прекрасного, возвышенного, искусства в его сущностных основах и его высшего исторического достижения иконы – в культуре и в человеческой жизни в целом как действенных стимулов, посредников, инициаторов на пути восхождения от обыденной земной жизни к полноте бытия. Крупнейшими русскими мыслителями начала XX в. было показано, что искусство и культура не противоположны религии, но исторически возникли в тесном контакте с ней, на ее основе и имеют общую духовно-анагогическую ориентацию на высшие духовные ценности; что искусство в сущности своей является выражением *смысла бытия*, и главной его функцией предстает творчески-преображающая, направленная как на каждого конкретного человека, так и на земной мир в целом; что в искусстве человечеству через посредство феномена *гения* даны законы *преображения* жизни на путях софийно-теургического творчества; что личное, индивидуальное творчество может активно способствовать преобразению мира, когда оно органично, диалектически вписано в структуру *соборного* сознания всего человечества, питается им и питает его своей энергией. Да и многое другое. Альтернатива *пост-культуре* могла бы развиваться на этой основе. Другой вопрос, что сегодня я не вижу реальных носителей такой альтернативы. Реальных духовных творцов.

Н.М.: Оставим, однако, историю, хотя здесь у меня в голове вертится еще немало вопросов. Тем не менее, пойдём дальше. А когда Вы обратились непосредственно к эстетической теории и изучению искусства XX в.?

В.Б.: Да, собственно, теорией и искусством XX в. я занимался постоянно на протяжении всех 40 и даже несколько более лет, но, как правило, имплицитно. Читал, набирал материал, что-то формулировал для себя и т. п. По моему глубокому убеждению, всерьез заниматься историей эстетики без ясного понимания каких-то фундаментальных проблем эстетической теории нельзя. Я не буду здесь развивать свою теорию историко-эстетического исследования – она прописана и опубликована, но смысл ее в следующем. Теория эстетики формируется в постоянном живом диалоге со своей историей, даже если эта история на большом промежутке времени была имплицитной. История же в такой ситуации (импли-

цитности) не может быть правильно эксплицирована без опоры на современную теорию. Для меня это аксиома. Поэтому, работая над эстетикой Отцов, к примеру, я постоянно держал внутри какую-то теоретическую парадигму.

Другое дело, что она сама как-то все время менялась в моем сознании, пока не была в последние годы прописана (хотя до сих пор продолжает трансформироваться в деталях). Поэтому сегодня я, может быть, несколько по-иному написал бы какие-то части и патристической эстетики, и византийской. Однако сущность уже тогда, как мне кажется, была схвачена и проработана аутентично. Это не означает, конечно, что другой историк патристической эстетики сегодня не напишет ее историю по-иному. Опасаюсь только, что он не скоро същется. Надо почти фанатично любить свой предмет, чтобы заниматься столь кропотливым делом. Да и иное время на дворе...

Н.М.: Ну, ко времени мы еще вернемся, а вот, на выставке в первом шкафу мы видим цитату из «AESTHETICA PATRUM», в которой, в частности, сказано: «Как известно, искусство, как и художественная культура в целом, является концентрированным носителем практически непреходящих ценностей. Во всяком случае, духовные ценности, нашедшие выражение в художественной культуре, оказываются, как свидетельствует исторический опыт, значительно более долговечными, чем ценности научные, философские и даже религиозные... Эстетическое сознание – наиболее древняя и универсальная форма духовного мира человека, при этом – высокоразвитая и ориентированная на глубинные, сущностные основы бытия. Именно поэтому эстетические ценности, как универсальная квинтэссенция духовного потенциала Культуры, оказываются менее всего подверженными коррозии времени и менее всего зависят от языковых, этнических, религиозных и т. п. границ, существенно влияющих на другие ценности и формы сознания. Отсюда – особая значимость изучения эстетического сознания других народов, других периодов истории культуры и, прежде всего, – древних. Это относится и к патристике». Тем самым Вы утверждаете, что эстетические ценности, выраженные, прежде всего, в искусстве того или иного народа, являются более значимыми, более истинными, чем иные духовные ценности, а эстетический опыт выше опыта философского или религиозного. Так ли? Боюсь, что философы и богословы с Вами не согласятся. Тем более, люди верующие.

В.Б.: Ну, здесь дело не в профессиональной или конфессиональной принадлежности человека, а в уровне его эстетического вкуса, развитости эстетического чувства. Думаю, что все, обладающие высоко развитым эстетическим вкусом и знающие более-менее историю искусства, просто вынуждены со мной согласиться в этом вопросе. Мы, например, совершенно ничего не знаем сегодня о духовном опыте древних людей, создавших росписи в пещерах Тассили, Анджер или Альтамиры, а если бы и знали, вряд ли признали бы его актуальным для нас, но эстетическая значимость этих росписей полностью сохраняется и для наших современников. Вероятно, в эстетическом плане эти росписи дают нам даже больше, чем давали их создателям. Нечто близкое можно сказать об искусстве Древнего Египта, Древней Греции, древней китайской живописи или о японской гравюре XVII–XVIII вв. Здесь мы знаем или можем узнать религиозные или духовные воззрения соответствующих народов, но вряд ли они имеют духовную ценность для современного европейца или американца, точнее, такую же ценность, как для их создателей. У нас в этой сфере, как правило, преобладает культурно-исторический, исследовательский интерес. Между тем высокое искусство этих народов и ареалов и для нас представляет несомненную художественно-эстетическую ценность. Мы наслаждаемся им и с его помощью достигаем гармонии с Универсумом или хотя бы определенных ступеней к этой гармонии, что доставляет нам эстетическую радость и духовно обогащает нас. Я как-то интуитивно почувствовал это еще в юности, когда активно изучал историю искусства и, пожалуй, именно поэтому выбрал в качестве профессии эстетику, а не историю искусства, философию или филологию. Именно эстетический опыт уже тогда показался мне наиболее глубоким и универсальным в духовной культуре человека, наиболее труднодоступным на своих высших ступенях и поэтому наименее изученным. А затем я убедился в этом. И до сих пор сохраняю это убеждение. Не случайно эстетика одна из самых молодых наук духовного цикла и, думаю, наиболее перспективная.

Н.М.: Пожалуй, Вы правы в том, что эстетический опыт, выраженный в искусстве, наиболее универсален и долговечен в исторической перспективе. При этом я не сторонник введения иерархии ни в сферу самого искусства, ни в сферу гуманитарных дисциплин.

Каждая занимается своим очень важным и нужным делом. И все они в комплексе развивают духовные способности человечества, прививают вкус к духовной деятельности.

Между тем, овладеть эстетическим опытом, т. е. развить в себе эстетический вкус, художественное чувство можно и без знания науки эстетики. Не так ли? Тогда не эстетик имеет право задать вопрос (для нас с Вами риторический): для чего и кому нужна эстетика? Обществу, молодежи, Вам лично?

В.Б.: Действительно, эстетический опыт первичен и в той или иной форме и мере вообще присущ человеку как существу духовному с глубочайшей древности. Мы фактически не знаем, когда человек обходился без эстетического опыта, обходился ли вообще и был ли он тогда уже человеком, т. е. homo sapiens. При этом практически всю историю человечества за исключением последних нескольких столетий у него не было потребности в науке эстетике. Правда, как и в большинстве известных нам ныне наук. Эстетический вкус – врожденная способность человека. Им обладает почти каждый нормальный человек, но в разной мере. Это уникальный дар человеку, и если он велик, то появляется талантливый или даже гениальный художник, ибо дар этот требует отдачи, направляет его носителя по путям творчества, как правило, художественного. Если он мал или средний, то особенность его такова, что человек сам может существенно развить его в процессе занятий искусством или путем восприятия высокого искусства, общения с природой, что существенно обогатит его жизнь, наполнит ее радостью, а иногда и счастьем, может привести к ощущению полноты бытия. Между тем, обладая высоким вкусом, живя активно в сфере эстетического опыта (как жили многие художники прошлого), человек вообще может и не знать, что где-то там существует наука эстетика. И я сам, как Вы помните, потянулся в детстве к эстетике для того, чтобы научиться понимать искусство, и ничему у нее не научился. Путь к развитию эстетического вкуса и овладению эстетическим опытом иной. Однако, эстетика эстетике все-таки рознь. И, когда я несколько позже начал читать романтиков, Шеллинга, символистов, Гофмана с его «Серапионовыми братьями», Лосева, Кандинского, то понял, что и эстетическая теория может направить человека в правильное русло развития эстетического чувства, помочь ему избежать многих блужданий на этом прямо скажем лабиринтном (своего рода Holzwege Хайдеггера) пути.

Эстетика не может развить эстетический вкус человека – это осуществляется только при регулярном восприятии и изучении высокого искусства, и лучше под руководством мудрого наставника, – но она может дать импульс к его развитию, привить вкус к эстетическому опыту, указать на образцы высокого искусства, да и на природу как источник эстетического опыта, показать конечный смысл последнего. Все это в компетенции эстетики.

Однако, главное назначение эстетики как науки, разумеется, не педагогическое (для этого каждая наука пишет еще учебники по своей проблематике), но исследовательское: всестороннее изучение своего предмета, который, как мы знаем, – очень тонкая духовная материя, почти не поддающаяся вербализации. Но именно – *почти*. Кое-что и достаточно весомое здесь можно и понять, и описать.

При этом эстетика – специфическая наука; она и наука, и некая уникальная духовная деятельность, особый род духовного творчества. И в этой своей ипостаси предполагает особый образ жизни человека, посвятившего себя ей. Это, кстати, роднит ее с богословием, филологией, философией. Чтобы быть профессиональным эстетиком необходимо, прежде всего, жить эстетикой, т. е. постоянно находиться в сфере эстетического опыта и ощущать его как сущность своей жизни. Это наука на грани с искусством и особая духовная практика, чем она и доставляет исследователю, как Вы знаете, бесконечное удовольствие. В конце концов быть эстетиком – это, перефразируя афоризм Сальвадора Дали о себе как о сюрреализме, в каком-то смысле быть самой эстетикой. Поэтому эстетика, прежде всего, нужна самому сообществу эстетиков и эстетов, но она косвенно нужна и обществу в целом, ибо, культивируя эстетический опыт и развивая эстетическую теорию, она высоко держит планку эстетического опыта как такового, не позволяя ему захиреть и опошлиться и тем самым не позволяя заглохнуть ниве жизни. Жизни человеческой – возвышенно духовной и эмоционально насыщенной, жизни в ее истинно человеческом модусе.

Н.М.: С этим я полностью согласна. Пойдем дальше. Вот, Вы, в отличие от большинства современных эстетиков, и наших, и зарубежных, имеете смелость дать четкую формулировку предмета эстетики³. Она представлена и на выставке среди емких цитат из Ваших книг. При этом дана как бы в четырех взаимопересекающихся формулах, развернутых на целую страницу, которые пока-

зывают сложность предмета и трудность его одномерного дефинирования. Между тем, смысл ее достаточно ясен и может быть сведен – и Вы сами это делаете – к двум простым определениям: *эстетика – это наука о гармонии человека с Универсумом; наука духовного гедонизма*. Это, несомненно, Ваш вклад в эстетику, хотя и опирающийся на всю предшествующую классическую эстетическую традицию, но он, как Вы знаете, далеко не всеми эстетиками однозначно понимается и принимается. С одной стороны, Вы очень высоко поднимаете планку эстетики – гармония с Универсумом. Кстати, как Вы это трактуете? И часто ли мы достигаем ее в процессе эстетического опыта? С другой стороны, Вы вводите в определение понятие гедонизма, наслаждения, вызывающее у некоторых интеллектуалов стихийный протест как якобы принижающее эстетику. Не противоречие ли это в Вашей концепции?

В.Б.: Нет, ни в коем случае. Если уж видеть здесь некие противоположности, то можно было бы говорить скорее об антиномизме, хотя и его я здесь не усматриваю. Дело в том – и это был еще один из мотивов, приведших меня к эстетике, – что эстетический опыт – это опыт чувственно-духовный, как Вы хорошо знаете, в отличие, скажем, от философского или мистико-религиозного, которые в пределе – относительно «чистые» духовные практики. Наш же опыт обязательно начинается с *конкретно-чувственного* неутилитарного восприятия (или такого же творчества) реципиентом определенного объекта (эстетического), а завершается *духовной гармонией* с Универсумом, которая сопровождается *эстетическим наслаждением*. Цель (процессуальная, как правило) – духовная гармония; начало процесса – зрительное или слуховое восприятие; свидетельство того, что гармония состоялась, – наслаждение. Таким образом, перед нами такая неутилитарная человеческая практика, в которой чувственные и духовные компоненты неразрывно соединены и детерминированы друг другом.

И именно этим – чувственно-духовным своим характером – она наиболее полно выражает сущность человека, ей более всего когерентна и созвучна. Человек ведь чувственно-духовное существо. Это подчеркивали еще античные философы и ранние отцы Церкви. А искусство знало (ощущало) это с древности и адекватно, часто на высочайшем уровне выражало. Что и было обозначено понятиями *красоты* и *прекрасного*. А они, в свою очередь, с

той же древности были совершенно точно связаны с понятием наслаждения, сладости, удовольствия и т. п. То есть с некой высокой, позитивной духовно-эмоциональной реакцией души человека, его духа на красоту. Позже эстетика и положила изучение этого феномена в основу своего предмета.

Так что в наслаждении нет ничего нового для эстетики. С древних времен и до Канта, Гегеля, Шеллинга, их последователей и противников в XX в., все, кто с пониманием предмета писал об искусстве или красоте, знали и говорили о доставляемом ими наслаждении, понимая, что без него нет ни эстетического опыта, ни искусства. Особом наслаждении, далеко от сугубо чувственного, физиологического. Кстати, о подобном наслаждении регулярно с древних времен писали и мистики, как о сопровождающем высшие ступени мистического опыта. И здесь нет никакого низведения эстетического опыта на чисто чувственный, физиологический уровень.

Кроме того, вообще не стоит бояться наслаждения. Человек, возможно, для того и пришел в этот мир, чтобы наслаждаться жизнью во всех ее проявлениях – от так называемых чувственных до высоко духовных; от эротического удовольствия в акте полного слияния с возлюбленной до высокого наслаждения в творческом акте и неопишемого блаженного переживания высшей гармонии с Универсумом, полного слияния с ним при осознании своей личностной уникальности и значимости в пространстве всего Универсума. В этом и состоит, возможно, его счастье, полнота жизни. Наслаждение (за исключением некоторых извращенно-болезненных форм чувственного опыта) всегда свидетельствует о чем-то необходимом, существенно и жизненно важном для человека. Будь то его физиология или высочайшие духовные сферы.

Гармония с Универсумом – действительно высшая ступень эстетического опыта, его идеал и конечная цель, редко достигаемая. Однако достигаемая! Высоко развитый эстетический субъект именно ради нее и стремится к восприятию искусства и неутилитарному созерцанию природы. К сожалению, а, может быть, и по высшей мудрости, к счастью, он не часто достигает ее. А когда достигает, то ощущает себя без преувеличения на вершине блаженства (в эстетике это состояние нередко обозначается понятием катарсиса). Он как бы выходит за пределы себя самого и сливается с Универсумом, ощущает себя его неотъемлемой и очень значительной частью, почти его творцом или главным двигателем. Переживает полноту бытия,

полноту жизни. Обогащается удивительной духовной энергией. Радость и ликование переполняют его. Это неопишуемое состояние. Да Вы хорошо знаете, о чем я говорю. Одного раза достичь такой гармонии оказывается достаточно, чтобы человек навсегда был «уязвлен» (как говорили древние греки о стрелах Эроса, уязвляющих красотой) эстетическим опытом, осознал его значительность, ценность, жизненную необходимость лично для себя и начал постоянно искать его очередной реализации, т. е. стал полноценным эстетическим субъектом, влюбленным в искусство и природу как объект эстетического созерцания. Эту высшую ступень эстетического опыта, или восприятия, я и называю *эстетическим созерцанием*.

Достигается она редко. Чаще всего реципиент остается на предшествующей, тоже очень высокой и полноценной ступени эстетического восприятия – *духовно-эйдетической*, которая сопровождается полным погружением человека в образную стихию, далекую от обыденной жизни, где он получает духовную подпитку, испытывает радость и эстетическое удовольствие. Однако об этом я немало писал. Остановимся на этом.

Н.М.: А я бы не стала. Здесь мы подошли к одной из новаторских областей Вашей эстетики. Вы разработали убедительную и на сегодня, возможно, оптимальную структуру эстетического вос-



приятия. Его высшие ступени – духовно-эйдетическую и эстетическое созерцание, – только что названные, в искусстве Вы связали с понятиями *художественного образа* и *художественного символа*, тоже по-новому интерпретируемыми. Не могли бы Вы подробнее рассказать об этом?

В.Б.: Я не столько связал, сколько вывел ступени, или фазы, эстетического восприятия из эстетического опыта (личного, прежде всего) восприятия искусства, его шедевров в первую очередь. Художественный образ полностью реализуется на третьей, духовно-эйдетической ступени восприятия произведения искусства; художественный символ – на высшей – эстетическое созерцания. Это, действительно, некоторый новый поворот, или шаг, в эстетической теории, на мой взгляд, продвигающий ее в направлении большей аутентичности. Кратко описать суть главных понятий философии искусства, возможно, будет трудновато. Об этом подробно можно прочесть в последних изданиях моей «Эстетики», в двух видах представленных на выставке. Однако попытаюсь.

Под художественным образом я понимаю органическую духовно-эйдетическую целостность, выражающую, презентирующую некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма, являющую эстетическую сущность этой реальности, имеющую аналогический характер и реализующуюся (становящуюся, имеющую бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире.

Именно в *так* понимаемом образе полно раскрывается и реально функционирует некий уникальный художественный космос, свернутый (воплощенный) художником в акте создания произведения искусства в его предметную (живописную, музыкальную, поэтическую и т. п.) чувственно воспринимаемую реальность и развернувшийся уже в какой-то иной конкретности (иной ипостаси) во внутреннем мире субъекта восприятия. Образ во всей его полноте и целостности – это динамический феномен, сложный *процесс* художественного освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях, как бы фокусирование его во всей его полноте в конкретный момент бытия в конкретной точке художественно-эстетического пространства.

Такое понимание образа предполагает наличие объективной или субъективной *реальности*, не всегда фиксируемой сознанием художника, но давшей толчок процессу художественного *отображения*. Она более или менее существенно субъективно трансформируется в творческом акте в некую иную реальность самого чувственно воспринимаемого *произведения*, созданного в художественном модусе. Затем в акте восприятия этого произведения происходит еще один процесс трансформации черт, формы, смысла, даже сущности исходной реальности (прообраза, *первообраза*, как иногда говорят в эстетике) и реальности произведения искусства (материализованного, чувственно воспринимаемого *формообраза*). Возникает *конечный образ*, принципиально не поддающийся вербализации, как правило, достаточно далекий от первых двух по всем параметрам, но сохраняющий, тем не менее, нечто (в этом суть *изоморфизма* и самого принципа *отображения*), присущее им и объединяющее их в единой системе *образного* выражения, или художественного отображения. Именно этот третий образ, возникший на основе первых двух (первообраза и формообраза) и как бы втянувший, вобравший их в себя, и является в прямом смысле слова полновесным *художественным образом данного произведения искусства*. В процессе его разворачивания (становления) и глубинного снятия и может осуществиться реальный контакт (собственно, окончательный этап *эстетического акта* восприятия произведения искусства) субъекта с Универсумом или даже с его Первопричиной (как при созерцании, например, иконы) в уникальном, присущем только данному образу модусе. Здесь образ у хорошо подготовленного реципиента может перерасти, развернуться в *художественный символ*, трамплином к которому он и является. Однако на уровне самого художественного образа полного контакта с Универсумом еще не происходит. Вершится лишь глубинный и многомерный контакт с самим произведением. Погружение реципиента в него и гармония с ним.

Фигурирующий в определении образа принцип *изоморфизма*, некоего подобия формы, как сущностный принцип любого *отображения*, в искусстве имеет очень широкие смысловые пределы. В общем случае речь идет о том, что образ сохраняет в себе некоторые черты, присущие *форме*, как правило, чувственно воспринимаемой, объекта, явления, ситуации, давших толчок творче-

скому процессу отображения. Наиболее очевиден этот принцип в визуальных искусствах и литературе, работающих с так или иначе трансформируемой материальной, обычно визуально воспринимаемой действительностью. Однако в таких видах искусства, как архитектура, музыка, декоративное искусство или абстрактная живопись, не имеющих чувственно воспринимаемого прообраза, изоморфизм сводится к *подобию (адекватности) формы произведения самой себе как художественной форме*, то есть к созданию некой целостной чувственно воспринимаемой замкнутой в себе самодостаточной структуры, порождающей одновременно и образ и его первообраз, который фактически составляет здесь анагогическую сущность самого художественного образа.

Этот вроде бы парадоксальный факт относится к коренным законам искусства вообще и художественного образа в частности. По крупному счету *любой образ искусства в глубинном смысле содержит свой прообраз (первообраз) в себе*, является антиномическим единством образа и первообраза. Тот же изоморфизм (изоморфизм внешних визуальных структур, например), который мы наблюдаем в подавляющем большинстве произведений классического искусства, в какой-то мере является именно формальным, внешним изоморфизмом. Однако именно ему обязаны своим происхождением понятия образа и отображения, и мы не можем и не имеем права сбрасывать его первичный смысл со счетов, говоря о художественном образе.

Из всего сказанного хорошо видно, что конечный («третий») образ, или собственно *целостный художественный образ*, возникший в процессе эстетического восприятия произведения искусства, – я называю его *макрообразом*, – во-первых, имеет яркую субъективную окраску, зависящую от ситуации восприятия (состояния внутреннего мира реципиента в момент восприятия, по меньшей мере), и, во-вторых, представляет собой сложную многоуровневую образную систему, складывающуюся из многих частных образов и подобразов. К ним относятся, например, образы литературных персонажей, ситуаций, природы и т. д. и т. п. – все те образы, которые видят в произведении и анализируют литературоведение или искусствознание.

Сущностным ядром художественного образа, на что уже вскользь указывалось, является *художественный символ*. Внутри образа он представляет собой ту практически не вычленимую на

аналитическом уровне глубинную компоненту, которая целенаправленно *возводит* дух реципиента к *духовной реальности*, не содержащейся в самом произведении искусства. На высшей ступени восприятия – в акте эстетического созерцания – художественный образ разворачивается в художественный символ, который не поддается вербальному описанию, но именно он открывает «ворота» духу зрителя в некие *иные* реальности, *полностью* реализуя и завершая (совершая) событие эстетического восприятия данного произведения.

Символ как глубинное завершение/совершенство образа, его сущностное художественно-эстетическое (невербализуемое!) *содержание* свидетельствует о высокой значимости (ценности) произведения, высоком таланте или даже гениальности создавшего его мастера. Бесчисленные произведения искусства среднего (хотя и добротного) уровня, как правило, обладают только более-менее целостным художественным образом (в указанном выше смысле, то есть *иницируют становление*) или просто совокупностью промежуточных образов, но не символом. Они и не выводят реципиента на высшие уровни духовной реальности, но ограничиваются какими-то промежуточными (и бесчисленными) ступенями к ним – в том числе эмоционально-психологическими и даже физиологическими уровнями психики реципиента. Практически большая часть произведений классического искусства находится на этих ступенях художественно-эстетической содержательности – они обладают художественной образностью того или иного уровня, но лишены художественного символизма. Он характерен только для *шедевров высокого искусства* любого вида и *сакрально-культурных* произведений *высокого* художественного качества. Именно такие произведения, как правило, составляют фонд мировой художественной *классики*, то есть являются актуальными для человечества в достаточно широких хронологическом и пространственном диапазонах, составляют золотой художественный фонд Культуры.

Н.М.: Между тем, в Вашей концепции «Культура – *пост-культура*», которой посвящены «Апокалипсис», добрая половина учебника по эстетике и целый ряд журнальных публикаций, Вы фактически отказываете современному человеку, которого считаете человеком *пост-культуры*, в развитом эстетическом вкусе и чувстве, т. е. в возможности подняться на высшие ступени эсте-

тического восприятия. Почему? Неужели Вы действительно полагаете, что современный человек в сфере эстетического в принципе утратил что-то и не способен быть человеком Культуры?



В.Б.: Полагаю, что так. И, думаю, что не я один убежден в этом. Еще Герберт Маркузе, как Вы помните, назвал человека середины XX в., человека техногенной цивилизации, «одномерным человеком», т. е. утратившим какие-то очень существенные измерения своей духовной сущности. Среди них, конечно, и эстетическое чувство. Не полностью, естественно, но его глубинные измерения. Он сохраняет его пока на элементарном уровне, связанном, например, с модой, дизайном, популярной музыкой, всевозможными зрелищами (шоу). Однако высокий эстетический вкус, вкус к выдающимся произведениям мирового искусства утратил или, скорее, катастрофически утрачивает, – это очевидно. Говорить о гармонии человека *пост*-культуры с Универсумом уже, увы, не приходится. Так что художественный символизм высокого искусства от него закрыт полностью, да и художественный образ открывается ему далеко не в полной мере.

Вы, возможно, сейчас попытаетесь указать мне на переполненные художественные музеи, концертные залы, театры Европы и Америки. Не думаю, что это весомый аргумент. По музеям Европы

туристы действительно бегут толпами, но именно *бегут*, ибо стало модным посещать памятники искусства, и они включены в оплаченный тур. О каком эстетическом созерцании, требующем длительно-го и концентрированного вживания в произведение искусства, здесь может идти речь? Нечто похожее с театрами и концертными залами. Их посещать сегодня одномерному человеку престижно, это модно. Вот и идет после трудового дня. Однако, посмотрите, как реагирует. Всегда гром аплодисментов – и на действительно высокохудожественном концерте, и при плохом спектакле, почти антихудожественно сделанном. И при выдающемся исполнителе, и при посредственном – реакция всегда одна – бурные аплодисменты. И такая же реакция, почти у этой же аудитории, на какого-нибудь пошлого юмориста или на эстрадное шоу весьма сомнительного качества. Отсутствие истинного эстетического вкуса заменяется убеждением, что любое зрелище прекрасно, и на нем положено аплодировать и бурно реагировать, раз уж «уплочено». Странный феномен...

Понятно, что я несколько утрирую ситуацию и обижаю небольшую часть истинных ценителей искусства с высоко развитым эстетическим вкусом, которые и сегодня (да, вероятно, еще и в ближайшем будущем) вполне осознано стремятся к общению с подлинным искусством и реагируют на него, как и на его антипод, адекватно. Речь ведь у меня идет о некоей глобальной и серьезно огорчающей эстетика, но активно развивающейся тенденции.

Очевидно также, что и во всей истории человечества истинные ценители искусства, обладающие высоким вкусом, встречались не часто. Однако сегодня есть опасность, что они исчезнут вообще. И прямым доказательством этого является именно *пост*-культурная вакханалия в самой творческой среде, в кругах художественной интеллигенции, которая по определению, по призванию должна обладать высоким эстетическим вкусом, создавать высоко художественные произведения, высоко держать эстетическую планку культуры. А вот именно этого-то в этой среде и нет, чем порождается и уже порождена и соответствующая аудитория, лишенная эстетического вкуса, но претендующая на свою якобы «продвинутость» в искусстве. Продвинутость куда?

Причины – все те, которые и привели собственно к *пост*-культуре. О них я писал немало. И одна из главных, конечно, заключена в научно-техническом прогрессе. Я не мракобес, как Вы

знаете, и не сторонник первобытного образа жизни человека – в пещере, у костра, замotanного в шкуру и каменным топором добывающего себе пропитание. Однако и какая-то сущностная двойственность современной формы НТП всем уже хорошо понятна. Значительно облегчая обыденную жизнь людей, он несет и уже принес много негативного, а я ощущаю – и катастрофического. Сдержатъ его разрушительные тенденции мог бы высокий уровень нравственности у технократической (равно буржуазно-политической) верхушки общества, но этого нет, и сам НТП активно работает на расшатывание морально-нравственных устоев человечества.

Что же касается эстетического чувства, то не надо забывать, что оно возникло и сформировалось в те далекие времена, когда человек не просто жил в единстве и гармонии с природой, но и боготворил эту природу как источник жизни и своего благополучия (хотя и в постоянной борьбе с ней). Он видел и чувствовал в ней нечто сакральное, священное, более высокое, чем он сам, совершенное и прекрасное, пугающее, но и восхищающее одновременно, радующее. Отсюда и развились эстетические чувства прекрасного и возвышенного, постоянно и систематически переплетавшиеся с религиозными чувствами. С развитием НТП человек все дальше отходил и от природы, и от религии. Точнее, вера в богов и Бога сменилась у него верой в НТП, в собственный разум. Понятно, что все связанное с духовной сферой Культуры, как возникшей, сформировавшейся и тысячелетия функционировавшей в атмосфере веры в объективно существующую более высокую духовную силу (Великое Другое) и в природу (прекрасную и величественную) как ее творение, – все это утрачивает свою актуальность для человека техногенной цивилизации, человека *пост*-культуры, одномерного человека.

Более того, жизнь в современном предельно технизированном мегаполисе, урбанизированном пространстве при круглосуточном общении в основном с электронными средствами коммуникации (а новые поколения начинают такое общение буквально с пеленок), отнюдь не способствует развитию высокого эстетического чувства и вкуса. В понимании современного человека ему это просто не нужно, у него нет внутренней потребности в полноценном эстетическом опыте. Искусство переходит для него в разряд необязательных, но

иногда очень престижных развлечений, да и вложения капитала. Дорогой картиной можно украсить столовую или спальню, в театр сходить, ибо не каждый же день сидеть в кафе, пивбаре или за картами; музей посетить в турпоездке между походом в магазин и на шоу с танцами живота или на корриду. Об эстетическом созерцании нет и речи. Да и словом «эстетика» все чаще называют теперь парикмахерские и косметические салоны или гламурные журналы.

Н.М.: Мрачноватую картину Вы рисуете. Думаю, далеко не так все бесповоротно удручающе, хотя в чем-то Вы и правы, увы. Вернемся, однако, к существу Ваших исследований – к эстетике в ее глубинном понимании. Иногда эстетику определяют как философию искусства. Тенденция, восходящая еще к Гегелю. В чем Вы видите отличие эстетики от философии искусства? Или речь идет об одной и той же дисциплине?

В.Б.: Большой беды в понимании эстетики как философии искусства нет. Искусство в своих высших и лучших проявлениях является выражением эстетического опыта, концентрированным выражением. Художественность искусства, т. е. его сущность, это по-иному – его *эстетическое* качество. Именно за него и ценится искусство. Поэтому, если в центре внимания философии искусства стоит его художественность, то такая философия очень близка к эстетике, ибо занимается предметом эстетики в его концентрированном виде. Таким образом, сущностные сферы эстетики и философии искусства совпадают. Однако они имеют и области никак не совпадающие, не перекрывающиеся. Эстетику интересуется все пространство эстетического опыта, которое не ограничивается искусством, но фактически пронизывает все сферы культуры и деятельности человека. Его творческой деятельности и неутилитарного опыта.

Философия искусства, в свою очередь, имеет своим предметом не только художественность искусства, хотя это – центральное ядро ее исследований, но и практически все характеристики феномена искусства, некоторые из них весьма далеко отстоят от собственно эстетических качеств искусства. Исторически искусство возникало далеко не всегда для удовлетворения эстетических потребностей своих заказчиков, хотя имплицитно они, но особенно художники, творцы искусства практически всегда руководствовались именно этими потребностями, часто не сознавая того.

Понятно, что *художественность* искусства – слишком тонкая и эфемерная материя; она менее всего поддается исследованию и вербальному описанию. Поэтому и философия искусства, и эстетика вынуждены подходить к ней с большой осторожностью, опираясь не столько на какую-либо формально-логическую или структурную методологию, сколько на интуицию исследователя, на его личный опыт восприятия искусства, сопровождающийся, как известно, рецептивной герменевтикой произведения. Герменевтикой, которая возникает почти автоматически в процессе эстетического восприятия произведения, глубинного проникновения в него. Она как бы диктуется самим произведением. Исследователь-реципиент просто записывает возникающий в его сознании текст по поводу данного произведения. Он далеко не всегда бывает логически стройно выверенным. Часто это просто поток сознания, некие полупоэтические структуры и т. п. Однако в такой рецептивной герменевтике, субъективной по своей природе, профессионал (искусствовед, филолог, эстетик) усматривает некое сущностное ядро, на основе которого затем строит уже процесс профессиональной герменевтики данного конкретного произведения. В ходе дальнейшего анализа результатов подобных герменевтических текстов (далеко не всегда они записываются исследователем, но часто просто живут в его сознании) и возникает то, что может быть названо философией искусства, т. е. некая обобщенная теория, выявляющая сущностные законы искусства. Эстетика строит свою теорию (ее эмпирически данную часть) примерно таким же образом, но на основе значительно более широкого поля эстетических объектов, не только на основе произведений искусства. Да и собственно философский опыт играет в ней большую роль. Нам с Вами это понятно.

Н.М.: Да, профессионалу-эстетике это вполне понятно. Особенно, когда мы имеем дело с классическим искусством, или искусством Культуры, согласно Вашей концепции. Здесь внутренним критерием художественности является своеобразное восхождение по ступеням эстетического восприятия к гармонии с Универсумом, сопровождающееся все нарастающим эстетическим удовольствием, которое перерастает на высшей ступени в катарсис, эстетическое наслаждение, блаженство и т. п. Возникшие в

процессе этого эстетического восхождения (или глубинного погружения в объект) герменевтические процедуры Вы и кладете в фундамент философии искусства? Я правильно Вас понимаю?

В.Б.: Да, именно так.

Н.М.: Тогда как быть с философией современного искусства, которое Вы записываете по разряду *пост*-культуры, т. е. с философией магистрального направления арт-практик, возникших на основе последовательного движения искусства XX в. по линии: авангард – модернизм – постмодернизм и далее? Или здесь и не может быть уже никакой философии искусства, т. к. это искусство согласно Вашему пониманию вроде бы не является выражением эстетического опыта, а, следовательно, в смысле классической эстетики и не является по существу искусством? Как здесь быть?

В.Б.: Трудный вопрос. Им сегодня и призвана заниматься постнеклассическая философия искусства. Все-таки «философия», по-моему. Философия в том смысле, что она должна выявить основные принципы и закономерности, на которых основываются современные арт-практики, порвавшие или далеко ушедшие от классически понимаемого искусства в направлении отказа от эстетической сущности искусства, отказа от художественности.

Н.М.: Может быть не отказа, а его переосмысления?

В.Б.: Не думаю. Если только под переосмыслением не понимать замену на противоположное. Все-таки точнее здесь – отказ. Сознательный отказ. Символами и истоками движения искусства по этому пути (к *пост*-культуре) стали реди-мейды Дюшана в визуальных искусствах и, пожалуй, «Улисс» Джойса, но уж точно его «Поминки по Финнегану» (или «Финнеганов помин», как предлагает его понимать Умберто Эко) в литературе на Западе и «заумь» футуристов и их последователей обэриутов у нас. Особенно показательны в этом плане, конечно, реди-мейды. Здесь вообще отказ не только от художественности, но и практическая аннигиляция творческой деятельности художника – сведение ее до минимума. Внесение купленного утилитарного объекта в экспопространство художественного музея и его переименование. Аннигиляция художника как одухотворенного, наделенного особым даром творца. Даже современные, самые продвинутые инсталляторы и акционисты не используют напрямую метод

Дюшана, а вносят в свои арт-объекты и -проекты нечто свое, как-то их формируют, часто из готовых предметов или их фрагментов – те же Бойс, Кунеллис и др.

Понятно, что произведения таких художников, или арт-деятели, не ориентированы ни на какое эстетическое восприятие, они практически исключают эстетический опыт. Проще было бы назвать это грандиозной (ибо длится уже почти целое столетие и во все возрастающем объеме и масштабе – посмотрите хотя бы сейчас демонстрирующуюся выставку *post*-продуктов в «Гараже» из коллекции Франсуа Пино – типичный и яркий пример, а мы их знаем и видели множество) профанацией искусства или гранд-провокацией против искусства в мировом масштабе и отказать всему этому валу произведений в именовании искусством, а соответственно и в любой философии искусства.

Многие эстетики и искусствоведы классической выучки так и поступают. Вычеркивают всю продукцию *post*-культуры из своего поля зрения. Однако за столетие сформировалась и уже бесчисленная армия профессиональных апологетов этого искусства, которые сегодня занимают все ключевые посты в мировом арт-сообществе (как организационные, так и в теоретическом плане). Они называют всю эту продукцию искусством, видят в ней логическое продолжение классического искусства, пишут пудовые монографии о каждом из *post*-артистов и большие теоретические фолианты, оправдывающие это искусство, как бы вписывающие его в историю искусства на равных основаниях с искусством классическим. Как быть в этой ситуации? Трудный вопрос для современного эстетика, желающего разобраться в проблеме, а не включаться бездумно в тот или иной хор – постоянно усиливающийся апологетов или катастрофически слабеющий ниспровергателей.

Искусство *post*-культуры или сознательно отказалось (на начальном этапе) от художественности, или просто уже (сегодня) не знает, что это такое, и руководствуется какими-то иными принципами при создании своих арт-проектов. Однако позиционирует себя все-таки как искусство.

Я думаю, что сегодня исследователь-эстетик не может просто отбросить это искусство из поля своего рассмотрения. Имея при этом в виду и тот факт, что внутри огромного вала *post*-культурной продукции и в ее парадигме варится, возможно, и что-

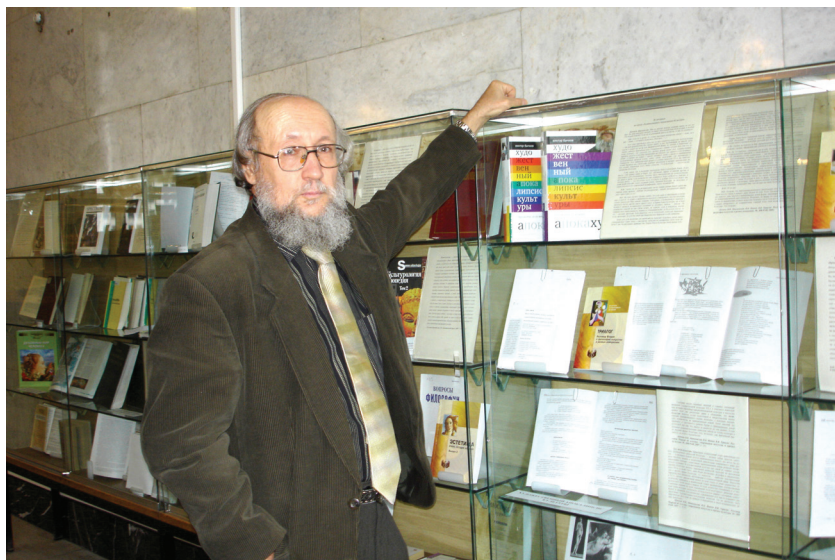
то принципиально новое в плане художественно-эстетических ценностей. Христианское искусство первых веков христианской эры тоже было долгое время малохудожественным, а затем породило могучее высокохудожественное средневековое искусство. Сейчас вершится более грандиозный, несоизмеримо более, перелом в культуре и цивилизации, чем на рубеже «языческая античность-христианство». Какой-то катастрофический перелом. Тем не менее, если человечество переживет его, оно не сможет обойтись без эстетического опыта. Возможно, совершенно непохожего на тот, который дала Культура.

И я, как Вы знаете, уделил немало внимания выявлению и анализу имманентных принципов организации арт-практик *пост*-культуры именно на предмет выявления в них чего-то, приходящего на смену принципам и приемам организации художественного текста в классическом искусстве. На основе этого, собственно, и появилась та параэстетическая теория, которую я обозначил как *нонклассика (неклассическая эстетика)*. Вы употребляете это понятие в более широком смысле.

Н.М.: Вы характеризуете неклассическую эстетику как параэстетическую теорию, а ее категориальный аппарат как систему паракатегорий. Не считаете ли вы, что многие понятия из этого ряда, такие как абсурд, симулякр, телесность и другие за последние полвека уже утвердились в статусе категорий? И вообще, какой смысл Вы вкладываете в приставку «пара-» применительно к эстетике?

В.Б.: «Пара-» в моем обозначении «параэстетические» означает, что художественность в так классифицируемых арт-явлениях сведена до минимума миниморум или вообще аннигилирована. А вот почему тогда «эстетические», эстетика все-таки? Да, потому, что эта продукция сегодня не просто претендует на полноценное место искусства в современной культуре, но и занимает уже его (в музеях, на выставках, в научной литературе).

Явочным, так сказать, порядком объявила себя искусством и заняла его место. Кроме того, нередко произведения этого искусства все-таки обладают какими-то элементарными эстетическими качествами. Именно элементарными, и их авторы, хотя и декларируют иногда некоторые эстетические принципы, но на практике не стремятся к их реализации, ограничиваясь самым низовым эстетическим уровнем. В целом же они организуют свои произведения,



т. е. форму (!), по некоторым уже интуитивно сложившимся за полстолетия, а иногда и конвенционально предписанным принципам, которые далеки от принципов классической эстетики.

В своей разработке неклассики я выявил целый ряд таких принципов, приемов, именований (артефакт, объект, вещь, симулякр, повседневность, лабиринт, абсурд, заумь, автоматизм, телесность, эклектика, гипертекст и др.), которыми руководствуется современное искусство. Фактически это и есть мой путь к созданию неклассической и далее, возможно, постнеклассической философии этого искусства. Здесь я иду не от эстетического опыта, ибо он при восприятии подобного искусства не совершается или сведен к самым элементарным уровням. В принципе не рассчитан на него. Это искусство никуда меня не ведет, тем более – не возводит, не доставляет никакого эстетического удовольствия. В редком случае – удивляет своей организацией и заставляет разум разгадывать некоторые интеллектуальные шарады. И все. Здесь классическому эстетике, да и реципиенту, делать практически нечего. При анализе современных арт-практик приходится опираться не на рецептивную герменевтику эстетического опыта, а исключительно на структурно-психологический анализ арт-практик и их восприятия.

Так что современному философу искусства работы здесь хватает. И достаточно интересной. Выявив систему принципов этого искусства (она у другого исследователя может быть и несколько иной, и более развернутой), он начинает задумываться о причинах возникновения этого явления. А последние, естественно, имеют место быть, и грандиозные. Многие из них показаны в моем «Апокалипсисе»⁴, да и в других работах, представленных на выставке. Среди главных можно указать, пожалуй, не только на ощущение современным искусством катастрофизма сегодняшней цивилизации и растерянность художника перед ней, но и на сознательное разрушение традиционных эстетических ценностей и самой системы их формирования и восприятия. Можно предположить и некий внесознательный телеологизм этого процесса, его направленность на принципиальную перестройку эмоционально-эстетического аппарата человека; постепенную подготовку его к переориентации на нечто *принципиально иное*, чем все, что мы до сих пор имели в эстетической сфере. Радикальной перестройке нашей художественной оптики. Или вообще замене ее на нечто иное, существенно иное.

Не исключаю, что уже сегодня многие из принципов нон-классики типа шока, жестокости, повседневности, абсурда, лабиринтности, эклектизма, интеллектуальной замысловатости, интертекстуальности, центонности, гипертекстуальности и т. п., реализованные в современном искусстве, кому-то доставляют не меньшее удовольствие, чем классическому реципиенту произведения добротной классики. И на этой основе разовьется (возможно, уже развивается) какой-то новый тип параэстетического сознания, более адекватного современной техногенной цивилизации, чем наше любимое классическое эстетическое сознание. Вот в сфере этого сознания и опыта многие из паракатегорий перейдут или уже переходят в разряд полновесных категорий. Только будут ли они эстетическими категориями, – это все-таки вопрос.

Не будем дальше углубляться в эту проблему. Она бездонна и пока слишком неопределенна, как пропасть, разверзшаяся после Культуры, из которой поднимаются не столько романтические туманы, сколько отнюдь не благовонные испарения. Хотя и интересна для исследователя.

Н.М.: Ну, пропасть – это чересчур. Пусть в нее заглядывают скалолазы, спелеологи или хтонофилы. Я бы хотела поговорить о другом. Вы ведь не только бездну видите в *пост*-культуре. Бездна – это с позиции Вашей концепции Культуры. Однако у Вас *пост*- – это *или* – *или*. И Вы только что еще раз подтвердили это, говоря о новом типе возникающего эстетического (или *параэстетического*) сознания. Второе *или* в Вашей гипотезе предполагает возможный скачок к новой культуре или цивилизации, принципиально иной, чем все ныне известное, и связанной именно с техногенным развитием человечества, с компьютерно-сетевой цивилизацией, с виртуальной реальностью, если говорить об эстетической сфере. В Вашей концепции постнеклассической эстетики и в наших с Вами разработках по виртуалистике⁵ Вы все-таки не совсем закрываете человечеству путь к эстетическому опыту, а усматриваете его новые формы в пространствах виртуальной реальности, формирующейся в сетях Интернета. Каковы перспективы развития эстетической теории в этом направлении, да и самого сетевого искусства?

В.Б.: Условно говоря, *net-art* только нарождается, и говорить о сущностных принципах этого искусства еще, по-моему, рано.

Пока очевидно одно. Мы имеем два встречных процесса в современном антропо-культуро-арт-генезе. С одной стороны, арт-практики *пост*-культуры, особенно активно со второй половины прошлого столетия, путем «переоценки» традиционных художественных ценностей выдвигают на их место нечто, не воспринимаемое «классическим» эстетическим субъектом как какие-либо ценности, но активно переформирующее эстетическое сознание современного реципиента в направлении принятия неклассики в качестве чего-то равного, точнее, равновесного классике, не менее значительного, чем ее феномены, но принципиально другого.

С другой стороны, компьютерно-сетевая цивилизация порождает и формирует сегодня принципиально нового реципиента с новыми психо-ментальными и эмоциональными характеристиками. Активно формируется другая реактивность, иная скорость восприятия аудиовизуальной информации, дискретность восприятия, simultанность всех органов чувств в информационной среде, интерактивность, ориентация на интертекст и гипертекст, открытость к трансперсональному опыту и т. п. И, полагаю, иная шкала ценно-

стей (или приоритетов), чем у вымирающего человека Культуры. В ней в частности, виртуальная реальность может занять и уже, я думаю, занимает более важное место (в духовно-эмоциональном плане), чем обычная чувственно воспринимаемая реальность нашей жизни. Человеку Культуры в это трудно поверить, но специалисты, особенно в технологически развитых странах изучающие компьютерно-виртуальную зависимость у детей как отклонение от нормы, уже ясно видят это и бьют тревогу. Да бить-то ее нечего. Это закономерность. Компьютерно-сетевая цивилизация начинает порождать своих детей – людей, оптимально приспособленных к ней, живущих в ней и ею. А это уже будут совсем другие люди, чем мы с Вами, пользующиеся компьютерно-сетевой техникой лишь как инструментом. Принципиально иные по всем психоментальным параметрам.

Оба процесса взаимонаправлены и ведут в эстетической сфере к возникновению неких неутилитарных виртуальных пространств, которые пока условно мы могли бы назвать сетевым искусством, виртуальными сетевыми арт-практиками и т. п. Что-то близкое к этому уже вершится в сетях, и, в частности, в сфере компьютерно-сетевых игр. Отсюда придет это искусство, если придет вообще. Однако нам с Вами туда уже вряд ли открыт доступ. Не в смысле технического входа в эти пространства со своего компьютера, но в смысле *аутентичного восприятия* нарождающегося там опыта. Наше дело – высокое искусство Культуры, которое человечество создало за предшествующие тысячелетия, а история великодушно сохранила до нас столько, что человеческой жизни мало для восприятия всех его сокровищ.

Н.М.: Вообще, я недоумеваю, когда не в первый раз уже слышу от Вас подобные пророчества. Принять все это трудно, и как-то грустно, если действительно человечество движется в этом направлении. Полагаю, не только в этом. Я хочу поблагодарить Вас за этот очень интересный, проблемный и духовно возвышенный разговор, еще раз поздравить и с сорокалетием Вашей творческой деятельности и с замечательной, интересной выставкой. Спасибо.

Примечания

- ¹ Проект «Триалог» – это эпистолярная академическая беседа, ведущаяся на протяжении ряда лет между тремя эстетиками: В.В.Бычковым, Н.Б.Маньковской и Вл. Вл. Ивановым. Иногда в разговор вмешивается достаточно напористо один из постоянных читателей дискуссии О.В.Бычков, что мы и наблюдаем в публикуемом материале. Понятно, это придает особую остроту дискуссии и интенсифицирует исследовательскую мысль. Первые два выпуска «Триалога» опубликованы. См.: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007; *они же.* Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях. М., 2009.
- ² См.: *Вопр. философии.* 2008. № 8. С. 184–186.
- ³ См. ее, в частности, в: *Эстетика: Краткий курс.* М., 2009. С. 21.
- ⁴ Имеется в виду исследование: *Бычков В.* Художественный Апокалипсис Культуры. Кн. 1–2. М., 2008.
- ⁵ См., например: *Бычков В.В. Маньковская Н.Б.* Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // *Вопр. философии.* 2006. № 11. С. 47–59.

О.В. Бычков – 14–20.12.2009

О перспективах новейших научных исследований в эстетике

Дорогие собеседники! Хотя я давно уже не участвовал в дискуссии, и в некотором смысле ход полемики «Триалого» как-то затерялся, особенно в хоре похвал в сторону В.В. в последних текстах, решил я вернуться к некоторым темам прошлых дебатов. В частности, вдохновили меня рассуждения о сущности эстетического В.В. в последних текстах (в «интервью» с Н.Б.). Так, В.В. рассуждает об эстетическом опыте как «гармонии с Универсумом» и т. д. и т. п., однако, с чем именно эта гармония, в чем ее сущность и почему одни произведения искусства или природные явления ее вызывают, а другие почему-то не вызывают (или вызывают в зависимости от культурной среды и уровня образования?), не отвечает. В этой вот чрезмерной общности и размытости теория В.В. напоминает большинство теоретических работ по эстетике, как классических, так и наиболее свежих, которых я здесь недавно вдоволь читался, *ad nauseam*. И вот решил по этому поводу и написать: чтобы одновременно и проинформировать моих российских коллег о том, что происходит на бездуховном и диком Западе (в англо-американской традиции, по крайней мере) в области эстетики, и порассуждать более конкретно о том, как же эстетический опыт работает и почему конкретно некоторые произведения искусства действуют более эффективно.

Сначала об исследованиях общего плана. Они разочаровывают: в общем-то уже старые проговоренные вещи, и такие же общие и расплывчатые суждения и теории. Исключение составляют (как будет ясно из последующего) исследования в области нейро-

биологического (психологического, и вообще «научного» в смысле англо-американского термина *scientific*) подхода к эстетике и искусству, и в области так называемой богословской эстетики, которая сейчас на Западе очень в моде. Но об этом потом.

Вот некоторые недавние исследования, которые, в общем-то, эстетику никуда, по моему мнению, не продвигают, но полезны для обзора общих тенденций. Мэтью Киран¹ предлагает общие размышления о сущности искусства и об основных проблемах искусства, вводного плана, в основном базируясь на Канте, которого он считает более глубоким, чем его преемников. Он рассматривает классические проблемы: оригинальность в искусстве; красота/безобразия/эстетизм; прозрение, истина, банальность в искусстве; смысл и форма; искусство и моральность/имморальность; неприличное в искусстве, и т. д. Дэбни Таунсэнд² предлагает хронологию эстетических фигур и движений, дает вводную статью по истории эстетики, прилагает библиографию по периодам. Словарь содержит сотни коротких статей, включая имена и понятия в эстетике (такие, как эстетическая оценка, эстетическое отношение, понятие эстетического и эстетические эмоции, переживание, суждение, объект, наслаждение, качества, красота и т. д.); статьи исторические (т. е. кто, что и когда об этом сказал исторически) и т. д.

Стивен Дэйвис и Ананта Зукла³ предлагают сборник о сущности и определениях искусства. Содержит статьи по следующим темам: (теоретические статьи) искусство и эстетическое как широкие понятия типа «семейного сходства» Виттгенштейна (т. е. понимание этих категорий разными традициями не полностью совпадает, а только пересекается в некоторых аспектах, поэтому можно иногда встретить людей, спорящих об этих понятиях, имея в виду их *непересекающиеся* аспекты, каковой спор вообще не имеет смысла), эстетическая оценка природных объектов – таких, как сады и т. п.; (исторические статьи) эстетика античности, средних веков, Нового времени (от Канта до Ницше); (сравнительно-культурологические статьи) индийская, японская, не-западная эстетики; статьи по современным тенденциям (феминизм); эволюционно-биологическая эстетика (каким образом эстетическое чувство происходит от нашей биологии и общего человеческого исторического опыта).

Элегзэндер Нихэмэс⁴ дает классическое обсуждение роли прекрасного в искусстве в герменевтической традиции Гадамера, который в свою очередь прокомментировал платоновские и другие античные тексты. Так, «прекрасное» – это момент откровения (несокрытости) в искусстве. Красота в искусстве – это свойство не давать счастье, а только обещать его (платоновская концепция «прекрасного» (т. е., строго говоря, *to kalon*) как указующего путь к благому, а не само благое). Такой подход к эстетике очень похож на трактовку искусства и эстетического опыта в современной западной богословской эстетике.

Вот пара исследований, интересных в плане дискуссии, если не новизны. Найджел Уорбертон⁵ представляет англо-американскую аналитическую традицию в эстетике. Он обсуждает несколько теорий изобразительного искусства, в частности, Клайва Бэлла (формализм), Коллингвуда (эмоционально-выразительная теория), «учредительную» теорию искусства (*Institutional theory*; т. е. искусство – это то, что всякие там арт-дилеры и критики называют искусством), наконец, теорию «семейного сходства» последователь Виттгенштейна, которая уже упоминалась выше. Искусству нельзя дать точного определения, так как здесь нет общих черт; это термин типа «семейного сходства», т. е. есть некие общие черты между некоторыми феноменами, но ни одной общей для всех. Собственная точка зрения Уорбертона приближается к последователям Виттгенштейна («семейное сходство»). Тем не менее, конечно, искусство можно обсуждать, находить общий язык и т. д. Такая трактовка определения искусства и эстетики, пожалуй, исторически верна, по опыту моего собственного анализа истории эстетических понятий, от Платона до XX в., в моей новой книге⁶.

Гэри Айзмингер⁷ тоже работает в аналитической традиции и представляет теорию, которая (похоже, без осознания того самим автором) уже была предложена Львом Толстым более чем сто лет назад (см. «Теургическую эстетику» В.В.⁸). Искусство, по нему, это некоторого рода сделка или коммуникация. Намерение художника – представить творение для эстетической оценки, а зритель понимает или принимает это намерение и так это творение и воспринимает, как часть некоего «оценочного процесса» или игры, включающего коммуникацию между создателем и зрителями, или зрителями между собой. (Это, например, объясня-

ет, почему писсуар в разных контекстах воспринимается или как писсуар, или как «произведение искусства», о котором нужно, например, думать и высказывать глубокие мысли. Публика понимает, что в галерею он поставлен «для коммуникации», а не для еще чего-то. Так же можно разграничить, например, и использование культовых предметов типа икон в галерее как «искусства» (мы сразу понимаем, что это «для коммуникации»!), в противоположность их использованию в храме по назначению; об этом также см. ниже.) Центральное понятие в искусстве, по Айзэмингеру – это эстетическая оценка, которая заключается в том, чтобы находить или переживать некоторое состояние дел как ценное само по себе, иметь мысль, что это хорошо, и ожидать и от других подобной оценки. Само переживание является самооценным. Арт-мир (artworld) и арт-практика (art practice) лучше всего на данный момент приспособлены для продвижения такого рода эстетической коммуникации, но это просто исторический факт, не закон. Айзэмингер делает заключение о будущем эстетической коммуникации, комментируя теорию «смерти искусства» и другие подобные пророчества. Данный тип эстетической коммуникации сложился исторически в таких-то вот формах, через арт-мир. Эта конкретная форма эстетической коммуникации, возможно, и не выживет («смерть искусства» должна пониматься именно в таком смысле), но эстетическая коммуникация сама по себе, конечно, выживет, просто примет другие формы.

По поводу оценки «смерти искусства» Айзэмингер, несомненно, прав. Всегда подозрительно, когда некое частное лицо пророчествует о какой-то общей тенденции. Только история покажет, что на самом деле случится, а в отношении таких фундаментальных черт человеческого бытия, как искусство, история уже показала, чего стоят такого рода пророчества о гибели искусства (если «искусство» понимать широко, а не как «элитно-салонное мелкобуржуазное искусство»). В отношении же теории искусства как коммуникации (и Айзэмингера, и Толстого), таковая теория сейчас и на вооружении многих «пост-критических» исследователей, занимающихся проблемой искусства и религии (которые также ее «открыли» сто лет спустя после Льва Толстого), например моего приятеля Алехандро Гарсия-Ривера из Беркли⁹. По этой теории, искусство не обязательно должно обладать высокими эстетиче-

скими качествами для того, чтобы успешно функционировать в сообществе, особенно религиозном (см. ниже статью Д. Уошберн). Оно выполняет некую коммуникативную функцию, которая эмоционально объединяет людей в их морально-духовной жизни, и единит их, как сообщество, с Богом. В этом смысле эстетически оцениваются не сами предметы «искусства» («ремесла»?), а именно процесс этой духовно-моральной коммуникации сообщества, который и воспринимается как «прекрасный». Это все верно (поэтому неча и Толстого критиковать, он в этом плане опережал гуманитарную науку на сто лет!), но, как другой мой приятель Фрэнк Берч Браун (Frank Burch Brown), и вслед за ним О.В. (в недавних докладах по богословской эстетике, в том числе по приглашению Йельского университета) подчеркивают, искусство в таких случаях функционирует не как «эстетическое», но подобно многим другим объектам, которые являются по своей функции «мемориально-литургическими» (например, ритуалам, обрядам, священным объектам, могилам и захоронениям и т. д.). Здесь оно выступает не в своей эстетической функции, но в коммуникативной, присущей и другим феноменам.

После прочтения такого рода литературы намечаются некие общие черты подхода к эстетической теме, вырисовывающиеся из этих работ. Все эти исследования – общего толка, и их авторы пытаются найти некие общие принципы того, почему искусство или более широко взятый «эстетический опыт» (неважно, как это определяется) на нас воздействуют. Например, они рассуждают о «единстве с универсумом» или с «трансцендентными основами» реальности, или о некоем более глубоком неконцептуальном понимании реальности (особое прозрение) и т. д. Все эти исследования имеют и общий недостаток: именно в том, что они дают *только* общие принципы или теорию. Ни одно из них не объясняет, почему именно вот эти произведения искусства или эстетические феномены воздействуют более эффективно, чем другие, или почему «высокое» искусство исключительного качества (или «гениальное») – лучше, чем искусство средненькое (позиция, которую постмодернисты тут у нас активно подрывают, в тандеме с кучей всяких иных либеральных и анти-элитарных активистов). Также они не объясняют, являются ли эстетические реакции (хотя бы какие-либо) универсальными, или все они специфичны для от-

дельных культур (тоже стандартное положение постмодернистских исследований по культуре) – что на самом деле фундаментально для науки эстетики.

Как я уже писал в предыдущих выпусках «Триалога», я считаю, что наиболее продуктивный подход к эстетике, который сможет раскрыть секреты и принципы индивидуальных произведений и реакций – это комбинация феноменологического анализа и эмпирических исследований по психологии и нейробиологии эстетического восприятия. Нужны именно конкретные исследования конкретных реакций на конкретные формы. Так вот, похоже, что время таких исследований наступает: появляется все больше эмпирических работ, которые основаны на годах экспериментов и опросов по научным методикам. Исследования по нейробиологии и психологии эстетического восприятия пока лидируют, с отставанием феноменологического компонента, который бы подтвердил эмпирические результаты «изнутри» (отчасти я такой компонент прилагаю здесь в виде моего собственного комментария на конкретные данные и результаты эмпирических исследований).

Краткое изложение некоторых научных (scientific) эстетических теорий недавнего времени можно найти в обзорной статье Вольфганга Велша¹⁰, которая у вас всех есть и которую кое-кто из вас, возможно, уже и просмотрел (так, Н.Б. упоминала его в прошлых выпусках «Триалога»). Напомню все же общие направления его мысли. Велш пытается найти причины универсальности некоторых законов эстетического восприятия на основе их базирования на биологических и культурно-исторических факторах. В частности, он рассматривает феномен так называемой «дых-захватывающей» красоты (breathhtaking beauty). По его мнению, некоторые объекты производят впечатление «дых-захватывающей» красоты независимо от культурных и исторических предпосылок (например, отдельные «гениальные» произведения искусства, как европейского, так и азиатского, или конкретные явления природы). По его мнению, некоторые причины такого вот надкультурного и надисторического эффекта следующие (Велш опирается, конечно, не только на свои, а на многие, иногда хорошо известные, исследования.) Например, то, что мы эстетически предпочитаем некоторые типы ландшафтов или садоводческие принципы (газончики с редко расставленными деревьями) может основываться на предпочте-

нии нами саванн, сформировавшемся на начальной стадии человечества, когда все оно, только спустившись с деревьев, еще бегало по Африке. Это эволюционная теория природной красоты. Играть роль и природная анатомия человека (одна из биологических теорий). Существуют и общие перцептивно-когнитивные причины эстетических предпочтений, которые эмпирически были замечены еще в древности. Например, всем известна роль симметрии, самопохожести или самоорганизации (каковые мы видим, например, в витых ракушках, цветках, кристаллах или фракталах) в восприятии красоты (см. ниже об исследовании, объясняющем эстетическое предпочтение баланса). Подобное предпочтение основано на базовых принципах восприятия и когнитивной переработки информации корой мозга. Так, организация большого количества данных, которая облегчает их восприятие (делает «прозрачными», дает структуру и слаженность и т. д.), всегда воспринимается положительно («эстетическое наслаждение»; ср. ниже об исследовании Купчика). Это объясняет, почему даже и ученые-естественники, а не только философы, описывают свои прозрения, пользуясь эстетической терминологией. Есть также и чисто нейробиологическое объяснение реакции на «гениальные» творения искусства (ср. ниже о теории Мартиндэйла). Так, объекты, которые при восприятии вызывают максимальное количество «резонансных» областей в коре мозга, а также их «оптимальную активацию», воспринимаются как доставляющие удовольствие. Объекты, которые недостаточны в этом отношении, «скучны» и «неинтересны». Объекты, которые превосходят возможности переработки информации корой мозга, вызывают стресс и тоже неприятны. Естественно, эта теория легко объясняет и возможность тренировки эстетического вкуса: чем больше формируется нейронных сетей, которые могут абстрагировать и перерабатывать все более сложные схемы и большее количество данных, тем «скучнее» простые объекты и привлекательнее сложные. Например, большинство профессиональных музыкантов (по крайней мере, у нас здесь в Северной Америке) считают уже и Баха с Моцартом «скучными», с их классическими и предсказуемыми «математическими» каденциями (не говоря уже о Вивальди, который вообще уже «кич», от которого уши вянут, как от поп-музыки с тремя аккордами), а им подавай Прокофьева со Стравинским.

Теперь перейдем к более глубокому и специфичному рассмотрению механизмов эстетического восприятия, основанному на экспериментальных данных. На благо, недавно вышли два отличных тома: по «новым направлениям» в эстетике, включая естественнонаучные, и специально по «эволюционным и нейро-когнитивным» подходам к эстетике и искусству – кстати, не без участия наших соотечественников из Москвы (Государственный институт искусствознания) и Перми (Пермский институт искусства и культуры).

Начнем с «нейро-когнитивного» подхода¹¹, в основном опирающегося на экспериментальные исследования под руководством Колина Мартиндэйла (Мэйнский Университет)¹², который излагает «нейро-сетевую» теорию прекрасного. В одном из экспериментов ставилась задача выявить реакцию на восприятие многоугольников и геометрических фигур с гранями, сходящимися под разными углами (ср.: с. 186). Рабочая гипотеза, согласно данным нейробиологии, заключалась в том, что наш мозг выработал когнитивную систему, построенную по принципу «узлов и сетей» (node-network), которая при наших обстоятельствах наилучшим образом перерабатывает информацию. Система работает по принципу активации или подавления «узлов» через посредство «сетей». Когда данные слишком похожи, ближайшие узлы подавляют друг друга и система не активируется (скучно, однообразно). Когда данные слишком разного порядка, узлы активируются в удаленных друг от друга местах, не находят резонанса и затухают (неорганизованные хаотические данные, слишком много разрозненных данных). Однако когда данные образуют такую структуру, которая активирует все новые и новые узлы, без подавления ближайших узлов (т. е. когда в объекте ровно столько разнообразия, сколько нужно, чтобы активировать все новые и новые узлы, не подавляя и не перегружая систему), тогда мы воспринимаем ситуацию как интересную, захватывающую, и в конечном счете получаем удовольствие от самого когнитивного процесса, поскольку успешный когнитивный процесс автоматически включает механизмы поощрения. При экспериментальном анализе восприятия многоугольников гипотеза подтвердилась: многоугольники и фигуры с гранями, которые сходились под очень близкими (или слишком несходящимися) углами, не вызывали такой реакции, как фигуры с определенными «промежуточными» параметрами, например, типа треугольника.

В приложении к эстетике эта теория может работать так. Вышеописанные механизмы сложились, конечно, не для эстетического опыта, а для эффективной переработки данных разного рода, от простой перцепции до концептуализации высокого порядка. Впоследствии же, как и во всех вообще других областях, человечество превращает все в удовольствие, так и эти механизмы были использованы «эстетическим» восприятием, как искусства, так и природных объектов для получения «эстетического» удовольствия. Здесь и есть разгадка таинственного кантовского принципа «целесообразности без цели» в эстетическом восприятии: механизм сложился для того, чтобы достигать определенных целей (организовывать и перерабатывать нужную информацию), а теперь эксплуатируется «без цели»: т. е., например, при восприятии кристалла или цветка, которые нам знать особо и не нужно и которые нам напрямую ни в чем не полезны.

Так, определенный вид треугольника (или там «золотое сечение» и т. д.) является, в общем-то, случайно найденной и впоследствии «эволюционно» отобранной формой (имеется в виду культурно-художественная эволюция), которая лучше всего соответствует механизмам «оптимальной активации узло-сетевой системы» мозга, которая, в свою очередь, сопровождается поощрительной реакцией. Подобные формы активируют систему, как раз не доводя ее до предела стресса, но и выводя за предел «скуки», т. е. в тех пределах активации, которые поощряются мозгом – таким образом, они воспринимаются как вызывающие «эстетическое удовольствие». Опять-таки, теория «нейро-сетей» объясняет, почему «эстетическое» удовольствие возможно (что, правда, Кант отрицал, но многие утверждают) и без *aisthesis*, т. е. когда нет непосредственного чувственного восприятия объекта извне. Все объясняется, конечно, тем, что «чувственные» и «интеллектуальные» удовольствия имеют один и тот же источник: поощрительные механизмы, связанные с оптимальной активацией нейронных узло-сетевых систем.

Так что же, эстетические механизмы просто «играют», или, посильнее, «паразитируют» на когнитивных? Да! – как бы это ни коробило господ эстетиков. А как насчет «раскрытия глубинных принципов»? Никакого противоречия: тоже да! Только в этом случае раскрывают они глубинные принципы *самой когнитивной си-*

стемы и того, как она функционирует, а не «принципы универсума». (Да нет, постойте-ка, а почему и не всей реальности, а только когнитивной системы? Когнитивная-то система наша эволюционировала из этой же реальности, в результате попыток эффективного взаимодействия с ней, которые только и могли быть эффективны, если сама развивающаяся система «схватывала» некие структуры, характерные для функционирования самой реальности. Но об этом потом: здесь целый отдельный разговор о квантовых принципах функционирования как реальности, так и ее восприятия, и кратким замечанием не обойтись!)

Но вот что действительно интересно: эти научные измерения и эмпирические данные подтверждают глубинный феноменологический анализ художественной формы, проделанный в свое время А.Ф.Лосевым в «Диалектике художественной формы»! И как современная наука проясняет многие феноменологические закруты Лосева, просто так народу не особо понятные, так и Лосев как бы дает теоретическую основу результатам научных экспериментов. (А это уже, как я ранее сказал, идеал эстетических изысканий.) Посмотрим, что получается, если посмотреть на данные «нейросетевого» направления в эстетике с точки зрения лосевской феноменологии художественной формы. Что-то вроде, например, треугольника (но, конечно, в идеале это будет более сложная художественная форма) создает больше резонанса в узло-сетевой системе, выходя за пределы «скучного», но не переходя предел «стрессового», что приводит к получению удовольствия от восприятия этого предмета. Это в плане, например, чисто формального влияния объекта. Но почему бы не применить тот же принцип, например, и к активации наибольшего количества интерпретаций, аллюзий и т. д., вызванных определенным объектом восприятия или воспринимаемой формой? Мартиндэйл (ср. с. 189) как раз об этом и пишет далее, говоря о роли «максимальной активации», которая также включает максимальное число ассоциаций! А не это ли и есть лосевское понимание по-настоящему художественной формы: попадая в наше сознание, она начинает генерировать максимальное (но не подавляющего уровня) количество интерпретаций, аллюзий и т. д., при этом, конечно, оставаясь той же самой «эйдетически» неизменной формой?¹³ И если это форма «гениальная» или «классическая» (в гадамеровском понимании «классического»

произведения искусства), то она обладает этим качеством для подавляющего большинства реципиентов и не ограничивается одним историческим периодом, то есть в каком-то смысле обладает универсальным воздействием и является как бы и «непреходящей».

В этом смысле художественная форма, попавшая в сеть нейронных узлов (т. е. в систему восприятия, воспринимающее сознание) и максимально ее активировавшая, сравнима, например, с работой микросхемы на кредитной карточке, попавшей в электромагнитное поле, или с молекулой ДНК в «белковом супе», или с вирусом, попавшим в подходящий организм. Любое из вышеуказанных, попадая в соответствующую среду, начинает оптимально функционировать, генерируя в этой среде некие структуры или «кодируя» среду по своему «эйдетическому» образу (вызывая срабатывание магнитной защиты, производя новые молекулы ДНК, реплицируя новые вирусы и т. д.). (Ср. мое понимание, вслед за Лосевым, и мифа, и значительных идей, и всех других феноменов культуры: только такие феномены выживают в истории и становятся значительными, которые способны «жить» в сознании [или подсознании], т. е. постоянно активировать некие структуры [«узлы» и «сети»].)

Так вот (что и соответствует действительности эстетического восприятия), те формы, которые являются более «открытыми» и провоцирующими, т. е. вызывают больше (но до определенного предела!) ассоциаций, и являются более «художественными». Например, художник типа Пикассо, или какой-нибудь гениальный поэт, может каким-то образом дойти до создания таких «провоцирующих» форм, которые будут обладать некой магической, захватывающей и притягивающей (т. е. «узлоактивирующей») силой для многих поколений зрителей и читателей. Эта же теория легко объясняет, почему наряду с «прекрасными» формами нас привлекают (и даже некоторыми теоретиками причисляются к сфере эстетического) и формы гротескные и уродливые: они работают по такому же механизму активации, вызывая определенное количество ассоциаций, и, кстати, чем более они напоминают что-то «истинное» из реальности, тем больше ассоциаций, так что и для успешных гротескных форм тоже нужен гениальный мастер.

Обобщая значение «узло-сетевой» теории эстетического восприятия, можно констатировать следующее. Она объясняет и феномен «игры форм» (как, например, у Канта) в более формальных

произведениях искусства, и «игры ассоциаций и аллюзий» в более содержательных произведениях, таким образом, оправдывая и естественнонаучный, и философско-феноменологический, и художественно-критический подходы к анализу искусства и эстетической формы. Последнее для меня было особенно важно, так как, должен вам признаться, я до сего момента не очень понимал, какой толк в художественной критике, и, честно говоря, считал все это некой субъективной болтовней, ничего по существу в описываемом произведении искусства не раскрывающей, но в лучшем случае имеющей свои собственные художественные достоинства (риторико-поэтические). Теперь же я понял, что нужны оба подхода к оценке искусства, и феноменолого-нейробиологический, и художественно-критический, поскольку оба подхода отражают некие реальности эстетического восприятия. Так, «нейро»-подход показывает, почему данное произведение искусства на нас действует, путем раскрытия неких «геометрических» законов восприятия: например, почему расположение под определенным углом поощряет нашу реакцию (т. е. доставляет удовольствие, создавая определенную разницу направлений) или подавляет ее (создавая неудовольствие ввиду слишком большой схожести или слишком большой разницы). В то же время, художественный критик объясняет наш интерес и удовольствие, выявляя (хотя и субъективно) все возможные ассоциации, связанные с данным произведением (прекрасный пример последнего: анализ работ Бекмана Вл. Вл. в одном из прошлых «Триалогов»).

Главное преимущество этой теории, в отличие от вышеуказанных общих теорий, состоит в том, что, наконец, можно на ее основе «научно» установить, какие объекты, например, абстрактно-геометрического искусства, гениальны, а какие нет, с помощью измерения степени активации. И вообще-то говоря, можно то же самое проделать и в отношении более сложных объектов, на которые реакция более субъективная и потому до сих пор науке не поддававшаяся: просто подсчитывая количество ассоциаций в критической литературе! Таким образом, даже художественно-критический подход может быть приобщен к точной научной системе подсчета. В качестве практического применения такого подхода, можно было бы, например, начать с талантливых произведений формально-геометрического плана, например «Stations

of the Cross» Барнетта Ньюмана (Barnett Newman) или витражей Иоганна Шрайтера (Johannes Schreiter) в Gruenewald Kirche в Берлине. Эти абстрактные и почти чисто геометрические произведения как раз построены на очень тонкой игре линий, на разном их удалении и под разными углами, и потому их можно было бы легко использовать в экспериментах по восприятию по методу Мартиндэйла, точно измеряя углы и дистанции и даже манипулируя ими на компьютере.

Второй том, более общего плана¹⁴, содержит обзор самых различных направлений в современной эстетике. Остановимся на нескольких, особенно научного плана. Д. Уошберн (D. Washburn) обращается к уже затронутой нами теме функционирования искусства в «примитивных» сообществах; она анализирует одно из племен североамериканских индейцев. Уошберн задается вопросом, есть ли нечто универсальное в совершенно разных культурно-эстетических практиках, и приходит к интересным результатам на материале практического анализа быта, поэзии и изобразительного искусства индейцев. Так, у них, как и у нас, также существует понятие «красоты», и оно тоже часто связано с объектами их «искусства». Однако объекты такого «искусства» считаются прекрасными только тогда, когда они как-то связаны с социальными взаимоотношениями, со сближением членов сообщества, с ведением «прекрасной» (т. е., моральной, хорошей) жизни. Мы сразу же узнаем, как функции, замеченные в искусстве «простого» народа Л. Толстым (ср. «искусство как коммуникацию» Айземингера), так и религиозные функции искусства, часто описываемые в современных работах по искусству и религии (например, Гарсия-Ривера, часто на материале тех же индейцев) – на этот раз подтвержденные конкретными антропологическими исследованиями «на местности».

В одном из американских естественнонаучных журналов есть юмористический раздел: серьезное научное подтверждение совершенно тривиальных наблюдений. Например, то, что девочки любят розовое, а мальчики этот цвет терпеть не могут. Ученые (часто аспиранты, для прикола) проводят настоящее научное исследование, отвечающее всем требованиям статистики, сбора научных данных и т. д. и раз и навсегда научно подтверждают, например, что да, девочки любят розовое и т. п. Несколько подобных

исследований из области эстетики. Так, П.Локер (P.Locher) окончательно и достоверно устанавливает на научно-экспериментальной основе, что мы, действительно, предпочитаем сбалансированные художественные произведения (факт, известный с древности). По его гипотезе, наш мозг от рождения сформирован реагировать положительно на сбалансированные формы. Это вроде тривиально, но важно для наших рассуждений (см. выше) о том, как нейронные сети реагируют на эстетические объекты, и о том, что именно универсально в эстетическом восприятии.

Другой важный факт, теперь уже научно подтвержденный экспериментами (на примере работ импрессионистов), состоит в том, что наше предпочтение определенных эстетических предметов (стилей, например, или конкретных работ) зависит от того, как часто мы встречаемся с такими произведениями (так называемый «mere exposure effect»). Об этом пишет Дж. Каттинг (J.Cutting). Этот эффект объясняет как способность тренировать наш «эстетический вкус», так и некоторые принципы работы арт-рынка, где музейщикам и дилерам удается «развивать» в публике «вкус» путем агрессивной рекламы (в книгах, каталогах, на одежде и предметах пользования) только определенных произведений искусства (принадлежащих, например, их галерее) или стилей. Подобное «развитие вкуса» приводит к повышенной посещаемости их музеев, к покупке продуктов, репродуцирующих соответствующие произведения (с чего все галереи у нас на Западе получают бакшиш), и к продаже соответствующих произведений в галереях и с аукционов дилерами. Я должен сказать, что это исследование точно соответствует моему собственному опыту. Просмотрев какую-нибудь выставку у нас в Северной Америке, здесь же попадаешь в арт-магазин (который на выходе нельзя избежать), и тут же, по свежей памяти, покупаешь какую-нибудь вещь или книжку с соответствующими произведениями искусства, которые только что видел, хотя до просмотра галереи ничем подобным вроде бы и не интересовался. А как только сей «арт-объект» (вроде кружки или майки) или книжка попадает ко мне в дом, уже появляется и некий интерес к этому направлению или художнику при следующих посещениях.

Останавливаюсь подробнее на двух исследованиях из рассматриваемого тома: по восприятию музыки и по общей психологии восприятия, которое тоже можно применить к музыке. Уже

Августин заметил, что при восприятии музыки (как и речи) должен работать некий механизм ретенции: иначе невозможно было бы воспринять временную последовательность звуков. Но если можно легко предположить, что в речи вопрос решается путем параллельного образования структуры смысла, как только звуки расшифровываются лингвистическим модулем, и именно эта структура смысла и удерживается в памяти, с музыкой до сего времени дело обстояло сложнее. Действительно, в инструментальной музыке нет смысла, так чему же там удерживаться? Неужели наша память настолько сильна, что она удерживает почти бесконечные комбинации одних и тех же звуков без смысла, и сравнивает их с постоянно поступающими новыми? Оказывается, по экспериментальным исследованиям Ирэн Дельеж (Irène Deliège)¹⁵, наше восприятие работает одинаково как в случае смысловых структур, так и потоков данных, лингвистически-концептуального смысла лишенных, как в музыке. По ее экспериментально доказанной модели музыкального восприятия (так называемой «cue abstraction model»), наше восприятие абстрагирует некие характерные или повторяющиеся музыкальные структуры (cues), т. е. «схематизирует» музыкальный поток, подобно тому как мы концептуализируем речь или другие данные, и далее ожидает (протенция) повторения таких схем и реагирует на такие повторения. Искусство музыкальной композиции как раз и состоит в том, чтобы или поощрять ретенцированную схему (повтор), или «обманывать» наше ожидание и не повторять (вариация). Естественно, в сложном произведении и при наличии тренированного слуха ретенцируются и распознаются множественные схемы, и восприятие становится все более интересным и многообразным. (Опять-таки подтверждаем тривиальное наблюдение, что простой народ любит фолк, попсу и рок, трендящие одно и то же в два или три аккорда соответственно их способности к ретенции музыкальных схем, или точнее отсутствию таковой, а люди музыкально образованные любят кое-что посложнее.)

Интересен в этой работе не общий теоретический вывод (который давно уже был выведен феноменологически без всяких лабораторных экспериментов), а возможность реальной научной проверки феноменологической модели (т. е., опять-таки, идеал эстетического исследования, по моему мнению). Подобными работами в России занимается мой школьный приятель профессор Николай

Алмаев из Института психологии РАН, о котором я уже писал когда-то. Он разработал феноменологическую модель восприятия гармонии (мажора и минора) в музыке, которую он, правда, только частично (из-за нехватки средств) проверил экспериментально (он ожидает сейчас результатов по заявке на государственный грант, чтобы продолжить эксперименты). Он предположил, что при восприятии начального интервала, например, большой терции от тоники до третьей ступени в мажоре, слуховой отдел коры мозга протенцирует (т. е. ожидает) такой же интервал, и предоставляет достаточно «нервной энергии», чтобы покрыть большую терцию. Однако в случае мажора следует малая терция (до пятой ступени), и появляется избыточная энергия, проявляющаяся как «ликование» мажора. При восприятии же минора сначала воспринимается и протенцируется малая терция. Таким образом, при восприятии последующей большой терции «энергии не хватает», и этот недостаток энергии ощущается как «грусть» минора и т. п. Конечно же, можно легко приложить подобную теорию и к восприятию изобразительных искусств (например, абстрактно-геометрических), и разработать эксперименты для проверки.

Мой знакомый Дж. Купчик (G. Cupchik)¹⁶ из Торонто суммирует результаты исследований (в общем-то хорошо известные) по эмоциональным реакциям при эстетическом восприятии. Вспомним теорию нейронных сетей, изложенную выше. На каком этапе возникает эстетическое удовольствие? Именно тогда, когда присутствует необходимая комбинация интереса (не слишком однообразно, т. е., скучно) и способности перерабатывать поступающую информацию (не слишком стрессово). Как уже и было сказано, подобные механизмы работают во всех сферах восприятия и переработки информации, не только эстетических (и, опять-таки, эстетическая сфера, скорее всего, «паразитирует» на других сферах, которые развились эволюционным путем). Эта теория, повторяю, полностью объясняет наблюдение Канта о том, что искусство и эстетические объекты вызывают некую «игру» познавательных способностей, которая воспринимается как происходящая «легко» и «без усилия». Именно, для того, чтобы вызвать «игру», необходим определенный интерес, а для того, чтобы игра происходила «без усилия», нужна достаточная способность переработки данных: как у тренированного танцора, который исполняет сложный

танец (на его «уровне»), но вполне в пределах его способностей, и потому это выглядит «легко». Или спортсмены, например, в горных лыжах, чувствуют, что движение «пошло», опять-таки, легко и в резонанс, без особой затраты сил.

Как этот механизм работает, например, при восприятии музыки как наиболее абстрактного искусства? Удовольствие (по крайней мере, для средне развитого европейского уха) возникает тогда, когда звуки не слишком похожи (как, например, в музыкальном интервале секунда, т. е. в один тон, или даже в полутоне или в четверть-тоне, как в «восточной» музыке), и не слишком разны (например, как в интервале септима), а как раз где-то посередине музыкальной шкалы, например, как в случае кварты или квинты (так называемые «идеальные» интервалы).

А как насчет изобразительных искусств? Здесь вновь обратимся к нейробиологии. Давно известно, что участки в слуховой области коры мозга, настроенные на восприятие звуков различной высоты, располагаются в строгом порядке, более или менее основанном на удвоении частоты: например, за участком, настроенным на 1000 гц, следуют участки, настроенные на 2000 гц, 4000 гц, 8000 гц и т. д., т. е. разбиение музыкального ряда на октавы (тоны с ровно удвоенной частотой) не субъективное изобретение музыкантов, а уже существует в коре мозга. (И вообще, нейробиология показывает, что существование большинства «универсальных» структур, выявленных еще древними, восходит ни к чему иному, как к реальным структурам мозга; в будущем мы обсудим, могут ли они также быть отражением реальных структур нашего мира.) Так вот, недавно исследователи у нас в Штатах подтвердили, что подобная организация наблюдается и в отношении восприятия цвета (т. е. частот электромагнитных колебаний, в отличие от звуковых). Ясно, что для коры мозга нет разницы, какие данные воспринимать: наши сенсоры (зрительный или слуховой аппарат) переводят сведения о частоте колебаний как воздуха, так и электромагнитного поля, в нейронные сигналы схожей природы, с тем только отличием, что одни кодируются как «звуковой тон», а другие как «цвет». Это, например, объясняет феномен синестезии (восприятие тона как цвета или цвета как тона) у некоторых людей: просто их «кодировки» на тон и цвет перепутаны, и они, например, воспринимают сигнал из зрительного нерва, как будто бы он был кодирован еще и на звук, т. е. шел из слухового аппарата,

и т. п. Так вот, изучая, как расположены области зрительного участка коры мозга у макак, которые реагируют на разные цвета, исследователи обнаружили, что эти области располагаются точно в порядке цветов спектра (или радуги), т. е. в такой же строгой организации, как и в случае с восприятием звуков различной частоты. Опираясь на данные современной науки, можно предположить, что и человеческий мозг построен так же.

Недавно я видел в магазине детский ксилофон: там каждая из семи нот (т. е. ударных пластинок) была кодирована по цвету радуги, а восьмая нота (октава) была того же цвета, что и тоника. Многие эстетики и художники (Гёте, Кандинский и другие), как известно, пытались феноменологически провести параллели между комбинациями звуков и цветов, таким образом объясняя воздействие комбинаций цветов по аналогии с музыкальной теорией (т. е. пытались представить комбинации цветов аналогично интервалам в музыке, с их довольно четким эмоциональным содержанием). Правда, их усилия до сих пор оставались довольно безрезультатными. У людей с синестезией тоже не наблюдается какой-то общей закономерности в том, как они соотносят цвета и тоны. Так что же, производителям детских игрушек удалось, наконец, проникнуть в законы восприятия цвета?

Здесь придется перейти ненадолго в сферу точных наук, как бы то ни удручало господ эстетиков, заодно и продемонстрировав идеальную комбинацию, по моему мнению, феноменологии и точной науки в эстетике. Давайте, наконец, разберемся, почему музыкальные интервалы, то есть пары тонов с совершенно четко установленными пропорциями частот, вызывают совершенно определенные эмоциональные, и даже, я бы сказал, когнитивные реакции. Пропорции музыкальных интервалов (еще древними греками установленные) таковы: 2:1 – октава; 3:2 – квинта; 4:3 – кварта; 5:4 – большая терция; 6:5 – малая терция.

Возьмем самую простую комбинацию 2:1 (октава). Интересно, что на октаву есть не только эмоциональная реакция (один из «идеальных», или наиболее благозвучных, интервалов), но и когнитивная: тон на октаву выше воспринимается как *та же самая нота* (например, «до»), только на более высоком «витке» тонового ряда. Почему? Частота тона октавой выше тоники ровно в два раза выше частоты тоники. И я полагаю, что при определенной синхрониза-

ции колебаний высокой и низкой частот (настройке в резонанс) происходит сложение их амплитуд, а в результате общая картина предстает как *усиление колебаний одной и той же (низкой) частоты*. Поэтому и частота в два раза выше воспринимается как та же самая нота. Сейчас нет времени обсуждать другие интервалы, да и математические модели для них пока еще не просчитаны (это материал для будущих исследований по восприятию музыки), но уже очевидно, что такая же картина повторится и со всеми другими точными пропорциями частот, которые соответствуют музыкальным интервалам. Думаю, что всегда более высокая частота будет усиливать один из амплитудных пиков низкой, только не каждый, как в октаве, а, например, через один (квинта) и т. д.

Но что же все это имеет общего с комбинациями цветов? А вот что! Всем известно, еще с уроков рисования в школе, что на шкале цветов (в общем-то, следующей порядку цветов спектра, или радуги), часто расположенной в виде круга, темно-красный или бордовый, в самом низу спектра, как бы естественно сливается с темно-фиолетовым вверху спектра. Как же так? Ведь по частотам спектр есть вещь «открытая», а не круговая! Темно-красный – это самая низкая частота (уходящая в невидимый инфракрасный), а темно-фиолетовый – самая высокая, на границе с ультрафиолетовым. Как же они могут «сливаться»? А вот так! Посмотрим-ка на реальные частоты этих цветовых волн (т. е. видимых электромагнитных колебаний). Нижняя граница видимого спектра (темно-красный), это около 400 тГц (терагерц), а верхняя (темно-фиолетовый) около 800 тГц, т. е., частота здесь ровно в два раза выше! Таким образом, наш видимый диапазон включает ровно одну «октаву» частот видимых электромагнитных колебаний. Тут и объяснение того, почему в музыке октав много, а в свете только одна: радуга! Понятно, поэтому, почему темно-фиолетовый цвет «сливается» с темно-красным: он ровно «на октаву выше», т. е. является *той же самой «нотой»!* То есть конструкторы детского ксилофона действительно открыли «тайны универсума» (т. е. нашего восприятия колебаний)!

Между тем, дело на этом, оказывается, не останавливается! Если измерить частоты других цветов и сравнить их взаимные пропорции, получается такая картина: фиолетовый/красный 2:1 («октава»); синий/красный 3:2 («квинта»); зеленый/красный 4:3 («кварта»); голубой/оранжевый 4:3 («кварта»), и т. д. Всем очевид-

но, что перед нами наиболее броские комбинации цветов (многие из них – это комбинации т. наз. «взаимодополняющих» цветов), соответствующие «идеальным» или благозвучным интервалам в музыке. А что насчет терций, менее «броских» интервалов? Желтый/красный 5:4 («большая терция», мажор); оранжевый/красный 6:5 («малая терция», минор). Похоже на реальную ситуацию с реакцией на комбинации цветов? Остается только теперь взять пару «музыкальных» композиций Кандинского и проверить конкретно наши наблюдения по поводу «цветовых гармоний»! Вот это будет настоящей прикладной эстетикой! И к тому же абсолютно «научная»!

Итак, с «мистическим» феноменом некоего «откровения глубин» или «познания тайн» мира при эстетическом восприятии искусства или природы все ясно, по крайней мере, в общих чертах. Эстетическое восприятие собственно и есть самая непосредственная «игра» на познавательных механизмах, сущность которых, естественно, и сама раскрывается в ходе таковой игры с некоторой помощью естественных наук. А как же насчет таинственного феномена «единства с универсумом» во время такого восприятия? Могут ли недавние исследования помочь нам и здесь? Для этого обратим внимание на несколько работ на стыке научной (психологической, нейро-биологической) эстетики и так называемой религиозной, или богословской, эстетики (темы «эстетика и религия» или «искусство и религия»), которая сейчас у нас на Западе в большой моде. Подобные исследования «на стыке» могут как способствовать более глубокому пониманию самих эстетических процессов, так и внести вклад в собственно богословскую эстетику.

В последнее время много обсуждалась, особенно в кругах исследователей религии и места эстетики в религии и богословии, роль теменной доли коры мозга (*lobus parietalis*) в религиозном опыте. Теменная доля перерабатывает данные, связанные с отношением человеческого организма (т. е. гомеостатического «я»); о том, что «я» это на самом деле репрезентация гомеостаза организма в сознании, много писалось, например Антонио Дамасио (Antonio Damasio) к окружающим его объектам. Именно она ответственна за отделение в сознании «я» от «не-я» (внешние объекты), за представление о расстоянии до этих объектов, за ориентацию в пространстве и т. д. Соответственно, эта часть коры мозга управляет и моторными функциями доставания и схватывания

объектов. По материалам исследований в этой области, когда темная доля недостаточно активна, ощущение четко ограниченного «я» уменьшается или вообще пропадает: в самых очевидных случаях это происходит при некоторых патологиях, относящихся к категории «нарушения личности», вплоть до полной потери «я». В таких случаях сознание воспринимает себя как «растворенное» в окружающей реальности, не имеющее четких границ, не имеющее своего отдельного «я». Подобное ощущение, однако, случается не только при патологиях, а и в религиозном опыте, например, во время буддистской или йогической медитации. В частности, на состоянии «неразделенности с окружением» фокусируется традиция «адвайта» (т. е. «недвоичности») в Веданте, когда медитирующий субъект пытается достичь состояния неразделения своего сознания, или «я», с божественным сознанием (или то, что европейцы могли бы назвать «универсумом», «сущностью бытия» и т. п.), когда разделение между субъектом и объектом мысли пропадает. (Подобное испытывали, скорее всего, и некоторые мистики, как нехристианские, так и христианские.)

Однако я вижу, господа эстетики уже зашевелились, поскольку не то же ли самое случается и при восприятии некоторых гениальных произведений искусства или природных красот, когда наше «я» как бы «растворяется» в нашем ощущении и «сливается» с бытием (или там с «универсумом» и т. п.)? Возникает некое ощущение «единства» нас с миром или бытием. Конечно же, такое «единство» с объектом, который не является нашим собственным «я», при эстетическом опыте давно уже было описано и проанализировано феноменологически. Например, еще Шопенгауэр утверждал, что только при эстетическом восприятии искусства субъект может не «представить» (*Vorstellung*), а реально ощутить, что такое быть каким-либо другим предметом или личностью, т. е. почувствовать их «волю» (*Wille*). А Лосев дал и детальный феноменологический анализ этого процесса в «Диалектике художественной формы». Так, художественная форма выходит за пределы индивидуального сознания и каким-то образом «растворяет» границы между субъектом и объектом. Открывается как бы новое «пространство», включающее и субъект, и объект, причем субъект как бы «вдвигается» в пространство объекта. Однако теперь подобные феноменологические выкладки впервые получают научное объяснение в нейробиологии.

Обратим внимание на два исследования. Первое, Стивена Кэплэна (Steven Kaplan)¹⁷, является работой не собственно по эстетике, а по религиозному опыту. Он изучает феномен медитации в «адвайта» ветви Веданты, в которой достигается вышеописанное ощущение «нераздельности». Приведя данные о роли теменной доли в формировании границы между нашим «я» и «внешними» объектами, Кэплэн приходит к выводу, что наше ощущение «субъекта-объекта» – это не «эмпирическая данность», а постоянно «конструируемый процесс» в коре мозга. Этот процесс может быть нарушен или даже разрушен путем деактивации теменной доли, что, по его экспериментам, и происходит во время «адвайта» медитации (по данным сканирования активности мозга во время таковой медитации).

Второе исследование, Ганса Альмы (Hans Alma)¹⁸, сравнительное, непосредственно по психологи религиозного и эстетического восприятия. Он называет свою область исследования «нейротеологией». По его экспериментам, «в момент, когда кто-то испытывает ощущение запредельности (transcendence)¹⁹, наблюдается необычайно низкий уровень активности в задней части теменной доли» (с. 28). Эта часть называется «ассоциирующей областью ориентации». «Ее главная задача ориентировать субъект в его физическом пространстве с помощью четкого разграничения между субъектом и его окружением – другими словами, между я и не-я» (там же). То же самое, продолжает автор, случается и при восприятии некоторых объектов искусства, которые мы называем «возвышенными» (sublime) или «запредельными» (transcendent), т. е. при восприятии этих объектов, возможно, происходит что-то подобное деактивации теменной доли при религиозном опыте. В этом, по мнению автора, и состоит схожесть некоторых типов религиозного и эстетического опыта (мы бы прибавили: того, что наиболее актуален для «богословской эстетики»), когда субъект ощущает некое «единство с универсумом» или с «божественными основами бытия» и т. п.

Иными словами, в заключение можно заметить, что тот синтез феноменологии и экспериментальной науки, который мною проповедовался как идеальное направление для эстетики будущего, уже частично осуществляется. Но он только начался: перед нами гигантские перспективы и массивы неисследованного материала, которого хватит на все обозреваемое будущее! Итак, будущее науки эстетики оптимистично. За работу!

Примечания

- 1 *Kieran M. Revealing Art. L.–N.Y., 2005.*
- 2 *Townsend D. Historical Dictionary of Aesthetics. Lanham (MD), 2006.*
- 3 *Art and Essence / Ed. by S.Davies, A.Ch. Sukla. Westport (CT), 2003.*
- 4 *Nehamas A. Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art. Princeton (NJ), 2007.*
- 5 *Warburton N. The Art Question. L.–N.Y., 2003; repr. 2006, 2007.*
- 6 *Bychkov O. Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts with Hans Urs von Balthasar. Washington (D.C.), 2010.*
- 7 *Iseminger G. The Aesthetic Function of Art. Ithaca (N.Y.), 2004.*
- 8 *Бычков В.В. Лев Толстой: Негативная эстетика // Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 41–55.*
- 9 *Ср.: García-Rivera A. The Community of the Beautiful: A Theological Aesthetics. Collegeville (Minnesota), 1999.*
- 10 *Welsch W. On the Universal Appreciation of Beauty // International Yearbook of Aesthetics. Vol. 12. 2008. P. 6–31.*
- 11 *Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics, Creativity and the Arts / Ed. by C.Martindale et al. Amityville–N.Y., 2007. Этот том, кроме всего прочего, содержит материал и по эволюционной модели творчества в музыке и изобразительных искусствах, и по роли когнитивных процессов в восприятии искусства.*
- 12 *Martindale C. A Neural-Network Theory of Beauty // Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics... P. 181–194.*
- 13 *Ср. антитезис четвертой Антиномии Смысла в «Диалектике художественной формы»: «Художественная форма движется в смысловом отношении относительно всякого вне-смыслового окружения».*
- 14 *New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts / Ed. by P.Locher, C.Martindale et al. Amityville–N.Y., 2006.*
- 15 *См.: Deliège I. Emergence, Anticipation, and Schematization Processes in Listening to a Piece of Music: A Re-Reading of the Cue Abstraction Model // New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. P. 153–174.*
- 16 *См.: Cupchik G.C. Emotion in Aesthetics and the Aesthetics of Emotion, «New Directions» // New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. P. 209–224*
- 17 *Kaplan S. Grasping at Ontological Straws: Overcoming Reductionism in the Advaita Vedanta-Neuroscience Dialogue // J. of the American Academy of Religion. 2009. Vol. 77. № 2. June. P. 238–274.*
- 18 *Alma H. Religious and Aesthetic Experiences: A Psychological Approach // At the Crossroads of Art and Religion / Ed. by H.Zock. Leuven, 2008. P. 23–37.*
- 19 *Это стандартный термин для религиозного опыта или божественной сферы вообще в англоязычной литературе.*

В.В. Бычков – 05.01.10.

Некоторые размышления по поводу «перспектив новейших научных исследований в эстетике»

Письмо О.В. от 14–20.12.09., адресованное «господам эстетикам» «с того берега» (во всех смыслах), заставляет одного из них (который, собственно, и явился прототипом, навеявшим это ироническое обращение, ибо его определения эстетики и основных эстетических понятий являются косвенным объектом скепсиса нашего корреспондента) всерьез задуматься и над содержанием письма, которое само по себе интересно и достойно изучения, и о контексте, в котором оно возникло, о тенденциях, приведших к его появлению. Именно, о новейших тенденциях в американской эстетике – в который уже раз в новейшей истории (!) – «поверить алгеброй гармонию», физикой – метафизику, психологией – «души прекрасные порывы», которыми и увлекся на удивление всем нам наш корреспондент. Надеюсь, что не надолго. Поэтому, рассматривая здесь некоторые изложенные в письме концепты, размышляя о них и полемизируя с ними, я имею в виду не только и не столько личную позицию О.В., сколько все нейробиологическое (и любое иное, ориентированное излишне буквально на *science*) **направле-**ние эстетических исследований.

Если говорить обобщенно, то смысл письма О.В. сводится к следующему. «Г-да эстетики» оперируют только общими принципами вроде усмотрения смысла эстетического в гармонии реципиента с Универсумом, а объяснить конкретно, почему одни произведения искусства считаются гениальными, а другие нет, они не могут. А вот с помощью методологии, которую предлагает наш корреспондент, именно: *путем комбинации феноменологического*

анализа и эмпирических исследований по психологии и нейробиологии эстетического восприятия, – все это можно объяснить. И автор письма, ссылаясь на конкретные американские исследования самого последнего времени, пытается наметить некие шаги в этом направлении.

Прежде всего я хотел бы поблагодарить Олега от имени всего братства «Триалога» за интересную и нам еще неизвестную информацию о новейших эстетических (и около-) исследованиях в англоязычной среде. Кое-с-какими хотелось бы познакомиться по-подробнее, что мы и постараемся сделать в ближайшее время.

На конкретных методах, предлагаемых Олегом, можно будет остановиться несколько позже, а для начала мне хотелось бы кратко поразмышлять в принципе о затронутых реальных проблемах эстетики. И это опять приводит меня к вопросам (хотя и в иной плоскости), как это ни парадоксально, которые я в одном из недавних писем вроде бы риторически задавал Владимиру Владимировичу. Они непосредственно связаны с моим пониманием современной эстетики как науки, именно ее постнеклассической фазы, и именно в моей интерпретации, представленной теперь наиболее полно в только что изданной книге «Эстетическая аура бытия». Там современная эстетика показана как состоящая из трех взаимоотрицающих и взаимодополняющих частей: Классики, Нонклассики и Виртуалистики. И среди них вроде бы вообще нет места той эстетике, которую сегодня предлагает нам О.В., т. е. некоему, из письма пока не очень ясному объединению экспериментально-нейробиологической эстетики и феноменологической. Точнее ее первой части, т. к. феноменологическая эстетика в моем понимании спокойно находит себе место и в разделе Классики, особенно в моих концепциях эстетического восприятия, художественного образа и символа, и в разделе Нонклассики – при подходе к современному искусству. А вот нейробиология, психофизиология, искусствометрия, информационная эстетика и т. п. чисто экспериментальные вещи действительно не нашли там отражения.

Вопросы: Почему? И должны ли? И, если должны, то, в каком месте?

Ответ имплицитно содержится в моей концепции «Культуры – *пост-культуры*», с которой непосредственно связана и *моя* эстетика. И не надо мне, г-н нейрофеноменолог, указывать, что, мол, эсте-

тика не может быть моей, твоей, его etc. Она, дескать, объективная наука. Объективная-то она, конечно, объективная, да вот пишут-то ее конкретные личности, а не компьютеры (слава Богу, пока!), т. е. личности, обладающие индивидуальным духовным (и эстетическим, что в данном случае особенно важно) опытом, индивидуальной ментальностью и, не в последнюю очередь, личностно окрашенным мировоззрением. И она и в принципе, по-моему, не может быть такой же «объективной», как **science в американском понимании**. Эстетика – специфическая наука-не-наука, наука, в каком-то смысле адекватная самому эстетическому опыту, имеющему яркую субъективную окраску. Это наука об особых субъект-объектных отношениях, в которых субъект – не совокупность нейронов и их «узло-сетевых» связей, но уникальная и неповторимая Личность, в которой при наличии одинаковых или схожих нейробиологических параметров с другой Личностью вся духовная составляющая в принципе иная и неповторимая. Поэтому, если эстетика пишется мыслителем, живущим еще в Культуре и опирающимся на ее ценности, то у него получится одна эстетика, а у представителя *post-* (условно говоря, scientific ориентированного материалиста современной техногенной цивилизации) – совсем другая.

«Г-да эстетики», – а к ним в данном случае относятся не только участники «Триалого», но и множество их предшественников, начиная хотя бы с Канта и Шеллинга, – стоят еще на позициях Культуры, хотя их уже сильно раскачивают представители *post-*. Между тем, с этих позиций ясно видно, что главную и сущностную часть эстетики составляет то, что я называю *метафизикой эстетического опыта* (первая часть моей монографии, фактически она же и первый раздел большого учебника), или *классической эстетикой* (Классикой), ее общей теорией, ее философией, если угодно. Она основывается на личном глубинном эстетическом опыте (прежде всего!) каждого из эстетиков (всех времен и народов), его духовных прозрениях, откровениях, иррациональных озарениях, интуиции и т. п. На его личном контакте с тайной Универсума и тайной Искусства. Именно в этой сфере и открывается все то, что потом мы пытаемся вербализовать с помощью весьма ограниченных языковых средств и что в принципе-то не поддается адекватной вербализации. Естественно, что все это не подконтрольно и никаким экспериментальным проверкам, замерам, подсчетам и т. п. Совсем

не та сфера, на которую распространяется компетенция экспериментальных дисциплин (не поверяется она «алгеброй»), хоть плачь, хоть пляши от восторга, – давно ведь известно миру, но и «неверящие Фомы», т. е. естественники и нейробиологи с электродами, скальпелями и компьютерами, никогда уже, увы, не переведутся).

В области метафизики не работает физика, поэтому-то она и *мета*-. И именно к ее компетенции относится, в частности, и классификация произведений искусства по разрядам шедевр, гениальное, высокое и т. п. И эстетики (как и искусствоведы, кстати), действительно, на уровне *ratio* не могут объяснить, почему одно произведение является шедевром, а другое – так себе. Да это никогда и не составляло предмет их исследования. Они просто *знают*, где шедевр, где высокое искусство, а где средний уровень или вообще пустячок. Личный эстетический опыт человека с высоким эстетическим вкусом безошибочно (ну, естественно, плюс-минус) подсказывает это. И все! Ну, и опора на традицию, сформированную сообществом ценителей (т. е. людей с высоким вкусом) искусства прошлого, естественно, помогает ему. В этом и состоит «проверка временем».

Есть ли в эстетике, написанной с позиций Культуры, место для физики, т. е. для всей экспериментальной эстетики, обобщенно говоря? Конечно, есть. На низовом, элементарном, пропедевтическом уровне. Что-то и психофизиология, и нейробиология, корректно интерпретированные, могут дать для понимания механизмов возникновения элементарных эмоциональных реакций. И, очевидно, этими экспериментами имеет смысл заниматься (да ими и занимаются психологи – а теперь, вот, и нейробиологи, – уже почти целое столетие, а результаты, между тем, по указанным выше причинам весьма скромные). Однако к пониманию того, почему одно произведение искусства является шедевром, а другое – нет, такие эксперименты в принципе привести не могут. Художественная материя настолько тонкая вещь, что сегодня эстетически развитый человек Культуры (т. е. человек, чувствующий эту «тонкость») не может даже в дурном сне себе представить, *что* там можно измерить и подсчитать. Кстати, это не удастся даже в сфере обычных естественных наук с обычной вроде бы материей. Как известно, 95 % космического пространства составляют так называемые темные материя и энергия, о которых наука ничего путного (и беспутного)

сказать не может. То же относится и к человеку. А уж его духовный мир – вообще terra incognita для естественных наук, и нет никакого смысла уникальные, утонченные творения этого мира анатомировать с помощью их грубых инструментов. Кроме вульгаризации и упрощенчества ничего не получится.

Это с позиции Культуры. С позиции же *пост-* все, кажется, предстает совсем в ином свете. И мы сегодня вынуждены со вниманием всматриваться в эту позицию, ибо она – *актуальная реальность!* Нравится нам это или нет, если мы желаем оставаться все-таки на позициях науки (даже в нашем, русском, расширительном понимании, далеком от узкого science), а не упиваться только нектаром эстетического опыта.

Олег хорошо показал на самом современном материале в общем-то известные в эстетике тенденции. И мы с Надеждой Борисовной как профессионалы-эстетики знаем, что корни подобных исследований уходят в конец XIX в., а особенно активно они развивались в 60–70-е гг. прошлого столетия. Я тогда тоже отдал определенную дань увлечению ими, но быстро разочаровался, поняв, в частности, что измерить шедевральность шедевра на этих путях невозможно. Да и в принципе, пожалуй, ненужно.

Между тем, на дорогах *пост-*, т. е. современной техногенной цивилизации, лидером которой, несомненно, являются США, ничего иного, как плясать от печки, т. е. от физики, не остается, т. к. метафизику *пост-* не признает. Там первый раздел моей эстетики вообще не нужен, да и второй, пожалуй, тоже. Метафизика не может сказать, *что* в гениальном произведении является гениальным, почему оно производит такой потрясающий эффект на реципиента, а значит она бесполезна (а природа, писал когда-то какой-то известный нейро-, «не терпит бесполезный усилий»). А вот на путях подсчета углов, световых волн, пикселей, количества ассоциаций (вдумайтесь только в это!) и т. п. решить эту задачу якобы можно.

Человеку Культуры по примеру Вл. Вл. остается только с сожалением и удивлением развести руками. О.В. тоже понимает, что сие вообще-то практически невыполнимо (сколько ассоциаций, и какие, и у кого вызывает Троица Рублева, или Джоконда, или полотно Кандинского динамического периода? – сформулируйте-ка их! подсчитайте-ка! Да и что это даст-то?). И делает следующий шаг – сопрячь экспериментальную эстетику с феноменологиче-

ской и опереться при этом на исследования художественной критики. (Для подсчета ассоциаций? – Может быть, пять, от силы десять искусствоведов в мире писали о «Боярыне Морозовой» Сурикова, да и то, не все из них свои ассоциации фиксировали; а где ассоциации сотен или тысяч зрителей, которые посмотрели эту картину и что-то пережили при этом? А об указанных О.В. работах Барнетта Ньюмана или Йоганна Шрайтера вообще ни одной «ассоциации» в литературе не найдешь). Ход нетривиальный и достойный внимательного изучения. Как это конкретно сделать, из письма пока не очень ясно. Да это так просто в одном письме и не объяснишь. Серьезный трактат надо писать, опираясь, конечно, не столько на Лосева, который и не считал себя чистым феноменологом, сколько на феноменологическую эстетику Николая фон Гартмана, Романа Ингардена, возможно, Микеля Дюфрена. Между тем наш корреспондент полон энтузиазма, и нам остается только пожелать ему успеха в его рискованных поисках. Все равно ничего иного в *пост*-культуре, или в техногенной цивилизации, отказавшейся от большинства гуманитарных ценностей Культуры, уповающей только на человеческий рассудок, рациональность и достижения научно-технического прогресса, кажется, предложить невозможно. Г-да эстетики и г-да нейрофеноменологи живут уже, вероятно, на разных планетах.

Это косвенно подтверждают и совершенно неожиданные от нашего корреспондента (хорошо знающего и любящего классику европейского искусства от античности до XX в.) и более закономерные для *пост*-культуры в целом и ее апологетов, к которым О.В., естественно, не относится, отсылки к одиозному, грандиозному и фундаментально проработанному антиэстетическому трактату Льва Толстого «Что такое искусство?» (1897–1898), вышедшему практически одновременно в Англии и в России (здесь с купюрами, сделанными «духовной цензурой»). Во время появления трактата (начинался Серебряный век русской культуры с необычайным взлетом эстетических ценностей во всех видах искусства) нападки великого писателя, создавшего высокохудожественные произведения в литературе, на красоту, эстетические качества искусства, эстетическое наслаждение с позиций ригористически понятого христианского утилитаризма были восприняты как причуда великого старца. Никто тогда, по-моему, не счел нужным даже вступить с ним в серьезную полемику.

И с позиций Культуры, эстетической метафизики, вообще эстетики «негативная эстетика» Толстого только так и может быть оценена, хотя я в «Теургической эстетике», по которой теперь и судят часто о трактате Толстого, показал, как мне кажется, более адекватное значение этой книги как своеобразного предвестника *пост*-культуры (с. 54). Думаю, что не ошибся. Сегодня некоторые представители *пост*- находят вдруг в указанном трактате опору и почти что теоретический фундамент для апологии современного арт-производства, отказавшегося от традиционных эстетических (= художественных) ценностей. В США, судя по ссылкам О.В. на соответствующую литературу, его мысли могли бы стать основой исследований некоторых богословов для упрощенного подхода к искусству в его религиозной функции. Им действительно неплохо было бы знать трактат Льва Толстого, опубликованный, кстати, более ста лет назад по-английски и явно переиздававшийся не раз на Западе, а не изобретать велосипед. В этом Олег прав.

Ну, да, Толстой, отбросив все сущностные функции искусства, сделал акцент на *примитивно* истолкованной его коммуникативной функции. Единственное назначение искусства в этот период он видел в том, что оно должно служить *передатчиком* чувства от художника к самым широким массам населения (простому народу) и на этой основе осуществлять «братское единение людей» на принципах равенства и христианской нравственности. «Заразительность искусства», по Толстому, – главный признак его подлинности. Оно должно «заражать» людей чувством (неважно даже каким) автора и объединять их на этой основе. Но это же одна из самых простых (если не сказать примитивных) и давно признанных эстетикой функций искусства. И народное искусство (частушки под гармошку, пляски негров вокруг идола), а также искусство для масс, согласно эстетике соцреализма, или современная поп-рок-культура (в общем, весь масскульт) на ней и основываются. Именно такую коммуникацию (и заразительность!) в самом чистом виде представляет собой любой концерт поп-звезды, начиная с великого Элвиса и кончая какой-нибудь современной рок-дивой. Сотни тысяч молодых людей на огромных стадионах при одном только знакомом аккорде, вопле или непристойном жесте того же Майкла Джексона сразу же «заражаются» и хором воют и вопят от восторга и впадают в экстаз братско-сестринского единения.

Нечто подобное я наблюдал и в современных баптистских храмах в Гарлеме. Ну, там понятно, пристойнее – при ритмическом исполнении госпелс или спиричуэлс. Смысл один и тот же. Упрощенной, гипнотизирующей ритмикой и особыми вокальными данными исполнитель (ансамбль и т. п.) передает свое очень простое, но усиленное музыкальным выражением, чувство массам слушателей и тем самым заводит их на это чувство, заражает этим чувством. Вот, по существу, к чему призывал Лев Толстой в своей «философии искусства», еще не будучи знакомым с массовым опытом подобного «искусства». Это же мы находим в песнях и маршах знаменитого когда-то советского композитора И. Дунаевского. Они действительно объединяли в некоем трудовом энтузиазме и патриотизме массы строителей нашего социализма. И сегодня идеи Толстого, увы, находят своих сторонников среди исследователей, ориентирующихся на по-американски понятую *science*, или в рядах апологетов арт-практик *post*-культуры. У последних уже, правда, не в толстовской разработке коммуникативности и заразительности искусства, а в его критике эстетического качества искусства. Это уже иная тема, выходящая за рамки сюжетов, поднятых О.В., но, тем не менее, чем-то и пересекающаяся с ней.

Систематическое увлечение современных исследователей-гуманитариев подобными упрощенными в своей основе подходами к явлениям Культуры лишний раз убеждает меня в том, что *post*-культура – это действительно переход человечества к периоду *неоварварства*, как я и писал в своем «Апокалипсисе», да и в других работах. Не к «новому средневековью», которое, как мы помним, предчувствовал Бердяев, а именно к неоварварству, притом на высоко технизированной и *scientific* оснащенной основе. И многие явления современного искусства, так называемого «актуального искусства», самим фактом своего бытия активно подтверждают это, о чем я тоже постоянно пишу. Шутник Энди Уорхол, выдавший некогда рекламу консервированного супа Кэмпбелл или бутылку пепси за произведение искусства, сегодня немало удивился бы тому, что эти его по-разному раскрашенные фотки банок и бутылок, тиражированные механическим способом, продаются как произведения искусства за миллионы долларов и превзошли по цене многие шедевры подлинно высокого искусства прошлого. Подобного уровня в прайс-листах достиг на мировых

аукционах и лозунг «Слава КПСС!», написанный (с ироническим подтекстом, понятным только интеллектуалам СССР) нашим концептуалистом Эриком Булатовым на фоне голубого неба. Не свидетельство ли все это, действительно, духовного обнищания человечества, полной утраты ценностных ориентиров, т. е. варварства в гламурной упаковке? А стремление заменить эстетическое качество произведения на его политическую актуальность (политика вместо поэтики!), что тоже характерно для многих новейших арт-практик (правда, не только для них, как мы, увы, знаем по горькому опыту «работы» с искусством в обществах с тоталитарными режимами), – не свидетельство ли того же? На это сегодняшние экспериментаторы с «узло-сетевыми» поисками формулы художественного шедевра или человеческого счастья будут мне хором кричать, что это слова совсем не из той оперы. Увы, я вынужден им с сожалением ответить, что все из той же, *пост-культурной*. Только из другого ее акта.

Завершая затянувшиеся размышления «по поводу», хотел бы попросить нашего корреспондента когда-то более подробно разъяснить свои мысли о том, что в «Диалектике художественной формы» Лосева уже якобы содержится феноменологическое оправдание естественнонаучных поисков в эстетике. Я внимательно изучал в свое время этот трактат и, как известно, писал о нем, но ничего подобного там не обнаружил. Не сочти за труд, друг мой, когда-то написать нам об этом подробнее, ведь это одно из ключевых положений той эстетики будущего, которую ты уже прозреваешь.

Дружески и доброжелательно расположенный ко всем исканиям мысли и жаждущий насладиться их результатами или пополезнить с ними.

В.Б.

Содержание

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

В.В. Бычков

Введение в эстетику автора «Ареопагитик» 3

Н.А. Кормин

Истоки соловьевской метафизики символа. Статья первая 17

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

В.И. Самохвалова

Безобразное: от феноменологии явления к методологии
его идентификации 35

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

Новые материалы к «Триалогу»

Н.Б. Маньковская, В.В. Бычков

Философия искусства как эстетика – эстетика как философия искусства 60

О.В. Бычков

О перспективах новейших научных исследований в эстетике 127

В.В. Бычков

Некоторые размышления по поводу «перспектив новейших
научных исследований в эстетике» 150

Научное издание

Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.
Выпуск 4

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор *Н.Г. Петрович*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 22.04.10.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Усл. печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 8,34. Тираж 500 экз. Заказ № 010.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор авторов

Компьютерная верстка: *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119991, Москва, Волхонка, 14, стр. 5

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