

Российская Академия Наук  
Институт философии

**КорневиЩе2000**

*Книга неклассической эстетики*

Москва  
2000

ББК 87.8  
УДК 18  
К-67

**Редколлегия:**

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

**Рецензенты:**

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

К-67

**КорневиЩе 2000:** Книга неклассической эстетики.  
— М., 2000. — 333 с.

Монография является третьим выпуском публикаций по экспериментальному проекту «Неклассическая эстетика». Проект посвящен проработке нетрадиционных методов и способов дискурсивно-интуитивного изучения и глубинного проникновения в наиболее продвинутые художественные практики XX в., а также исследованию философско-эстетических структур, когерентных этим практикам. В публикуемых текстах предпринимаются первые попытки осмысления места и роли бунтарски-новаторской художественно-эстетической культуры XX в. в истории культуры и усмотрения в авангардно-модернистско-постмодернистских феноменах, фантомах, симулякрах и симуляциях уходящего столетия предвестия *иного*, принципиально нового, глобального образования, вызревающего в недрах современного цивилизационного процесса и идущего на смену Culture.

ISBN 5-201-02042-9

© ИФ РАН, 2000

## ОПИСЬ СРЕЗОВ КОРНЕВИЩА

XX век крупными мазками .....	9
СРЕЗ β — β. ДИСКУРСИВНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ .....	24
<i>Н. Маньковская</i>	
Неклассическая эстетика: кризис или переход? .....	24
<i>В. Бычков, Л. Бычкова</i>	
Художественно-эстетическая феноменология авангарда и модернизма* .....	37
<i>Н. Фиртич</i>	
Через «ноль» в беспредметность: Андрей Белый, Казимир Малевич, Даниил Хармс .....	64
СРЕЗ γ — γ. МЕДИТАТИВНЫЙ .....	74
<i>В. Бычков</i>	
Музей современного искусства (Тексты из Книги ПОСТ-адекватаций «Художественный Апокалипсис Культуры») .....	74
Охридская аксиома Ницше .....	74
Варна-International .....	110
ММК. Музей современного искусства. Франкфурт/Майн .....	127
Россия — разлетающаяся вселенная .....	155
СРЕЗ α — α. ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛЫ К ЛЕКСИконУ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ .....	183
Абсурд .....	183
Автоматическое письмо .....	185
Арте повера .....	187
Арто .....	188
Ассамбляж .....	192
Беккет .....	192
«Бубновый валет» .....	194
Буньюэль .....	197
Вещь .....	200
Воррингер .....	201
Гипертекст .....	203
Гоген .....	205
«documenta» .....	207
Жестокости театр .....	211
Жестокость .....	213
«Зеро» .....	217
Имплозия .....	217
Ионеско .....	217
Коллаж .....	221
Компоузинг .....	221
Конкретное искусство .....	222
Кэмп .....	223

Леттризм .....	224
Лэнд-арт .....	225
Мессидж .....	227
Морфинг .....	227
Наивное искусство .....	228
Палимпсест .....	230
Полиэкран .....	231
Рестани .....	232
Сартр .....	235
Сезанн .....	238
Технообраз .....	242
Хэппенинг .....	244
<b>СРЕЗ <math>\delta</math> — <math>\delta</math>. ПРОПЕДЕВТИЧЕСКИЙ</b> .....	<b>246</b>
<i>О.Бычков</i>	
Прекрасное как посредник .....	246
<i>М.Просняков</i>	
Космическая музыка Штокхаузена .....	251
<i>О.Палехова</i>	
Звук лопнувшей струны	
(по мотивам пьесы А.П.Чехова «Вишневый сад») .....	273
<i>В.Тасалов</i>	
Человек-художник — между Богом и машиной	
(Искусство как опыт самопознания) .....	291
<b>СРЕЗ <math>\lambda</math> — <math>\lambda</math>. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ</b> .....	<b>314</b>
Издания группы «Неклассическая эстетика» ИФ РАН .....	314
Summary .....	332

## A INVENTORY OF THE CROSS-SECTIONS OF KORNEWISHCHE

The 20th century in wide brushstrokes .....	9
CROSS-SECTION $\beta$ — $\beta$ . DISCURSIVE-ANALYTIC .....	24
<i>A.Mankovskaya</i>	
Non-classical aesthetics: crisis or transition? .....	24
<i>V.Bychkov, L.Bychkova</i>	
The artistic-aesthetic phenomenology of the avant-garde and modernism .....	37
<i>N.Firtich</i>	
Through «zero» to the non-representational: Andrej Bely, Kazimir Malevitch, Daniel Kharms .....	64
CROSS-SECTION $\gamma$ — $\gamma$ . MEDITATIVE .....	74
<i>V.Bychkov</i>	
Museum of modern art (Texts from the Book of POST-adaequations «The Artistic Apocalypse of Culture») .....	74
The Ochrid axiom of Nietzsche .....	74
Varna-International .....	110
MMK. Museum of modern art. Frankfurt a. Main .....	127
Russia: expanding universe .....	155
CROSS-SECTION $\alpha$ — $\alpha$ . LEXICOGRAPHICAL MATERIALS FOR THE LEXICON OF NONCLASSICAL AESTHETICS .....	183
Absurd .....	183
Automatic writing .....	185
Arte Povera .....	187
Artaud .....	188
Assemblage .....	192
Beckett .....	192
«Karo-Bube» .....	194
Bunuel .....	197
Thing .....	200
Worringer .....	201
Hypertext .....	203
Gauguin .....	205
«documenta» .....	207
Theatre of brutality .....	211
Brutality .....	213
«Zero» .....	217
Implosion .....	217
Ionesco .....	217
Collage .....	221
Composing .....	221
Concrete Art .....	222
Camp .....	223

Lettrisme .....	224
Land-art .....	225
Message .....	227
Morphing .....	227
Naive Art .....	228
Palimpsest .....	230
Multi-screen .....	231
Restany .....	232
Sartre .....	235
Cezanne .....	238
Techno-image .....	242
Happening .....	244
CROSS-SECTION $\delta - \delta$ . PROPEDEUTIC .....	246
<i>O.Bychkov</i>	
The beautiful as mediator .....	246
<i>M.Prosnyakov</i>	
The cosmic music of Schtockhausen .....	251
<i>O.Palekhova</i>	
The sound of snapped string .....	273
<i>V.Tasalov</i>	
Man-artist: between God and machine .....	291
CROSS-SECTION $\lambda - \lambda$ . BIBLIOGRAPHICAL .....	314
The publications of the Group «Nonclassical Aesthetics» IPH RAS .....	314
Summary .....	332

***КорневиЩе-две-тыЩи!***

Слава Творцу! Свершилось!  
Останки Культуры вместе с XX веком канули в Лету.  
На задворки Истории свалили рухлядь,  
надоевшую новому человеку,  
человеку без комплексов  
грядущей техногенно-электронной цивилизации.  
Нехай ржавеет там  
и мокнет под дождями (кислотными)  
никому не нужный теперь хлам.  
Слава Творцу! (но и сие — архаика Культуры —  
туды же и Его!)  
Слава Чипсу!  
Устанавливаем опоры  
в Первый год Третьего Тысячелетия.  
Ибо. Новые прокладываем каналы связи.  
Новые формы коммуникации.

***КорневиЩе-две-тыЩи!***

Прощаемся с нормальностями (и пара-).  
Отсекаем бифуркационные точки.  
Ничто критическое или кризисное!  
Не тревожит душу (которой нет). Никаких тонких мест.  
Никаких дискуссий по поводу (и без повода).  
Все очевидно. Все предельно. Все виртуально.  
Как в старом патефоне.  
И никаких намеков на отчаянье.  
Никаких всхлипов и всплесков  
эмоций или душевных тонкостей.  
Все прочно, как корабельные канаты.  
Все основательно и полнометражно.  
Все — ваЩе!

***КорневиЩе-две-тыЩи!***

Не ищем!  
Ни смыслов, ни истин, ни рассола.  
Ибо похмелье — предрассудок ушедшего столетия  
(мир его праху!) и тысячелетия.  
Не ищем!  
Ни образов, ни символов, ни девочек.  
Ибо беспорядочная жизнь  
(даже и половая)  
не эстетична.  
И никто не сможет доказать обратного  
стальному киборгу в электронной ауре лазерной славы.  
Не-и-Щем!

***КорневиЩе-две-тыЩи! Щи!***

## XX век крупными мазками\*

ПОСТ — иное Культуры?

Зазеркалье того, что вроде бы не должно иметь зеркальности?

Выход за пределы, которые никогда никем не определялись, и нигде не было входа, но о котором вроде бы было пророчество?

Ибо еще Ницше пророчествовал, Шпенглер дефинировал, а баба Дуня кликушествовала на базаре,

упирая сухой свой перст в научно-технический прогресс...

И не один кречет дурным голосом кричал что-то на восходе, который не случился...

Вестимо, что в этом что-то было или еще будет...

А вы мне о каком-то возрождении...

Можно ли возродить усопшее?

Пожалуй, только в теории Н.Федорова...

*Иное...*

Культура затрепетала при очной ставке с ним

и быстро сматывает удочки... Ибо. Резко активизировалось Оно.

Со все возрастающим ускорением ratio-и-лого-центристские структуры уступают место неким могучим энергетическим вихрям

и плазматическим полям, которые

в процессе глобальной бифуркации

активно визуализируются

в бесчисленных артефактах и арте-проектах ПОСТ-культуры...

*Иное* Культуры покидает подполья бессознательного

и удобно устраивается на визуально-гаптических уровнях бывания,

вытесняя и замещая господствовавший последние столетия

вербальный формально-логический опыт дискурсивности...

Третье тысячелетие новой эры начинается так!

Как первое столетие эры новейшей...

**20 век** начался смертью двух великих символов Культуры:

Владимира Соловьева и Фридриха Ницше.

Мудрого духовидца и юродствующего провидца.

Первый узрел Софию Премудрость Божию и дал импульс последнему взлету христианской духовности в России. И восстали могучим строем Флоренские, Булгаковы, Бердяевы, Лосевы, но развеяны были по миру тоталитарной бурей социально-политических немагнитных возмущений. Ошметки и клочки духовности разлетелись по закоулкам ойкумены, да и усохли там, не получая необходимого по-

\* Пролегомены к проекту 99-03-00032а, поддержанному РФНФ.



лива и подкорма, иногда давая какие-то странные мутантные ростки, как в мыслительной сфере, так и в искусстве. В них — тоска по утраченной родине — космической Плероме духовности — ощущается до сих пор на просторах России, принимая самые причудливые формы. Интересная задача для археологии: отыскание следов и мутаций духовности в отечественной культуре 20 века — и в советский период в искусстве соцреализма и нонконформизма, и в постсоветской продукции. Здесь можно обнаружить крайне причудливые и ни на что не похожие фантомы и экземпляры — плоды странных невообразимых вивисекций, которые вряд ли можно встретить где-либо еще кроме России, особенно постсоветской. Наряду с похожими на истинные ростками духовности и плодами кропотливых охранно-реставрационных усилий выросли как мухоморы бесчисленные симулякры церковно-духовных феноменов, поднялся вал коммерческого кича и бесчисленных формальных подражаний истинным («Что есть истина?») ценностям культуры. Во всем.

Нище провидел конец всякой духовности и наступление великой смуты ПОСТ-; дал ключ к отверзанию его дверей (не *дверей покаяния*). Рассыпалась стройная Вавилонская башня ценностей и камни ее разлетелись по всей Поднебесной, разрушая вековые твердыни и пробивая бреши в непробиваемых вроде бы стенах рациональности. Буйный и бесшабашный Дионис выскочил из хтонического забвения и начал свою вакхическую пляску в сознании человечества, затуманенном буйством научно-технических фейерверков и политических хлопущек. Подняла голову вздремнувшая было Вседозволенность и вскочила в шкуру Пикассо со товарищи, ретиво разыграла Воля к жизни, и витальные энергии питали искусство ставшего вдруг во весь свой могучий рост Авангарда. Во всю Ивановскую разгулялась игра ничем и никем не сдерживаемых жизненных сил (*elan vital*, провиденный Бергсоном).

20 век начинался великим Фрейдом, открывшим пучины ада в глубинах каждого человека и вытащившим их на свет Божий, бросившим их каждому из нас под ноги, так что содрогнулись устои того, что вроде бы утвердилось незаблемо. Эрос и Танатос ожили вновь в своей демифологизированной сущности, повысовывались из нор бесчисленные комплексы, и либидозная энергия хлынула могучим Потопом, погружая в пучину небытия тысячелетиями соорудившийся путем ее вытеснения и муравания в подземельях мир Великой Культуры. Оно, потоптав Я, свернуло шею и Сверх-Я. Чистая соматика порвала кружевные знамена сублимации и стройными рядами с воплями: *Sieg Heil!* и мощными фаллосами наперевес двинулась на выживших после Потопа. Широко распахнулись Глаза Эроса, порвались завесы Храма, и глазам нечестивых открылось нечто, табуированное тысячелетия назад...

20 век взрастил невиданного *монстра НТП*, зарожденного в хмельном угаре возгордившимся на одном из недавних поворотов космо-антропо-генеза младенческим разумом европейской цивилизации. Младенец от колыбели старца Леонардо, нашедшего некие игрушки для разума в архивах арабо-мусульманской мудрости и науки, в Двадцатом столетии вспух до великорослого Пантагрюэля, обучаемого хитрым наставником Маммоной, и учинил небольшой погром в фарфоровой лавке Культуры, вытолкнув Человечество на самый обрыв Бездны Оставленности и на край Пропasti Безвременности — логова многоглавой гидры Танатос. Захмелевшему Человечеству меж тем и море по колено. Оно упивается из опрокинутого на него Монстро-Младенцем Пантагрюэлем рога соблазнов и неумеренного потребления, лелеет свою телесность, превратившись в «машину желания», и не очень-то обеспокоено комариными угрозами атрофии каких-то мифических органов духовности, ядерной или экологической катастроф или истощения жизненных ресурсов. Пусть обо всем думает Пантагрюэль, а нам время и повеселиться, взрастив столь великолепного Младенца.

Возгордившийся научно-технический Младенец-разум забыл меж тем напрочь о своей родине — материнской Плероме духовности и попирает ее как и где только может, искореня всяческие воспоминания и напоминания о ней, насмехаясь над самой возможностью ее бытия. И Плерома сникла, истончилась в этом зоне и отлетела на другие уровни бытия. 20 век — последний век Культуры как порождения и носителя Духа, а в нашем евро-христианском ареале — последний век христианской культуры, как части (и завершающего этапа) Культуры. Собственно со времен Леонардо, то есть ренессансной секуляризации культуры и самосмышления, самопузырения разума человеческого — с культа его само-стояния — началось иссякание Культуры, достигшее в век термоядерного взрыва НТП почти своей нулевой отметки. Хотя еще возможны и вероятны ее последние всплески и вспышки, может быть, даже и достаточно яркие, подобные случившимся в первой половине 20 века могучим феноменам Авангарда и русского символизма в художественной культуре, или неоправославию в учениях Флоренского и Булгакова. Однако сегодня, в первый год нового тысячелетия, очевидно, что от христианской культуры остается только предельно формализованная, бюрократизированная и истощенная религия, утратившая свою былую жизненную силу, превращающаяся в один из институтов ПОСТ-. И все!

Но нет, человечество не только бездумно пирует на руинах Культуры, захмелевшее от вседозволенности, дионисийской необузданности и фрейдистского самооправдания. Когда хмель проходит, голова раскалывается, а сердце сжимается от непонятной тоски и ощущения пустоты, оставленности, бессмысленности и безысходности земного существования — *экзистенции*, открытой и в художественно-философской экспрессивной форме явленной экзистенциалистами. После Каф-

ки, Камю, Сартра, Беккета, Ионеско ужас богооставленности сотрясает человека, оставшегося один на один с сюр-монстрами: супербюрократизированной и милитаризованной машиной государственности, увязшей в грязной игре безнравственной политикой, сросшейся с Маммоной планетарного бизнеса (или капитализма), бездушным роботом НТП. Ужас перед жизнью заставляет безрелигиозную, духовно оскудевшую и опустошенную душу человеческую искать спасенье в сублимациях нового эстетического опыта, в частности, в эстетизации (то есть *снятии* в эстетическом опыте) ужасоженных, негативных компонентов и феноменов экзистенции. Путь указали все те же писатели-экзистенциалисты. Своей супер-несвободе, глобальной зависимости от демонов денег, техники, государства, политики, в которой оказался предельно опустошенный и оболваненный современный человек «демократического общества всеобщего благоденствия и равноправия», он противопоставляет *эстетизацию безобразного* — как вопль протеста, вакханалию, сублимацию, компенсацию, эскапизм, эстетическое снятие — весь этот клубок противоречивых интенций одновременно. Смакование анатомических мерзостей, физического уродства, отвратительных и абсурдных отношений между людьми, подметил еще Адорно, — свидетельство бессилия «закона формы» перед лицом безобразной действительности, но и внутренний протест против нее.

Безобразное в качестве феномена художественно-эстетического сознания, обильно питаемого нищешанскими, бергсоновскими, фрейдистскими идеями в атмосфере бешеной гонки научно-технических достижений, заняло видное место в культуре и искусстве 20 века как в снятом (в более-менее эстетизированном — аристотелевско-кантовская традиция) виде (в экспрессионизме, сюрреализме, театре абсурда), ориентированном на эстетическое удовольствие, так и в непосредственной (или экспрессивно-подчеркнутой) натуральности, направленной на возбуждение негативных эмоций протеста, отвращения, брезгливости вплоть до страха, ужаса, шокового состояния (от омерзительных, прилипчиво-слизистых субстанций мира в «Тошноте» Сартра до смакования нарко-сексуального бреда У.Берроузом («Мягкая машина») и его последователями в западной и отечественной литературе; до бесчисленных экспрессивно-натуралистических сцен и образов насилия, жестокости, садизма и мазохизма в фильмах ужаса, вампиризма, в бевеиках; до реальных самоистязаний с потоками крови некоторых «мастеров» боди-арта вплоть до медленного самоубийства в процессе жестокой акции — запротokolировано и такое). Сюда же может быть отнесена эстетизация жестокости в таком специфическом виде якобы спорта как реслинг, где хорошо натренированные культуристы театрализованно *изображают* на ринге жестокие драки без правил, или эстетизация секса в порнофильмах, опять же *изображающих* самые немислимые сексуальные извращения. *Изображение, симуляция* некоей теоретически возможной агрессивной или сексуальной ситуации ори-

ентрирована здесь на компенсаторную функцию миметического акта. Современные постфрейдистские, постструктуралистские, постмодернистские философско-эстетические дискурсы теоретически обосновывают, точнее, включают в правила современной интеллектуальной *игры* принятие de facto безобразного (во всех ипостасях) в одном ряду и на равных основаниях со всеми остальными эстетическими (и иными) феноменами бытия-сознания.

Кто виноват? Что делать? — кричит традиционно младенчеству-щий разум россиян. Никто не виноват. И делать ничего не надо. Все равно не поможет. Работа только для философа. Наблюдать и анализировать. А процесс идет своим ходом, по своим, неизвестным нам законам автономного космо-этно-антропо-генеза и находит выражение в сферах художественно-эстетического сознания и соответствующей практики. Некогда Машина была запущена по этим законам, и вертятся ее шестерни, маховики и колеса, подчиняя своему ритму все и вся. И только две свободные воли (божественная и человеческая) могут как-то (нам неизвестно как) влиять на ее ритмы. Почти 2000 лет тому человечеству был явлен один из Путей в Новом Завете, один из возможных импульсов воздействия на Машину, но человечество не смогло, не сумело, не захотело воспользоваться им... Слишком не посилен, что ныне очевидно, был этот Путь для слабого, слишком слабого человека. Частично осознав суть его, он не смог одолеть, трансцендировать самого себя в своей собственно животной-человеческой сущности... И Машина продолжает вертеть маховики по своим законам. Они-то и дали неокрепшему в Духе европейскому человечеству 4-5 столетий назад импульс к самообольщению, толчок к отрыву разума (или рассудка, ума) от Духа и автономному саморазвитию в направлении генерации ничем не контролируемых и не сдерживаемых научно-технических открытий. К концу 20 столетия от Рождества Христова они помогли человечеству самообеспечиться (и даже с избытком) материальными благами, но привели к атрофии только-только начавших развиваться собственно человеческих способностей адекватного восприятия, сохранения и созидания духовных ценностей. И вот Истина, Добро, Красота, Святость, не успев укрепиться в человеческом сердце, аннигилированы, преданы забвению разумом, увлеченным научно-техническими играми и техногенными игрушками, потребительскими соблазнами... Культура, не успев достичь апогея, сменяется бездуховной ПОСТ-культурой (ПОСТ-) — неким радикальным переходным периодом человеческой цивилизации неизвестно к чему — то ли к *иному* (может быть, даже более низкому и доступному современному человечеству) уровню духовности, то ли к примитивному озверению в высокотехнологичной цивилизации и самоуничтожению, ибо без сдерживающих духовно-нравственных противовесов эта цивилизация однозначно обречена...

Мысль человеческая в 20 веке еще пировала на тризне НТП, когда искусство — этот барометр и сейсмограф Культуры — забило тревогу во все колокола. Уже со второй половины 19 века оно по-своему и энергично начало реагировать на происходящее, а в 20 столетии дало нам столь яркую апокалиптическую картину, что не заметить ее изнутри Культуры и не содрогнуться мог только трижды слепой. Но таковым, к сожалению, сегодня, как и всегда, остается большая часть человечества.

Именно в художественной культуре переоценка всех ценностей, провиденная большим гением Ницше, начала осуществляться наиболее радикально с самого начала 20 столетия и прошла несколько хроно-типологических стадий. *Авангард, модернизм, постмодернизм* и — параллельно с ними на протяжении всего столетия их антипод — *консерватизм* — основные\*. Первые три поддаются достаточно условной хронологизации. *Авангард* — вся совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений первой половины века. *Модернизм* — академизация и легитимация авангардных находок в художественной сфере середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда. *Постмодернизм* — начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная ироническая калейдоскопическая игра всеми ценностями и феноменами Культуры, включая и авангард с модернизмом, в модусе ностальгической усталости и затухающего эстетизма.

*Консерватизм* — нечто другое. Это вся пестрая и бескрайняя охранительно-академически-коммерческая сфера художественной культуры, стремящаяся (иногда сущностно, чаще формально) к сохранению и поддержанию жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого (прежде всего ближайшего — реалистического искусства 19 века) с включением каких-то новаторских элементов, часто механически заимствованных у авангарда и модернизма. Среди его представителей немало профессиональных мастеров во многих странах евро-американской цивилизации, стремившихся работать в лучших традициях искусств прошлого на сохранение разрушающихся классических ценностей Культуры, как в духовном, так и в собственно художественно-эстетическом планах. Однако их время как творцов уже практически ушло, поэтому консерватизм не дал каких-либо заметных и тем более выдающихся явлений или имен в истории искусства. Тем более, что его представители на протяжении всего столетия испытывали мощный прессинг, а иногда и дискриминацию со стороны магистральных «продвинутых» направлений, вокруг которых к середине столетия сгруппировались лучшие силы мировой художественной критики, галеристов, кураторов, спонсоров, активно раскру-

---

\* Подробнее о некоторых из них см. в публикуемой ниже статье: *В.Бычков, Л.Бычкова. Художественно-эстетическая феноменология авангарда и модернизма.*

чивавших, повинясь духу времени, любую «продвинутость». Особого размаха и крайней идеологической гипертрофии консерватизм достиг при мощной государственной поддержке в странах-монстрах тоталитарных режимов: Советском Союзе, гитлеровской Германии, коммунистическом Китае. Здесь он приобрел форму тоталитарной эстетической мифологии, работающей на политический режим, и вплотную сомкнулся с художественно-идеологическим кичем. Кич, масскуль и коммерческая продукция — вообще характерные и мощные ветви внутри консерватизма, сугубо формально ориентирующиеся на традиционную художественную культуру в ее низовых, профанных формах с очень осторожным включением элементов модернизма. Собственно живое творческое движение немногочисленных искренних охранителей классических традиций и в консерватизме чувствует себя неуютно и задвинуто дельцами от искусства на самый задний план.

Авангард, бурно развивая интенции, намеченные символистами, импрессионистами и постимпрессионистами, явил собой последний мощный взлет Культуры, влачившей уже в 18-19 веках по многим направлениям достаточно упадочное академизированное или профанизированное существование (что не относится, естественно, к отдельным творческим взлетам этого времени в романтизме, символизме, у талантливых писателей-реалистов, создателей оперной и симфонической музыки; речь идет о некоей магистральной тенденции духовно-художественного оскудения художественной культуры в целом), и одновременно начал процесс ее агрессивного разрушения. Он довел до логического завершения, а часто и до абсурда, основные творческие методы и принципы, элементы художественных языков всех видов и направлений традиционных искусств (изобразительных, литературы, музыки, театра). Разрушительную акцию активно продолжили модернизм и постмодернизм, знаменуя собой наступление глобального переходного неизвестно к чему — к чему-то принципиально *иному*, *другому* — периода бездуховной ПОСТ-культуры (или ПОСТ-, как я его обычно именую для краткости и более рельефного выражения его *инаковости*). Консерватизм практически в равной мере составляет своеобразный фон как для последнего этапа Культуры, так и для ПОСТ- (в частности, в формах *кича*, *кэмп*, *массовой культуры*).

После краткого взлета утонченного эстетизма внутри символизма и модерна рубежа 19-20 столетий — своего рода маньеристского всплеска анемичной духовности — началась могучая поступь авангарда-модернизма, провозгласившего и во многом реализовавшего отказ от тысячелетних традиционных фундаментальных принципов искусства: *миметизма*, *идеализации*, *символизации* и *любого выражения* (уже в ПОСТ-) и *обозначения*; *тео-* или *антропоцентризма*; *художественно-эстетической сущности*. *Реди-мейд* Марселя Дюшана (появились в 1913—17 гг.) дали толчок принципиально новой философии искусства, которое уже перестало быть собственно искусством в

традиционном понимании, — *неклассической эстетики* ПОСТ-культуры. Реди-мейдс — готовые вещи, вынесенные из утилитарного контекста жизни и внесенные в выставочную атмосферу художественной экспозиции, — возводились в ранг произведений искусства, которые ничего не изображают, не отображают, не символизируют, не выражают, но лишь презентуют себя как некие самодостаточные вещи в себе. Даже авангардное сознание, несмотря на весь его экстремизм, не было готово к такому эстетическому радикализму. Он получил широкое признание и распространение только с поп-арта и концептуализма, то есть в арт-практиках середины столетия, пограничных между авангардом и модернизмом и уже предвещавших, если не начинавших, постмодернизм.

Авангардисты, как правило, еще работали в традиционных видах искусства — живописи, скульптуре, графике, музыке, театре, кино, архитектуре, литературе и поэзии, экспериментируя по большей части в областях художественных языков и организации художественной ткани произведения (живописной, музыкальной, словесной), доводя эксперименты до предельной черты. Реди-мейдс Дюшана или попытки Кандинского и Скрыбина по созданию синтетических феноменов — лишь робкие единичные прорывы поверх традиционных родовидовых барьеров. Модернисты идут уже значительно дальше. Вершится повсеместный отказ от традиционных черт новоевропейского искусства — *станковизма* и *эстетической сущности*. *Артефакты, объекты, артпроекты* (так теперь все чаще называются вещи, пришедшие на замену произведениям искусства) выпрыгивают из музейных рам, хотя и остаются еще нередко (но далеко не всегда) в музейно-выставочных пространствах, и устремляются «в жизнь».

В начале столетия этот выход искусства за свои рамки (и рамы) в жизнь почти одновременно, но с разных позиций манифестировали *символисты* на духовной основе (с их творческим принципом *теургии* — на пути которой художник-теург должен в прямом контакте с божественными силами заниматься преображением самой жизни по законам искусства) и в сугубо материалистическом ключе — конструктивисты, требуя «смычки» искусства с производством товаров утилитарного потребления, — интенции, вскоре реализовавшиеся в *дизайне* и художественном конструировании. Но если символисты-теурги, не сумевшие воплотить свои утопические мечты, и конструктивисты-дизайнеры, органично вросшие во второй половине столетия во все сферы промышленного производства, не только не отказывались от эстетического принципа, но клали его в основу своей деятельности «в жизни», то по-иному пути двигались многие «продвинутые» арт-практики неутилитарного толка. Они отказывают своим объектам и современному искусству в целом в их эстетической сущности. Искусства не должны быть более «изящными искусствами», то есть носителями эстетического, чем они являлись в той или иной мере изначально и что

было узаконено в 18 веке и в их именовании «изящными искусствами» (beaux arts, schöne Künste). Уже в 19 веке многие материалисты, реалисты, позитивисты, борцы за демократию выступали против эстетической функции искусства или, по крайней мере, за постановку ее на службу каким-то утилитарным (социально-демократическим и т.п.) целям, за активную социально-политическую ангажированность искусства. ПОСТ-артисты на иной основе довели на практике изгнание эстетического из искусства до логического конца. Когда сегодня в экспозициях современной арт-продукции мы созерцаем инсталляции из рваных мешков и замасленных телогреек, фотографии приятного лица живой девушки, облепленного роем навозных мух или клубком земляных червей, или муляж обнаженной дамы на коленях, за которой тянется длинная «колбаса» испражнений, у нас не остается сомнений в том, что здесь с эстетической сущностью искусства разобрались основательно.

Ясно, что все это не с бухты-барухты, а имеет под собой всяческие и глубинные, и менее основательные основы, мифологемы, грамматологические деконструкты и конструктивные террорологии, садомазохо-лесбийские интенции и т.п. глубинные архи-начала. Если мастера-утилитаристы современного дизайна, художественного конструирования, архитектуры, организации среды обитания, опираясь на достижения техники и технологии, а также на принципы ясности, функциональности, рациональности, реализуют аполлоновский (согласно четкой ницшеанской дефиниции) принцип художественного творчества, то многие направления неутилитарного искусства авангарда, модернизма, постмодернизма движутся по путям пробуждения и актуализации дионисийской стихии. Здесь высвобождаются мощные хтонические и витальные начала. Иррациональное, бессознательное, абсурдное бушуют в алхимическом тигле строгой концептуальности. В результате мы имеем то, что имеем, — бескрайнюю стихию ПОСТ-, в которой господствуют ВЕЩЬ сама по себе и сама в себе со своими соматическими (визуальными, слуховыми, гаптическими) энергиями и ТЕЛО во всеоружии сенсорики. Не так уж и мало для переходной ситуации, предельно антиномичной в своей основе. Во всем этом клочковатом вареве какая-то глубинная художественно-анти-художественная провиденциальная активность — ощущение принципиально *иного* этапа цивилизационного процесса и активная работа на него — сочетается с полной растерянностью художественно-эстетического сознания перед ним.

Отказавшись от общечеловеческих ценностей, или не признав их за таковые, утверждая принципиальную аксиологическую релятивность, ПОСТ- на уровне ratio основывает свою новую поликанальную эстетику (неклассическую в своей сущности) на элитарной конвенциональности. Разрабатываются (или складываются) новые правила игры в арт-пространстве, по ним сооружаются арт-проекты и организуется арт-



практики, которые более-менее ориентируются на общие тенденции и сиюминутную моду, устанавливаемые международной арт-номенклатурой, господствующей в мировом арт-производстве. Конвенциональная цеховщина (или внутрицеховая герметика — как вам больше нравится) — один из важнейший принципов нонклассики в пространствах ПОСТ-. Кураторы, галеристы, модные арт-критики — маги и волшебники в сфере ПОСТ-арт-бытия (=арт-рынка). Что хотят, то и воруют. Кого хотят, того и раскрутят до супер-звезды на час. Бизнес и рынок, прикрытые конвенциональным герметизмом «посвященных», — сегодняшний «заговор искусства» (по Бодрийяру) против человечества. Ничтожное с мистериальным благоговением выдается за Ничто (= трансцендентному Небытию), и ему воспеваются гимны и приносятся бескровные жертвы... Это ПОСТ-!

На смену мимесису, идеализации, символизации, выражению пришло *конструирование* на основе *коллажа-монтажа*. Общая тенденция и историческая логика движения в пространствах «продвинутых» арт-практик ПОСТ-: от отдельного реди-мейд с его индивидуальной энергетикой (объект в чистом виде) через композиции вещей-объектов в ассамбляжах и инсталляциях (поп-арта, концептуализма) к организации особых неутилитарных ПОСТ-пространств — *энвайронментов*, в которых могут совершаться некие не поддающиеся логическому осмыслению действия — *перформансы*, или акции. На этих путях используются многие находки авангарда, модернизма, постмодернизма, элементы консерватизма, кича, кэмп — всё и вся во всевозможных комбинациях. Выдумка и фантазия кураторов и авторов здесь не имеют предела. Проекты и действия индивидуальны и одноразовы. Создаются непосредственно в данном экспо-пространстве, затем разбираются и сохраняются только в документации (вербальной, фото-, фоно-, видео-, кино- и т.п.). Поэтому *документ* и *архив* со времен концептуализма играют в ПОСТ- не меньшую, если не большую роль, чем оригинальный арт-проект в его экспозиционной презентности. В музеи, как правило, поступает документация по энвайронментам, перформансам, акциям, хэппенингам и т.п. проектам. Художественный музей постепенно превращается в *архив* ПОСТ-документации.

Высокая технологичность ПОСТ-арт-практик и проектов нередко способствует сохранению в них определенного эстетического уровня, как правило, вопреки намерениям их создателей, которые обычно отрицают столь архаичную «идеологию» и «стратегию» как эстетическая или не задумываются о ней. Однако. Большинство из известных ПОСТ-артистов 20 века получили нормальное художественное образование, то есть не только изучали историю искусства (впитали вольно или невольно эстетическую энергию классического искусства), но и прошли классы традиционного рисунка, живописи, композиции и при необходимости без труда способны сляпать среднюю коммерческую картинку в добром консервативном духе. Сей эстетический опыт обу-

чения дает себя знать нередко и в их постнеклассических опусах и практиках. Этому способствует и высокий технологизм, характерный для известных (=состоятельных) мастеров ПОСТ-. Они имеют возможность привлекать для изготовления своих проектов хороших профессионалов-техников (и инженеров) с современным оборудованием. На одной из недавних выставок в Кёльне, например, демонстрировался целый заспиртованный бык продольно разрезанный на ломтики, которые, не нарушая общей формы быка, свободно и раздельно парили в спиртовом растворе. Без особо хитрых технологических приемов создать такой объект вряд ли возможно.

Видное место в ПОСТ-культуре занимают фотография, видеоинсталляции, а в последние годы века — компьютерные объекты (включая сетевую литературу — гипертексты) и специальные виртуальные пространства. Симулякры и симуляции всех видов заменили образ и символ традиционных искусств, и в этом документальное фото (визуальный отпечаток мгновения быстротекущей действительности тварного мира), кино- или видеоролик обладают огромным потенциалом. Не сущности, ибо их не признает ПОСТ- (что есть сущность?), а видимости, кажимости со своими мгновенными соматическими энергиями вдохновляют отныне ПОСТ-артистов, определяют приоритеты на арт-сцене конца 20 — начала 21 столетий. Фото, видео-полиэкраны, многоканальная звукозапись, лазерная светотехника, компьютерная поддержка и моделирование в сочетании со статическими объектами позволяют сегодня создавать уникальные и мощные по напряжению энергетических полей самых разных уровней энвайронменты и перформансы, которые впитывают в себя и переваривают на новейшем электронном уровне все находки в сферах художественного выражения и презентации авангарда, модернизма, постмодернизма и даже консерватизма во всех видах и жанрах искусств.

Сегодня очевиден своеобразный эстетический телеологизм в движении всех (я остановился здесь на наиболее наглядных визуальных искусствах, но подобный процесс шел и в литературе, начиная с футуристов и Джойса, и в музыке, начиная с додекафонии и до Ксенакиса, Кейджа, Штокхаузена, в театре и кино, которое как художественный самостоятельный феномен продержалось всего 100 лет, и даже в массовой культуре) авангардно-модернистских искусств на протяжении 20 столетия. Помимо активного доведения до логического завершения и разрушения классических искусств и форм и способов традиционного художественного выражения нарабатывались инструментарий, система приемов и формотворческая база для принципиально новых форм и способов бытия *художественной культуры* (или того, что идет ей на смену, — некоей невиданной еще формы будто-бы-художественно-эстетической материи) будущего со своей *иной* по сравнению с классической эстетикой — *неклассической* (за неимением пока иного термина). И ныне мы видим, как в новейших и элитарных, и массовых, и

коммерческих (они теперь все чаще сливаются в нечто единое) художественно-псевдо-будто-и-около-художественных практиках и проектах используются наработки и элементы футуризма, экспрессионизма, сюрреализма, абстракционизма, дадаизма, конструктивизма, поп-арта, концептуализма, графической поэзии, конкретной музыки и т.д. и т.п. В самых причудливых сочетаниях и на более высоком электронно-визуальном уровне исполнения, чем в станковых произведениях авангардистов и модернистов. Особенно эффективно в рекламно-зрелищно-массовой продукции, в дизайне, художественном проектировании, компьютерных играх. Многие из казавшихся гениальными достижений элитарных авангардно-модернистских направлений 20 века с порога нового столетия предстают как экспериментальные заготовки для современной высокотехнологичной и электронно-обеспеченной индустрии грандиознейшего симулякра художественно-эстетического обеспечения самых широких масс населения земного шара как единого общежительного муравейника. К концу столетия начали реализовываться чаяния мудрецов и художников начала века — «искусство» устремилось в массы и полностью овладело ими.

На сегодня выявились и некоторые главные сферы и направления этого овладения. Оставляя в стороне такие его традиционные формы, как коммерческая продукция для индивидуального пользования обывателя и мощное ангажированное (достаточно традиционное, но на новой электронно-сетевой основе) искусство, служащее в прямую определенным социально-политическим, религиозным, рекламным и т.п. целям, видим нечто более грандиозное. Художественные поля вырываются с середины прошлого (20-го) века за рамки, рампы, музеи и охватывают человека со всех сторон и во все моменты его тяжелого земного существования, провоцируя невиданную ранее активизацию субъекта художественного восприятия, стирая границы между творцом и потребителем его творения. Наиболее активно начался этот процесс во второй половине столетия с хэппенингов и акций, в которые наряду с их создателями и подготовленными участниками включались в большей или меньшей степени и случайные зрители — на элитарном уровне; а в дискотеках и всевозможных шоу — на массовом уровне все присутствующие. Сегодня этот процесс последовательно развивается по ряду направлений.

Градостроительство, архитектура, дизайн, художественное проектирование, искусство моды, садово-парковое искусство, включающее аналогичный опыт Востока и модернистского лэнд-арта, объединяются на базе психологии, эстетики, эргономики и других наук с целью создания всеобъемлющей Среды обитания человека (город, жилище, офис, производственные помещения, лечебницы, детские учреждения, места отдыха и т.п.). Ибо известно, что Среда оказывает одно из определяющих и формирующих воздействий на человеческую личность помимо многих других факторов. При этом предпринимаются попыт-

ки активного привлечения самых широких слоев простых обитателей Среды к косвенному участию в ее модификации применительно к конкретным условиям и персонажам, ее населяющим. Здесь важную роль играет так называемая энвайронментальная эстетика (понятие А. Берлеанта), отработка которой началась в элитарных арт-практиках концептуализма и ПОСТ-культуры последней трети столетия. Существенную роль в организации этой Среды играют и электронные средства массовой информации (СМИ), оказывая не без помощи художественно-эстетических средств манипулятивное воздействие на массовое сознание обитателей Среды.

Элементы многих видов авангардно-модернистских искусств в трансформированном с помощью электроники виде привлекаются сегодня шоу-бизнесом для создания интерактивных зрелищных пространств, как правило, специально рассчитанных на молодежную аудиторию, которая путем направленно организованных аудио-визуальных эффектов и режиссуры активно вовлекается на уровне раскрепощенной психомоторики (нередко с агрессивно-эротическим окрасом, призванным выпустить пар из перегретой в напряженном современном социуме молодежи) в шоу, вершащиеся в этих пространствах. Экстатические вопли и конвульсивные движения поклонников некоторых рок- и поп-звезд нередко почти приближаются к тому, что творится на эстраде. Лазерно-светово-звуковая среда, объединяющая зал и сцену (ядро шоу), почти уравнивает исполнителей и зрителей на уровне психо-энергетических полей. Здесь реализуется некий современный соматический симулякр того, что русская православная мысль называла соборностью — полное энергетическое единение всех присутствующих и исполнителей, ощущение себя неким целостным действующим телом, единой пульсирующей массой. Отличие от соборности только в том, что здесь исключен ее главный компонент — духовный: Бог и Божественные силы; и человек практически утрачивает в шоу ощущение себя личностью. Соборность же, напротив, предполагает такое единение всех верующих в процессе литургического действия между собой, со священнослужителями и с божественными силами и самим Богом, при котором полностью сохраняется личностное самосознание. Соборность — один из существенных феноменов Культуры, современное шоу — типичный продукт ПОСТ-.

Еще одно только намечающееся, но имеющее по всем признакам глобальное значение и большое будущее наиболее полное вовлечение человека в искусственную, созданную опять же не без помощи наработок многих авангардных искусств и модернистско-постмодернистских арт-практик среду являет собой виртуальная реальность компьютерных сетевых киберпространств. На протяжении всего 20 века НТП, многие «продвинутые» философские направления, гуманитарные науки, художественно-эстетические эксперименты работали на глобальное переформирование человеческой психики, ментальности, senso-

рики в направлении подготовки человека к вхождению в виртуальный мир сетевого (www!) бытия. Внесознательно готовили из нас пауков, приспособленных к полноценной жизни в виртуальной паутине. Да, именно в киберпространствах человек сможет стать творцом и себя самого, и своей жизни, и своего окружения — среды обитания, способа действия, друзей, врагов, сексуальных партнеров и т.п. по собственному желанию; компенсировать все то, что ему не удастся реализовать в обыденном материальном мире («Кто был никем, тот станет всем!»). Традиционный духовный мир Культуры заменяется грядущим виртуальным электронным миром ПОСТ-культуры, созданным усилиями самого человека с помощью научно-технических достижений и наработок авангардно-модернистских искусств 20 столетия.

*Что обретет в нем человек будущего?* Только ли могучую игрушку, разрушающую его личность и приводящую в психушку? Или он неустанно и последовательно (а сия последовательность просто поразительна на протяжении всего столетия) прорубает новое и более широкое окно в мир духовный, заглянуть в которое будет под силу только новому человеку с новым расширенным или деформированным [супер-сублимизированным (от *sublime* — возвышение) на сциентистско-техногенной основе] сознанием и новыми духовными установками? Виртуальное окно в иные реальности? В иные миры?..

Однако все сие — в отдаленном будущем. А что же сейчас? И как быть вообще тем, кто пока не желает совать свою голову в шлем электронного безумия?

Что, например, делать еще немалому отряду духовно-религиозных людей Культуры, которым чужды и авангардно-модернистские изыскания, и компьютерная бесовщина? Здесь вроде бы проще всего: веровать и молиться! О том, чтобы Плерома духовности не навсегда оставила человечество; чтобы и то *иное* грядущее не было лишено космоантропной духовной сущности. Молить о милости Вседержителя.

А как быть интеллектуалам от Культуры, которых сегодня еще немало, да и в ближайшем будущем вряд ли сильно оскудеет засеваемое ими поле, в катастрофически профанизирующейся потребительской цивилизации সভলভন? Здесь проблематичнее. Можно служить Маммоне, политике, НТП, но есть и иная перспектива. Именно для них Герман Гессе еще в середине столетия зарезервировал Кастилию, суперэстетизированную страну Игры в бисер. И уже денно и нощно идет неустанная подготовка к Игре в среде интеллектуалов всех мастей и многих «продвинутых» ПОСТ-артистов. С тех пор, как вся культура была осмыслена структуралистами в качестве огромного гипертекста, разработка и отработка правил Игры, приемов герменевтики, создания игровых ситуаций и т.п. компонентов игровой эстетики идет полным ходом в кругах постмодернистских философов, филологов, музыковедов, историков искусства и им подобных создателей Игры. Игровое сознание оттачивается на герменевтике всей истории куль-

туры во фрейдистской, постструктуралистской, деконструктивистской и т.п. парадигмах; в регулярных более или менее длительных паломничествах в Страну Востока и примеривании на себя ее духовных практик, эстетического опыта и т.п. Сюда подключаются уже и математики, создавая игровые партии путем пересмотра, например, всемирной исторической хронологии (команда Носовского-Фоменко). Процесс идет...

Реально на сегодня очевидно одно:

*20 век кончился успехом Культуры и зарождением начального электронно-виртуального этапа вселенской Цивилизации.*

*В.Бычков*

*Н. Маньковская*

### **Неклассическая эстетика: кризис или переход?<sup>1</sup>**

«На Ренату Литвинову глядячи,/ понимаешь, что время ушло,/ а читать Подорогу пытаючись,/ даже этого ты не поймешь»<sup>2</sup>, пишет Тимур Кибиров, иронически переосмысливая постмодернистскую практику. Действительно, на грани веков вновь, как это не раз бывало в точках схода культурно-исторических эпох, отчетливо звучит тема кризиса искусства и эстетики. Но кризис этот ассоциируется сегодня не только с классикой, но и с художественно-эстетическими течениями конца века, постмодернистской волной. «Усталая» культура постмодернизма, в свою очередь, вызывает «концептуальное» утомление у ряда ее исследователей. Харольд Блум, один из наиболее последовательных критиков постмодерна с позиций классического художественно-эстетического канона, призывает вернуть художественный центр тяжести на прежнее место: вернуться от метаискусства к самому искусству, от метода — к художественному объекту, от контекста — к тексту, возратить автору права, узурпированные у него художественной критикой. Пафос его исследований состоит в доказательстве состоятельности принципов универсальности, центрированности, иерархичности, каноничности западной культуры<sup>3</sup>.

Действительно, с позиций классической художественно-эстетической парадигмы модернизм, постмодернизм и постпостмодернизм могут рассматриваться как свидетельства кризиса культуры. Присущи им и имманентные кризисные черты. Но, быть может, с позиций неклассики речь идет о кризисе роста,

развития, подтверждающем жизнеспособность искусства, свободу художественного творчества — не о таком ли кризисе перехода говорил в свое время Микель Дюфрэнн?

Открытость будущему, непредвзятость, продвинутость — признаки современного уровня эстетического сознания. Перспективы художественно-эстетического развития в XXI веке — одна из доминант эстетических дискуссий кануна миллениума. В порядке дискуссии мы обратимся в нашей статье к анализу соотношения транзитных и кризисных явлений в неклассической эстетике XX века — модернизме, постмодернизме и постпостмодернизме.

Если классической линией в истории эстетики считать аристотелевско-винкельмановскую, гегелевско-кантовскую, то модернизм, по-видимому, знаменует собой отклонение от нее. Некоторые из свидетельств неклассики в теории и художественной практике — придание ряду понятий обыденного сознания (тоска, тошнота, тревога и т.д.) статуса философско-эстетических категорий; тенденции эстетизации философии; диссонанс, дисгармония в музыке; нефигуративность, асимметрия в живописи; абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе. И в то же время очевидно, что высокий модернизм — классика XX века.

Что же касается постмодернистской тенденции, то она неканонична хотя бы в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, ее норм и критериев. Ее каноном становится отсутствие канона.

Выходящая за рамки классического логоса постмодернистская эстетика принципиально адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символы — лабиринт, ризома. Теория деконструкции отвергает классическую гносеологическую парадигму репрезентации полноты смысла, «метафизики присутствия» в искусстве, перенося внимание на проблему дисконтинуальности, отсутствия первосмысла, трансцендентального означаемого. Концепция несамостоятельности текста, предполагающая его деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно, намечает выход из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы — желания (Ж.Делёз), либидозных пульсаций (Ж.Лакан, Ж.-Ф.Лиотар), соблазна (Ж.Бодрийар), отращения (Ю.Кристева).



Подобный сдвиг привел к модификации основных эстетических категорий. Новый взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного обусловлен как его интеллектуализацией, вытекающей из концепции экологической и алгоритмической красоты, ориентации на красоту ассонансов и асимметрии, дисгармоничную целостность второго порядка как эстетическую норму постмодерна, так и неогедонистической доминантой, сопряженной с идеями текстового удовольствия, телесности, новой фигуративности в искусстве. В стилевом отношении постмодернизм, в отличие от неоавангарда, возвращается к красоте как реальности, повествовательности, фабульности, мелодизму. Пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное «приручение» посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков. Возвышенное замещается удивительным, трагическое — парадоксальным. Центральное место занимает комическое в его иронической ипостаси: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства.

Другой особенностью постмодернистской эстетики является онтологическая трактовка искусства, отличающаяся от классической своей открытостью, нацеленностью на непознаваемое, неопределенное. Неклассическая онтология разрушает систему символических противоположностей, дистанцируясь от бинарных оппозиций реальное — воображаемое, оригинальное — вторичное, старое — новое, поверхностное — глубинное, субъект — объект и т.д. Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают бессознательные языковые структуры, анонимные потоки либидо, машинность «желающего производства». Утверждается экуменически-безличное понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства, художественный «фристайл», цитатность, центонность, полистилистику. С этим связаны квалификации постмодернистской эстетики как избыточной, «махровой» иноэстетики, софт-эстетики.

Постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности ведут к дестабилизации классической системы эстетических ценностей. Постмодернизм отказывается от дидактически-проphetических оценок искусства. Аксиологический сдвиг в сторону большей

толерантности во многом связан с новым отношением к массовой культуре, а также тем эстетическим феноменам, которые ранее считались периферийными. Внимание к проблемам эстетики повседневности и потребительской эстетики, вопросам эстетизации жизни, окружающей среды трансформировало критерии эстетических оценок ряда феноменов культуры и искусство (кича, кэмп и др.). Антитезы «высокое — массовое» искусства, «научное — обыденное» сознание не воспринимаются более как актуальные.

Постмодернистские эксперименты стимулировали также стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, искусством и не искусством, развитие тенденций синестезии. Усовершенствование и доступность технических средств воспроизводства, развитие компьютерной техники и информатики подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели к его «дизайнизации». Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовали о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов методом аппликации. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста — художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр занял в эстетике постмодерна место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике, и ознаменовал собой разрыв с репрезентацией, референциальностью как основами классического западноевропейского искусства.

Свидетельством неклассичности постмодернизма является и его экспансия в такие нетрадиционные сферы, как постнеклассическая наука, экология, феминизм.

Наиболее существенным философским отличием постмодернизма является переход с позиций классического антропоцентрического гуманизма на платформу современного универсального гуманизма, чье экологическое измерение обнимает все живое — человечество, природу, космос, вселенную. Отказ от европоцентризма и этноцентризма, перенос интереса на проблематику, специфичную для культур стран Востока, Полинезии и Океании, отчасти Африки и Латинской Америки сопряжен с темой религиозного, культурного, экологического экуменизма, неклассической постановкой проблем гуманизма,

нравственности, свободы. Признаки становления новой философской антропологии соотнесены с поисками выхода из кризиса ценностей и легитимности.

Одним из эталонных примеров анализа специфики перехода от классики к нонклассике и далее — от модернистской к постмодернистской эстетике — представляется концепция киноэстетики Жюлья Делёза. Кино, по мнению Делёза, — «новая образная и знаковая практика, которая при помощи философии должна превратиться в теорию, концептуальную практику»<sup>4</sup>. Предмет кинотеории — не кино как таковое, но создающиеся самими кинематографистами концепты кино; последние — результат философских размышлений, а не прикладных (психоанализ, лингвистика) подходов. В этой связи кино рассматривается не только в контексте других искусств — живописи, архитектуры, музыки, но в первую очередь — философского мышления XX века. Делёз задается целью создания не истории, но таксономии кино — классификации кинематографических образов и знаков. По сути, область его интересов — специфика художественного мышления. Однако эта классическая тема интерпретируется в нетрадиционном ключе.

В двухтомнике «Кино» Делёз предлагает логически выстроенную концепцию кинематографа как «образа-движения» (т. 1) и «образа-времени» (т. 2). Опираясь в своем исследовании на основные положения интуитивизма А.Бергсона, он мыслит кинематографический образ как единство двух реальностей — физической (образ-движение) и психической (образ-время). Такое единство достижимо благодаря бергсоновской длительности — впечатлению непрерывности движения в любой момент времени, как это происходит в анимации.

Исходя из анализа специфики кинематографического кадра, плана, монтажа, монтажного листа у таких мастеров, как Д.Гриффит, С.Эйзенштейн, В.Пудовкин, А.Довженко, Д.Вертов, Ф.Мурнау, Ф.Ланг, Делёз рассматривает три вида образа-движения — образ-восприятие, образ-эмоцию и образ-действие — в классическом (довоенном) и современном (послевоенном) кино. Магистральной тенденцией развития образа-восприятия он считает переход от твердого к жидкому, а затем — газообразному восприятию. Под жидкостью, текучестью имеется в виду повышенная мобильность, гибкость, пластичность восприятия движения более тонким и объемным киноглазом. В этой связи анализируется ритмическая, оптическая и звуковая роль воды в

довоенном французском кинематографе (Ж.Виго); темы границы между водой и сушей, волнореза, маяка рассматриваются в ракурсе экзистенциальной проблемы выбора. Еще более высокая степень перцептивной свободы связывается с газообразным восприятием движения каждой кинематографической молекулы. У его истоков стоял Д.Вертов, а современный этап связывается с американским экспериментальным кино. Наиболее чистой формой газообразного восприятия является психоделический кинематограф, создающий самоценные оптическое-звуковые образы, визуализирующий испещряющие мир дыры, пронизывающие его линии скоростей. Культовым в этом плане является фильм представителя американского андерграунда Д.Ландау «Vardo Follies», в финале которого пузырьки воздуха в воде лопаются, превращаясь в белый экран.

Делёзовская концепция образа-эмоции строится на анализе лица и крупного плана в кинематографе. Выявляются два лицевых полюса — интенсивный, выражающий силу (подвижность, желание), и рефлексивный, отражающий чистое качество (неподвижность, чувство). Рассматривается их специфика в творчестве Гриффита и Эйзенштейна, немецком экспрессионизме, лирической киноабстракции (свет, белизна, отражение). Вводится понятие иконы как единства выраженного и выражения (по аналогии с означаемым и означающим). Крупный план связывается с утратой трех классических функций лица — индивидуации, социализации, коммуникации, с его расчеловечиванием. Крупный план обнаженного, фантомного, вампирического лица вызывает страх, провоцирует главную тему кинематографического творчества И.Бергмана — «лицо и ничто».

Образ-пульсация знаменует собой переход от эмоции к действию. В этом ракурсе Делёз рассматривает натурализм и сюрреализм как возвращающие вещи в их изначальное состояние. Голод, секс, каннибализм, садомазохизм, некрофилия, биопсихологические извращения образуют кинематографическое царство Каина с его идолами, фетишами, сырыми кусками мира (Л.Бунюэль, М.Феррери, К.Видор, Н.Рэй).

Образ-действие существует в двух формах — большой и малой. Ссылаясь на понятия большого и малого у Платона, Делёз рассматривает крупную форму как путь от ситуации к действию, изменяющему ситуацию (СДС), а малую — как движение от действия к ситуации и новому действию (ДСД). В СДС аффекты и влечения воплощаются в эмоции и страсти — то есть поведение

в определенной среде. Это и есть основа кинематографического реализма. «Реализм состоит именно в следующем: среде и поведении, актуализирующей среде и воплощающем поведении. Образ-действие — это все варианты их соотношения»<sup>5</sup>. Бихевиористские тенденции в американском кино наиболее рельефно свидетельствуют о специфике понятой подобным образом реалистической киноэстетики.

Малая форма отличается локальностью, эллиптичностью, событичностью, воплощаясь в комедии нравов (Ч. Чаплин) и бурлеске (Б. Китон).

Процессы трансформации большой и малой форм Делёз называет кинематографическими фигурами (по аналогии с фигурами риторики). Наиболее выразительным воплощением фигур как знака преобразований является эйзенштейновский монтаж аттракционов. Здесь они являются пластическими, скульптурными, но могут быть и иными — театральными, буквальными, мыслительными. Пример последних — кинематографические видения и идеи В. Херцога. Области эволюции фигур — физико-биологическая (среда), математическая (глобальное и локальное пространство), эстетическая (пейзаж). Эстетические фигуры с особой тонкостью передают мировые линии и дуновения, свидетельство чему — творчество А. Куросавы, японского и китайского кино в целом.

Эволюция современного кинематографа свидетельствует о кризисе образа-действия. На смену ему приходит непосредственно связанный с мышлением «ментальный образ, чей объект — отношения, символические акты, интеллектуальные чувства»<sup>6</sup>. Он характеризуется отрывом восприятия от действительности, ситуации, чувства. Ментальный образ ввел в кинематограф А. Хичкок. Его «Птицы» не метафоричны. Первая птица в фильме — своего рода ярлык, фиксирующий естественные связи внутри ряда; все птицы в стае — символические узлы абстрактных связей системы. Эллиптичность, неорганизованность, нулевая степень киноязыка — отличительные особенности итальянского неореализма, французской новой волны как следующих ступней развития ментального образа, свидетельствующих о кризисе традиционного кинообраза.

Ментальный образ готовит появление несущей опоры послевоенного кинематографа — образа-времени. Его развитие связано с преобладанием чисто оптических и звуковых ситуаций над сенсорно-моторными. Не отменяя образа-движения, об-

раз-время переворачивает соотношение движения и времени в кино: время перестает быть измерением движения, его косвенным изображением; движение становится следствием непосредственного представления о времени. Результатом этого являются ложные движения, нелинейное кинематографическое время; иррациональный монтаж приходит на смену классическому рациональному. Именно такой новый образ выявляет, согласно Делёзу, подлинную сущность кино, чья специфика и состоит в самодвижении образа. Кино — «это способ применения образов, дающий силу тому, что было лишь возможным»; «сущность кино — в мышлении»<sup>7</sup>. Новое кино отличается разрывом связи человека с миром; открытый мир классического кинематографа сменяется внешним, экстериторным по отношению к человеку миром.

Образ-время эмансипируется, постепенно освобождаясь от реальности. Метафора, метонимия, внутренний монолог оказываются невостребованными. Происходит постепенный дрейф от воспоминаний к снам, фальсификациям, симуляции, лже-персонажам (неореализм Р.Росселини и В. де Сика, новая волна — Ж.-Л.Годар и Ж.Риветт, творчество М.Антониони). Фильмы вырастают из кристаллов времени (Ж.Ренуар, Ф.Феллини, Л.Висконти), острие настоящего вонзается в ткань прошлого (О.Уэлс).

Специальный интерес представляет соотношение мышления и кино. Если для классики характерно движение от образа к мышлению, для современности — от мышления к образу, то их результирующей является равенство образа и мышления. Кризисные же явления в кино связаны с бессилием мышления (А.Арто), что обуславливает апелляцию к вере вместо разума. Происходит как бы переход от кинематографической теоремы к задаче (П.Пазолини) и обратно (Ж.-Л.Годар).

В этом контексте закономерна ориентация современного кино на телесность, жестуальность. Способное многое сказать о времени тело — необходимая составляющая образа-времени. Доказательства этому — усталое, некоммуникабельное тело (М.Антониони), гротескное тело (К.Бене), повседневное и церемониальное тело (Ж.-Л.Годар, Ж.Риветт, Ш.Акерман, Ж.Эташ). Контрапункт телесности — церебральное кино С.Кубрика.

Ж.Делёз приходит к выводу о том, что кино — не язык, не речь, но материал, предпосылка речи; это движение и процесс мышления (долингвистические образы), их видение в психоме-

ханике духовного автомата. Переходы между двумя основными типами образов рожают миксты, в результате чего современный образ-время предстает не как эмпирический либо метафизический, но как трансцендентальный: время выходит из берегов, раскрывается в чистом виде. Иррациональная связь образов образует ноознаки, обозначающие невыразимое, нерешаемое, несоразмерное, несоединимое, невозможное — все то, к чему тяготеет искусство конца века.

В конце 90-х годов был выдвинут ряд новых идей, связанных с осмыслением постмодернистской нонклассики<sup>8</sup>. Профилирующей стала тема эстетического консьюмеризма<sup>9</sup>. Один из ее ракурсов связан с тем, что современным художественным практикам уже тесны границы консенсуса внутри мира искусства, как его понимала теория институализации 80-х годов. Постмодернизм слишком широк для консенсуса, он оперирует совокупным опытом предшествующей культуры, придавая артефакту онтологический статус наравне с природными феноменами. Поэтому постмодернистский артефакт требует не институализации, а консьюминга (А.Эрьявец). Тем самым снимается различие между «первой» и «второй» природой, а вместе с ним, на наш взгляд, и проблематика экологической эстетики, построенной на выявлении различий между эстетическими объектами в природе и искусстве.

С другой стороны, концепция консьюмеризма побуждает определять эстетику как чувственную феноменологию жизни (Р.Пассрон), связанную с гедонистическим обладанием бытием, и противопоставлять ей поэтику как творческий труд, устремленный в будущее, чей объект — ничто, творческое превосходство себя. Если эстетика — это голова и сердце, то поэтика — рука.

Современный тип эстетического потребления мыслится как псевдоаристократический, оторванный от художественного производства (Б.Гройс). В артефакте стерты черты творческого труда, не только пользователь, но и художник не трудятся, но лишь цитатно используют, присваивают, потребляют искусство прошлого. Оригинальность, индивидуальность художника выветриваются, он становится медиатором, носителем артистического взгляда. Художник, как и философ, превращается в потребителя языка (витгенштейнианство, деконструктивизм), и именно в этом базисном принципе заключена специфика современной корреляции эстетики и философии.

На грани веков мировое эстетическое сообщество в целом подтверждает современное понимание предмета эстетики как философии культуры и искусства. Но если в теоретическом отношении классическая эстетика нередко была а priori по отношению к художественной практике, то сегодня эстетика оказалась а posteriori и вынуждена постоянно гнаться за новыми объектами, не всегда «схватывая» их. Эстетика конца века устала от этой гонки, переживает болезнь порога, кризис своих границ, становящихся все более проницаемыми. Если в прежние эпохи эстетика была твердой упаковкой искусства, его теоретической защитой, то теперь эта упаковка стала «мягкой», пористой, размякла, деформировалась, порвалась, не выдержав напора всего того, что претендовало в XX-м веке на статус искусства. Философская эстетика как бы отслоилась от современного художественного процесса. Она сама нуждается в защите, прочной упаковке. Роль новой упаковки способна сыграть сегодня, по мнению А.Коклен<sup>10</sup>, философия культуры, обволакивающая эстетику, защищающая ее своим каркасом.

Проблематика общекультурного контекста эстетики весьма актуальна и для России. Одной из особенностей русского постмодернизма является создание специфической культурной атмосферы, питающей контрфактическую эстетику. Мистификаторские версии истории отечественной культуры обосновываются в «Послесловии, или Манифесте историософского маньеризма» С.А.Экштута<sup>11</sup> приоритетом связи с мистикой, воображения и интуиции, внутреннего видения перед преходящей изменчивой действительностью, заботой о правдоподобию и логике. Так, случайность — «джокер из карточной колоды судьбы» — позволяет отменить все наклонения, кроме сослагательного, и погрузиться в описания истории и трагических последствий победы восстания декабристов.

Темой специального рассмотрения является специфика отечественного постмодернизма — его близость к авангардистскому андерграунду предшествующего периода, политизированность (соцарт), литературоцентризм, антинормативность (стёб), шоковая эстетика («чернуха», «порнуха»), мистификаторство (легитимация воображаемых дискурсов в искусстве и искусствознании; фантазийные конструкции «пропущенных» в России художественно-эстетических течений — сюрреализма, экзистенциализма и т.д.), римейки больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т.д.), новый эстетизм (московский концептуализм) и ряд других черт.



Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования и реинтерпретации. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека культуры.

Таким образом, есть основания говорить о выработке некоторых общих принципов и положений, характеризующих постмодернизм как феномен культуры.

Собственной эстетической спецификой обладает, несомненно, и постпостмодернизм. Технообразы, виртуальная реальность, транссентиментализм — вот те художественно-эстетические феномены, которые подтвердили в 90-е годы некоторые из высказывавшихся ранее гипотез о возможной эволюции постмодернизма в XXI веке. Ее символом стала всемирная паутина Интернета, расширившая эмблематику лабиринта и ризомы.

По нашему мнению, постпостмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает некоторые новые эстетические и художественные каноны, а не те или иные общие подходы к эстетическому; он стремится создать принципиально новую художественную среду (виртуальный мир<sup>12</sup>) и художественные способы общения с ней (интерактивность<sup>13</sup>).

Переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью происходит как в буквальном (виртуальная квазиреальность), так и в переносном смысле: сошлемся на роман американского постпостмодерниста П.Остера «Стеклянный город» с его новым пиранделлизмом, экспериментами над судьбой.

Появление гиперлитературы вызвало дискуссии о перспективах традиционной книги и типа чтения. Свой вариант ответа на sacramентальный вопрос «Не убьет ли гипертекст литературу?» предложил У.Эко в лекции «От Интернета к Гутенбергу, или книга и гипертекст». По его мнению, компьютер скорее возвращает пользователя к традиционному типу чтения, чем отвращает от него: дисплей — идеальная книга, разбитая на страницы, требующая навыков быстрочтения; кроме того, пользова-

тель постоянно обращается к всякого рода печатным учебникам, инструкциям и т.д. Подобно тому, как книгопечатание не убило средневековый собор как символ памяти культуры, а медиа — книгу, CD ROM также ничем не угрожает книге: наступил конец убийств. Природа художественной литературы останется неизменной, полагает Эко; однако справочная литература уступит свое место гипертексту, облегчающему работу исследователя благодаря возможностям нелинейного сравнения информации, перекрестных референций, мультимедийному навигированию по словарям и энциклопедиям.

Эко обращает внимание на иллюзорность абсолютной творческой свободы интерактивного читателя гиперлитературы: компьютер предлагает ему конечный набор эпизодов-заготовок, «ломтей текста». В этом плане продуктивнее обычный алфавит. Вместе с тем компьютер порождает новые формы грамотности, стимулирует творческий поиск. Однако сам по себе он не способен удовлетворить те интеллектуальные потребности, которые стимулирует.

Итак, по нашему мнению, ставшая эмблематичной для теории и практики постмодернизма ситуация ожидания, таившая в самой своей неопределенности серьезный эстетический потенциал, расширяющий культурное измерение человеческой жизни, разрешилась принципиально новыми постпостмодернистскими тенденциями. Постпостмодернизм во многом дистанцировался от постмодернистского спора с классической эстетикой, предложив инновационное видение эстетического поля в целом — его фактуры, концептуализации, восприятия. «Большой виртуальный поворот» открыл перед неонклассикой новые горизонты, актуализировал эвристические подходы к исследованию эстетического и художественного.

## Примечания

- <sup>1</sup> В работе использованы материалы, подготовленные в рамках исследовательского проекта №99-04-00011а, поддержанного РГНФ.
- <sup>2</sup> См.: *Кибиров Т.* Интимная лирика. СПб, 1998.
- <sup>3</sup> См.: *Bloom H.* The Western Canon. N.Y., 1995.
- <sup>4</sup> *Deleuze G.* Cinéma 2. L'image-temps. P., 1991. P.366.
- <sup>5</sup> *Deleuze G.* Cinéma 1. L'image-mouvement. P., 1991. P.196.
- <sup>6</sup> *Ibid.* P.268.
- <sup>7</sup> *Deleuze G.* Cinéma 2. P.203, 219.
- <sup>8</sup> См.: XIVth International Congress of Aesthetics. «Aesthetics as Philosophy». Ljubljana, 1998.
- <sup>9</sup> От англ. «to consume» — потреблять.
- <sup>10</sup> См.: *Коклен А.* Эстетика перед лицом технообразов // Сезоны (в печати); см. также: *Cauquelin A.* Court traité du fragment. P., 1986; *Idem.* Petit traité d'art contemporain. P., 1996.
- <sup>11</sup> См.: *Экитут С.А.* На службе российскому Левиафану. Историсофские опыты. М., 1998.
- <sup>12</sup> См: *Маньковская Н., Могилевский В.* Виртуальный мир и искусство // *Архетип*, 1997, № 1. В 90-е годы заявила о себе новая отрасль научного знания — виртуалистика, дающая расширительную трактовку понятия виртуальной реальности и ее основных типов — имитационного, условного, прожективного и пограничного — в философии, психологии, медицине, технике. Термин «виртуальный» обнимает здесь такие разнородные сферы, как ангелизм и имиджмейкерство. Такой подход представляется дискуссионным. См. об этом: Технологии виртуальной реальности. Состояние и тенденции развития. М., 1996; Виртуальная реальность. Философские и психологические проблемы. М., 1997; Виртуальные реальности и современный мир. М., 1997; *Носов Н.А.* Психологические виртуальные реальности. М., 1994; *Корсунцев И.Г.* Субъект и виртуальная реальность. М., 1998; *Хоружий С.С.* Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности // *Вопр. филос.*, 1997, № 6.
- <sup>13</sup> Интерактивность — реальное воздействие реципиента на художественный объект, трансформирующее последний.

## Художественно-эстетическая феноменология авангарда и модернизма\*

*Исходные дефиниции.* Художественная культура XX в. рассматривается здесь как складывающаяся из ряда типологически-хронологических глобальных феноменов, главными среди которых являются *авангард*, *модернизм*, *постмодернизм* и *консерватизм*. Авангардом<sup>1</sup> мы обозначаем всю совокупность новаторских, бунтарских, революционно-анархических, эпатажно-манифестарных движений и направлений, возникших и завершившихся практически в первой пол. XX в. Сегодня очевидно, что авангард знаменовал собой начало конца Культуры<sup>2</sup> и возникновения глобального переходного периода (ПОСТ-культуры) к чему-то принципиально *иному* в истории цивилизации. То, что до сих пор еще не осознается человечеством или только начинает осознаваться в конце столетия на уровне рационально-рефлектирующего мышления, художественно-эстетическое сознание остро ощутило еще в самом начале XX века и выразило в многообразных формах и направлениях авангарда. Глобальный кризис христианской культуры и Культуры в целом, начавшийся еще где-то в период позднего Средневековья (XVI-XVII вв.) и достигших своего апогея во времена лавинообразного «прогресса» науки, техники, технологий, искусство, как чуткий сейсмограф, ощутило раньше *ratio* и попыталось громко прокричать об этом своими формами выражения, своим языком, своим нутром. Это — авангард.

---

\* Текст написан в рамках проекта 99-04-00011а, поддержанного РГНФ.

Он завершил свое существование в качестве феномена где-то к/в середине столетия и сменился *модернизмом* (с возникновением *поп-арта* и *концептуализма*). Этим термином мы обозначаем<sup>3</sup> те явления в художественной культуре, которые возникли на основе авангарда, но уже без его эпатажно-разрушительного или эйфорически-эвристического манифестарного пафоса. Для основного поля искусства середины XX в. характерны некоторая усталость после авангардного похмелья и попытки внутреннего осмысления находок и достижений авангардных направлений первой половины столетия, осознание их реальных художественно-выразительных, репрезентативных и других возможностей, использование их в тех или иных интертекстуальных отношениях и т.п. Отсюда модернизм может быть понят как более-менее спокойное «переваривание» арт-сознанием, утверждение и своего рода догматизация новаторских достижений авангарда, рефлексия на них и сознательное конструирование на их основе каких-то принципиально новых стратегий и практик в сфере того, что в культуре (в том числе и в авангарде) еще именовалось искусством. То, что в авангарде было революционным и новаторским, в модернизме становится классикой, а *постмодернизм*, возникший почти одновременно с модернизмом<sup>4</sup>, уже встает на позицию ироничного отношения и к этой «классике», свободно и на равных основаниях соотнося и сопрягая ее с классикой других (всех) периодов культуры (всех культур и цивилизаций). Постмодернизм — это уже *осознанно* игровой (в самом серьезном глубинном понимании игры как художественно-эстетического принципа человеческого бытия — в духе Канта, Шиллера, Хёйзинги и Гадамера, например) и элитарно конвенциональный подход к организации всего поля арт-деятельности, и шире — любой гуманитарной стратегии и практики; своего рода подготовка, первые шаги к той модели культурной деятельности будущего, которая была еще во времена модернизма пророчески описана Г.Гессе как «Игра в бисер».

К пестрому конгломерату *консерватизма* мы относим все многочисленные явления в искусствах XX в., в той или иной мере тяготевшие к традиционным искусствам и творческим методам, но фактически не имевшие уже в этом столетии реальной социокультурной основы (кроме глубокой ностальгии по прошлому) и поэтому не достигшие каких-либо заметных результатов. Как правило, это более или менее талантливые подражания (симулякры или модификации) формам и способам

бытия искусства прошлого, в том числе и недавнего — авангарда, модернизма, активно наполнявшие школьные и коммерческие галереи, жилища и офисы обывателей XX века. В этом, как правило, анемичном, подражательном, мало художественном, а чаще просто пошлом и убогом искусстве ощущается, однако, живая тоска человечества XX столетия по человеку, изгнанному «продвинутыми» направлениями из искусства, по традиционным художественным ценностям, уходящим в историю и активно подгоняемым туда авангардом, модернизмом, ПОСТ-культурой. Понятно, что в начале нового столетия можно ожидать сильного, хотя и недолгосрочного всплеска консерватизма с его реставрационными, реанимационными тенденциями в качестве реакции на ПОСТ-культуру, составной частью которой он, тем не менее, является. Глобальная дегуманизация в ПОСТ-культуре того, что раньше было культурой и искусством, дефицит в ней просто, или даже слишком, человеческого, не говоря уже о полном отсутствии божественного, дает реальный шанс консерватизму в основном в форме масскульта на достаточно длительное существование, но речь здесь не о нем.

В данном тексте сделана попытка предварительного описания (один из возможных вариантов вербализации) опыта вживания в основные направления авангарда, к которым мы относим экспрессионизм, футуризм, абстрактное искусство, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм и — в качестве пограничных с модернизмом и постмодернизмом — поп-арт и концептуализм.

Исток авангардных движений в изобразительном искусстве находится, как известно, в постимпрессионизме и таких протоавангардных направлениях, как кубизм и фовизм. Кубизм начал смелые эксперименты с формой и пространственно-временным континуумом в изобразительном искусстве, а фовизм — подобные же поиски в сфере цвета и цветоформы. Последние нашли логическое продолжение в экспрессионизме, распространившись из живописи и на другие виды художественного творчества — литературу, кино, музыку и захватив всю сферу выразительных средств этих искусств.

Суть *экспрессионизма*<sup>5</sup> заключается в обостренном, часто гипертрофированном выражении с помощью исключительно художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщеннос-

ти, повышенной эмоциональности, болезненной страстности, глубокой неудовлетворенности, ностальгии и т.п. Опустошенность, меланхолия, психопатия, нередко истеричность, мрачный эсхатологизм, а иногда и громкие крики протеста против окружающего мира и безнадежные призывы о помощи наполняют многие произведения экспрессионистов. Этот смысл феномена экспрессионизма не сразу утвердился в науке. В начале 1910-х гг. термином «экспрессионизм» обозначали нередко более широкий круг авангардных явлений в искусстве, связанный с любыми деформациями или отступлениями от видимой действительности. Наряду с собственно экспрессионистами сюда относили и фовистов, кубистов, иногда и некоторых постимпрессионистов. Только в более поздний период сложилось современное понимание экспрессионизма, которое также не отличается четкой определенностью границ (феноменальных, хронологических, стилистических, персоналистических). Центральным и наиболее характерным для экспрессионизма принято считать деятельность, прежде всего, немецких художников, связанных с группой «Die Brücke» («Мост»), альманахом «Der Blaue Reiter» («Синий всадник»), организованным В.Кандинским и Ф.Марком в 1911 г. и с галереей, издательством и одноименным журналом «Der Sturm» Х.Вальдена (Берлин, 1910-1932 гг.). Периодом расцвета считаются 1905-1920 гг., т.е. время вокруг Первой мировой войны и социальных потрясений в Европе (в Германии, прежде всего), когда именно экспрессионизм в искусстве наиболее полно выражал дух времени, был адекватен социально-политическим перипетиям и потрясениям и психологическим настроениям многих европейцев, особенно — художественно-интеллектуальных кругов.

Прямыми предшественниками (или ранними представителями) экспрессионизма считают Ван Гога (Э.Нольде советовал даже назвать группу не «Брюке», а «Ван Гоггиана»), бельгийца Я.Энзора, норвежца Э.Мунка. Гравюра «Крик» (1895 г.) последнего фактически является квинтэссенцией экспрессионистской выразительности. Здесь ощущение метафизики крика (некой неумолимо надвигающейся апокалиптичности бытия) передается не только изображением самой кричащей фигурки на мосту, но и всей системой композиционно-графической и цветовой организации поверхности листа. Сам прием экспрессивного выражения с помощью цвета и формы тех или иных экстремальных состояний человеческой психики, глубинных дви-

жений души и духа человека встречается в истории искусства с древних времен. Его можно найти в искусстве народов Океании и Африки, в средневековом немецком искусстве (особенно в готической скульптуре и живописи), у Грюневальда, Эль Греко (поздний период которого можно прямо назвать экспрессионистским), Гойи, Гогена, представителей европейского символизма и стиля модерн. Экспрессионисты просто абсолютизировали его, сделав центральным, а часто и единственным принципом художественного мышления. В европейском авангарде на разных этапах своего творчества к экспрессионизму примыкали или создавали отдельные экспрессионистские работы многие художники. Среди них можно назвать В.Кандинского, М.Шагала, П.Пикассо. В самой Германии в духе экспрессионизма работали М.Бекманн, А. фон Явленский, Г.Грос, О.Дикс; в Австрии — О.Кокошка, Э.Шиле; во Франции — Ж.Руо и Х.Сутин.

Для художников-экспрессионистов характерно стремление как можно выразительнее зафиксировать свои переживания, свой чувственный, эмоциональный, визуальный, а иногда и духовный (как у Марка, Нольде, Кандинского, Шагала, Руо) опыт исключительно с помощью художественных средств (цвета, линии, композиции, деформации облика видимых предметов), часто доведенных до предела их выразительных возможностей. Повышенное напряжение цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета, активное использование контура, в графике — черного пятна, обострение контрастов черно-белое, черное-цветное, усиление энергетики формы путем деформации и применения открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур — характерные черты экспрессионистского языка в изобразительных искусствах. Многие из этих приемов активно использовали и довели до логического завершения представители других направлений авангарда, модернизма, отдельных движений в живописи середины и второй пол. XX в. В частности, можно указать на североевропейскую группу «Кобра», абстрактный экспрессионизм и ташизм в Америке.

По своим эстетическим принципам, творческим задачам и установкам экспрессионизм — это последний громкий крик (почти вопль) Культуры перед глобальным наступлением урбанизма, машинной цивилизации, рационалистической и прагматической регламентации жизни человека, ПОСТ-культуры; последняя попытка Культуры удержать свои позиции в созвучных



времени художественных формах. В этом плане он является полной противоположностью почти одновременно с ним зародившемуся футуризму (см. ниже). Перед реальной для Культуры угрозой цивилизационного научно-технического прогресса экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ницше: инстинкт против разума; дионисийское против аполлоновского. В частности, Франц Марк вслед за Кандинским стремился к выражению в искусстве духовного начала и с горечью констатировал «всеобщую незаинтересованность человечества в новых духовных ценностях». Путь к ним многие экспрессионисты усматривали в жизни и творчестве примитивных народов, в их органическом единстве с природой и космосом. Этим единством органического (животного, в частности) мира и космоса в целом, идеями «мистико-имманентной конструкции» мироздания (усмотренной Марком еще у Эль Греко) пронизано все его творчество, внутренне ориентированное на отыскание путей к новой духовности. Экспрессионисты остро ощущали кризис старой культуры и глубоко, каждый по-своему, переживали это: «мы стоим сегодня, как и полторы тысячи лет тому назад, на рубеже двух великих эпох, переходного времени для искусства и религии, стоим перед фактом смерти великого старого и прихода на его место нового, неожиданного» (Ф.Марк). Подобные внутренние настроения и интенции характерны и для русского варианта экспрессионизма — неопрIMITИВИЗМА Н.Гончаровой и М.Ларионова.

Природно-эротические и почти пантеистические начала манифестируются во многих полотнах Э.Кирхнера, К.Шмидт-Роттлюфа, О.Мюллера; в них обнаженные тела органично вписаны в ландшафт, составляя его цветоформные доминанты. Антиурбанистическим (в широком смысле, то есть антицивилизационным, антимилитаристским) духом наполнены работы М.Бекмана, Г.Гроса, О.Дикса. Новый (и различный) взгляд на христианство стремились выразить исключительно с помощью цветových построений Э.Нольде и Ж.Руо.

В литературе экспрессионистские черты (тяготение к повышенной эмоциональности, гротеску, мистико-фантастическим образам и ситуациям, изломанному напряженному стилю, острому монолизму) характерны для писателей, группировавшихся вокруг журналов «Штурм», «Акция» и др. Среди наиболее ярких

фигур писателей-экспрессионистов можно назвать имена Г.Майринка, Л.Франка, Ф.Кафки, раннего И.Бехера, Л.Андреева. Черты экспрессионизма органично вошли в художественные языки многих крупных писателей и драматургов второй пол. XX в. Они характерны и для киноязыков целого ряда мастеров того времени, ибо немое монохромное кино требовало повышенной экспрессии от собственно визуальных элементов киноязыка — обостренного динамизма действия, контрастов света-тени, деформации предметов, использования крупных планов, наплывов, утрированной жестикуляции, гротескной мимики актеров, создания предельно напряженного ирреального кино-пространства и т.п. Большое место в фильмах экспрессионистов занимают изображения бессознательной жизни человека (снов, галлюцинаций, бреда, кошмаров); героями многих из них являются фантастически-мистические или зловещие существа: Голем, Гомункулус, вампир Носферату, сомнамбулический убийца Чезаре и т.п. (режиссеры Р.Райнерт, П.Вегенер, Ф.В.Мурнау, Р.Винне и др.). В музыке предтечей экспрессионизма считается Вагнер, а собственно к экспрессионизму относится, прежде всего, «нововенцев» А.Шёнберга (сотрудничавшего с «Синим всадником»), А.Берга, отчасти А.Веберна, раннего Г.Эйслера. Черты экспрессионизма усматриваются у молодых Прокофьева и Шостаковича, у Бартока, Онеггера, Мийо, Бриттена и др. Они обострялись особенно во время мировых войн XX в. К специфически экспрессионистским характеристикам музыкального языка относят повышенную диссонантность гармоний, болезненную изломанность мелодики, вязкость фактуры, использование жестких, пронзительных звучаний, прерывистость вокальной линии, инструментальную трактовку вокальных партий, возбужденную рецитацию, переплетение пения с разговорной речью, использование возгласов и криков. Многие из этих элементов музыкального языка экспрессионизма были абсолютизированы и иногда доведены до принципиального (значимого) абсурда наиболее «продвинутыми» композиторами второй пол. XX в.

Существенным для экспрессионизма является открытая визуальная, звуковая, вербальная энергетика «жизненного порыва» (Бергсон), которая реально излучается большинством экспрессионистских работ и активно воздействует на психику реципиента помимо его воли. Как это ни парадоксально, именно с экспрессионизма (и его названных выше предшественников) начинается переход искусства от традиционного мимесиса и вы-

ражения к реальной презентации открытой энергии (визуальной, звуковой, вербальной). Энергетический потенциал искусства, занимавший в традиционной культуре фоновое место, теперь выдвигается на первый план в качестве доминирующего, что абсолютизируют затем многие направления и творческие личности модернизма и постмодернизма.

В чем-то близким экспрессионизму и одновременно противоположным ему по ряду существенных характеристик был практически одновременно с ним возникший в Италии и России *футуризм*<sup>6</sup>. Наиболее полно он реализовался в изобразительном и словесных искусствах в период 1909-1915 гг. Главными теоретиками его были Ф.Т.Маринетти в Италии, В.Хлебников и А.Крученых в России. Футуристы остро ощутили наступление глобального кризиса в традиционной культуре в связи с начавшимися научно-техническими и социально-политическими революционными процессами. Они с восторгом приняли их и, почувствовав, что они ведут к существенным изменениям в психосенсорике и менталитете человека, попытались найти им художественные аналоги. В революционно-техногенной действительности их больше всего привлекали активное бунтарское действие, движение, скорость, энергетика, революционные порывы во всем. «Раковую опухоль», по выражению одного из футуристов, традиционной культуры они призывали вырезать ножами техницизма, урбанизма, анархического бунтарства, эпатирующими художественными жестами. Красоту видели во всех новациях технического прогресса, в революциях и войнах и стремились выразить ее в живописи путем создания напряженных динамических полуабстрактных полотен. В них симультанно накладываются друг на друга различные временные фазы движущегося объекта — как кадры киноплёнки; энергетические поля или состояния души передаются с помощью абстрактных лучащихся, динамически закручивающихся цветоформ; бунтующие массы ассоциируются с острыми яркими клиньями, прорывающимися сквозь бурлящие цветочные пространства и т.п. Футуристов очаровывали шумы новой техники (гудки паровозов и клаксонов, рев моторов), и они манифестировали попытки передать их чисто зрительными средствами, используя эффект синестезии. В скульптуре стремились объединить пластические формы с цветом, движением, звуком, предвещая появление кинетизма; использовали в коллажах нетрадиционные материалы (стекло, кожу, обрывки одежды, зеркала и т.п.), став предвестниками поп-

арта. Ряд работ итальянских футуристов носил ярко выраженные космогонические черты (У.Боччони, Дж.Балла, Дж.Северини). В России футуристические тенденции в живописи наиболее полно реализовали Н.Гончарова и М.Ларионов (в лучизме) и К.Малевиц (в кубофутуристических композициях).

В литературе футуристы (Крученых, Хлебников, Маяковский, Каменский) бунтарски вводят новые принципы организации текста, основанные на смысловых парадоксах, композиционных «сдвигах», специфической тонике, алогичных конструкциях, графической семантике текста, использовании бытовой и фольклорной архаической лексики и т.п. Занимаются активным словотворчеством — создают «заумь» (подобие древней сакрально-мистической глоссоластики), значение которой объясняют стремлением выявить глубинный смысл абстрактных форм и построить на них новый художественный язык, более адекватно выражающий сущность новых реальностей, чем традиционные языки.

Футуристы одними из первых поставили вопрос об активном участии искусства в революционном преобразовании жизни, создании нового предельно технизированного мира, о выведении творчества за пределы искусства в жизнь. При противоположном с экспрессионистами отношении к техническому прогрессу и духовности футуризм на феноменальном уровне роднит с ним, как и с абстрактным искусством, художественная презентация открытой энергетики, внесознательно и сильно действующей на субъект восприятия.

В тесной связи с экспрессионизмом и футуризмом и одновременно с ними как развитие некоторых движущих ими художественных интенций возникло *абстрактное искусство*<sup>7</sup>. Главными теоретиками его были художники В.Кандинский и несколько позже П.Мондриан. Абстракционизм полностью отказался от изображения форм визуально воспринимаемой действительности, точнее — от миметического, в узком смысле слова, принципа в изобразительном искусстве, от изоморфизма и ориентировался исключительно на выразительные, ассоциативные, синестезические свойства цвета, неизоморфных абстрактных цветоформ и их бесчисленных сочетаний. Первые абстрактные произведения были созданы в 1910 г. В.Кандинским и в 1912 г. Ф.Купкой. Эстетическое кредо абстрактного искусства изложил Кандинский в книге «О духовном в искусстве» (1910 г.) и в ряде других книг и статей. Суть его сводится к тому, что отказ от

изображения внешних, видимых форм предметов позволяет художнику сосредоточиться на решении исключительно живописных задач гармонизации цвета и формы, через посредство которых духовный космос вступает в контакт с реципиентом. Фактически Кандинский на новом уровне возвращается к идеям платоновско-неоплатонической эстетики. Живопись уподобляется Кандинским музыке в ее абсолютном значении, и главную ее цель он усматривает в выражении на холсте или листе бумаги музыки объективно существующего духовного мира («Духовного» — в его терминологии); духовного звучания каждой формы и каждого цвета. Художник в понимании Кандинского является лишь посредником Духовного, инструментом, с помощью которого оно материализуется в художественных формах. Поэтому абстрактное искусство не является выдумкой современных художников, но — исторически закономерной формой самовыражения Духовного, адекватного своему времени. Духовное выражает себя в любом истинном искусстве всех времен и народов, но только в абстрактном искусстве оно являет себя в чистом виде, не затуманенное никакими другими побочными и второстепенными целями, свойственными всякому предметному искусству в истории культуры. С духовными космическими силами связывал абстрактное искусство и один из крупнейших представителей его «геометрического» направления — неопластицизма голландец П.Мондриан.

Абстракционизм развивался по двум основным направлениям: 1) гармонизации «беспредметных» аморфных цветовых сочетаний; 2) создания геометрических абстракций. Первое направление (главные представители — ранний Кандинский, Ф.Купка) довело до логического завершения поиски фовистов и экспрессионистов в области «освобождения» цвета от форм видимой реальности. Главный акцент делался на самостоятельной выразительной ценности цвета, его колористическом богатстве и синестезических обертонах, на музыкальных ассоциациях цветовых отношений и сочетаний, с помощью которых искусство стремилось выразить глубинные «истины бытия», вечные «духовные сущности», движение «космических сил», а также — лиризм и драматизм человеческих переживаний, напряженность духовных исканий и т.п.

Второе направление развивалось по пути создания новых типов художественного пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и

ломанных линий. Одними из главных представителей его были участники голландской группы «Де Стейл» (De Stijl) (с 1917 г.) во главе с П.Мондрианом и Т. ван Дусбургом, но также сюда могут быть отнесены и работы геометрического супрематизма Малевича, и геометризованные абстрактные композиции позднего Кандинского. Голландцы выдвинули концепцию неопластицизма, противопоставлявшую «простоту, ясность, конструктивность, функциональность» чистых геометрических форм, выразивших, по их мнению, космические, божественные закономерности Универсума, «случайности, неопределенности и произволу природы» (Ван Дусбург). Минималистски-мистическая простота оппозиции «горизонталь-вертикаль», ставшей основой всего творчества Мондриана зрелого периода, при использовании определенных локальных цветов дает, по его убеждению, бесконечные возможности достижения визуальных пропорций и равновесия, которые имеют духовно-этическую сущность. Мондриан и его коллеги впервые в истории искусства сумели достичь равновесия художественных масс с помощью асимметричных построений, что дало мощный импульс архитектуре, прикладному искусству, дизайну XX в.

Концентрация эстетического в абстрактных цветоформах, исключая какие-либо утилитарно-бытовые ассоциации, выводит зрителя на прямой глубинный контакт с чисто духовными сферами. В этом плане многие произведения абстрактной живописи (особенно работы Кандинского, Малевича, М.Ротко, отчасти Мондриана) могут служить объектами медитации и посредниками в других духовных практиках. Не случайно Малевич ощущал в своих работах близость к русской иконе, а за его «Черным квадратом» укрепилась репутация «иконы XX века». Обозначение, данное изначально с шуточно-ироническим оттенком, хорошо выразило суть этого феномена.

Формально близкий к геометрическому абстракционизму конструктивизм внутренне был ему диаметрально противоположен. Возникший в России (с 1913-14 гг.)<sup>8</sup> в среде материалистически и сциентистски ориентированных художников и архитекторов под прямым воздействием технического прогресса и демократических настроений революционной общественности, он был чужд и враждебен какой бы то ни было духовности. В дальнейшем получил развитие и в западных странах. Родоначальником его считается художник В.Татлин, основными представителями в России А.Родченко, Л.Попова, В.Степанова, бра

тья Стенберги, теоретиками Н.Пуни, Б.Арватов, А.Ган; на Западе — Ле Корбюзье, А.Озанфан, Т.Ван Дусбург, В.Гропиус, Л.Моголи-Надь. В противовес традиционным художественным принципам и категориям конструктивисты выдвинули понятие *конструкции* в качестве главного принципа организации производства. Под конструкцией в общем случае понимался некий рационалистически обоснованный принцип композиционной организации произведения, в котором на первое место выдвигалась функциональность. Однако единства в понимании термина у конструктивистов не было.

В конструктивизме существовало два основных направления: отвлеченный конструктивизм, близкий к геометрическому абстракционизму, не преследовавший утилитарных целей, но занятый исключительно художественными задачами (развитие идущих от кубизма тенденций поиска конструктивных законов формы, пространства, внутренней архитектоники предмета и т.п.) и «производственно-проектный», направленный на художественное конструирование предметов утилитарного назначения и блоков среды обитания человека. Он был тесно связан с архитектурой и промышленностью и руководствовался принципом: превратить искусство в производство, а производство — в искусство. Термин «художник» заменяется словом «мастер»; главными эстетическими категориями становятся *технологичность*, *конструктивность*, *функциональность*, *рациональность*, *практичность*, *тектоничность*, *фактурность* и т.п. Многие художники-конструктивисты стали первыми профессорами в художественно-производственных институтах (=мастерских), ВХУТЕМАСе в России и «Баухаусе» в Германии. Конструктивизм стал лабораторией для дизайна XX в. и таких направлений в искусстве как кинетическое искусство, минимализм, отчасти — концептуализм.

Специфическое место в авангарде занимает *дадаизм*<sup>9</sup>, не создавший каких-то заметных произведений, но ставший первой и значимой экспериментальной лабораторией для всей ПОСТ-культуры. Термин *dada* (детская лошадка, лепет младенца, все детское) не имеет в науке однозначного толкования применительно к данному направлению. Дадаизм был одним из наиболее бунтарских, скандальных направлений авангарда, культивируя пафос разрушения всего и вся, эпатаж как таковой, протест против всего. Движение возникло во Франции в среде эмигрантской художественной молодежи в разгар Первой мировой войны, просуществовало с 1916 по 1922 гг. Главные теоре-

тики и организаторы поэты Т.Тцара и Х.Балл. Своим предтечей дадаисты почитали Марселя Дюшана, введшего в сферу искусства ready-mades (готовые изделия) — предметы обихода (велосипедное колесо, сушку для бутылок, писсуар) в качестве равноценных и полноправных произведений искусства; открывшего этим новую эпоху в арт-деятельности XX в. Путем скандальных акций, выставок, манифестов, экспонирования шокирующих обывателя объектов и т.п. действий дадаисты отрицали и переразвивали все традиционные ценности культуры и искусства, включая и достижения довоенного авангарда, хотя часто пользовались многими приемами ранних авангардистов. Среди творческих находок дадаистов, унаследованных другими направлениями авангарда и модернизма, можно указать на принцип стохастической организации артефактов, метод «психического автоматизма» в творчестве, активное использование при создании своих произведений содержимого помоек и свалок мусора и использованных предметов обихода. Все это найдет последователей в сюрреализме, поп-арте, концептуализме и других арт-практиках XX в.

Логическим продолжением и развитием дадаизма стал *сюрреализм*<sup>10</sup>, который возник во Франции в 1922 г. по инициативе А.Бретона. Его «Манифест сюрреализма» вышел позже — в 1924 г., который и считается официально годом возникновения нового направления. Главные представители: А.Бретон, Т.Тцара, П.Элюар, Л.Арагон, Ман Рей, М.Эрнст, А.Массон, Л.Бунюэль, С.Дали, Х.Миро и др. Завершил свое официальное существование со смертью Бретона в 1966 г., хотя отдельные мастера работали в сюрреалистском духе до конца XX в. Эстетика сюрреализма опирается на идеи романтиков, символизма, интуитивизма, фрейдизма, герметизма и некоторые восточные мистико-религиозные и оккультные учения; отдельные положения теоретиков сюрреализма перекликаются с идеями дзэн (чань)-буддизма.

Теория сюрреализма была изложена в «Манифестах» Бретона и в ряде других программных сочинений. Сюрреалисты призывали к освобождению «Я», человеческого духа от «оков» сциентизма, техницизма, логики, разума, морали, государственности, традиционной эстетики, понимавшихся ими как «уродливые» порождения буржуазной цивилизации, закрепощенной с их помощью творческие возможности человека. Подлинные истины бытия, по мнению сюрреалистов, скрыты в сфере бес-



сознательного, и искусство призвано вывести их оттуда, выразить в своих произведениях. Художник должен опираться на любой опыт бессознательного выражения духа — сновидения, галлюцинации, бред, бессвязные воспоминания младенческого возраста, мистические видения и т.п.; «с помощью линий, плоскостей, формы, цвета он должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, достичь Бесконечного и Вечного» (Г.Арт). Прекрасно все, нарушающее законы привычной логики, и прежде всего — чудо (А.Бретон). Основа творческого метода сюрреализма, по определению Бретона, «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность; на ассоциативных формах, до сих пор остававшихся без внимания; на всевластии мечты, на неутилитарной игре мысли. Он стремится разрушить другие психические механизмы и занять их место для решения важнейших жизненных проблем...» («Манифест сюрреализма» 1924 г.). Отсюда два главных принципа сюрреализма: автоматическое письмо и запись сновидений, ибо в сновидениях, согласно Фрейдю, на которого активно опираются сюрреалисты, открываются глубинные истины бытия, а автоматическое письмо (исключающее цензуру разума) помогает наиболее адекватно передать их с помощью слов или зрительных образов. Подобный способ творчества погружает художника «во внутреннюю феерию». «Процесс познания исчерпан, — писали издатели первого номера журнала «Сюрреалистическая революция», — интеллект не принимается больше в расчет, только греза оставляет человеку все права на свободу». Отсюда грезы, сны, всевозможные видения осознаются сюрреалистами как единственно истинные состояния бытия. Искусство осмысливается ими поэтому как своего рода наркотическое средство, которое без алкоголя и наркотиков приводит человека в состояние грез, когда разрушаются цепи, сковывающие дух. Сердцевину сюрреализма составляет, согласно Бретону, «алхимия слова» (выражение А.Рембо), помогающая воображению «одержать блистательную победу над вещами». При этом, подчеркивает Бретон, «речь идет не о простой перестановке слов или произвольном перераспределении зрительных образов, но о воссоздании состоя-

ния души, которое сможет соперничать по своей напряженности с истинным безумием». Глобальное восстание против разума характерно для всех теоретиков и практиков сюрреализма, которые остро ощущали его недостаточность в поисках основополагающих истин бытия. Алогичное, подчеркивал А.Арто, является высшей формой выражения и постижения «нового Смысла», и именно сюрреализм открывает пути к достижению его, соперничая при этом и с безумием, и с оккультизмом, и с мистикой.

Эффект эстетического воздействия произведений сюрреализма строится чаще всего на сознательной абсолютизации принципа художественных оппозиций. Памятуя, что образ возникает «из сближения удаленных друг от друга реальностей» (поэт П.Реверди), сюрреалисты строят свои произведения на предельном обострении приемов алогичности, парадоксии, неожиданности, на соединении принципиально несоединимого. За счет этого и возникает особая, ирреальная (или сверхреальная), почти мистическая художественная атмосфера, присущая только произведениям сюрреализма. Они погружают зрителя (или читателя) в самобытные миры, внешне вроде бы совершенно чуждые чувственно воспринимаемому миру и его законам, но внутренне чем-то очень близкие человеку, одновременно пугающие и магнетически притягивающие его. Это какие-то параллельные миры подсознания и сверхсознания, в которых бывало или бывает наше «Я», когда разум (или скорее рассудок) ослабляет по той или иной причине свой контроль над ним; когда дух человека устремляется в творческом порыве на поиски своей духовной родины.

Сюрреализм был не просто одним из многих направлений в авангардном искусстве первой пол. XX в. В нем наиболее полно и остро в художественной форме выразилось ощущение эпохи, как глобального переходного этапа от классического искусства последних двух-трех тысячелетий к чему-то принципиально иному; именно в нем наметились многие принципы, методы арт-мышления, даже технические приемы и отдельные элементы ПОСТ-культуры второй половины века. Художественные находки сюрреализма активно используются практически во всех видах современного искусства — в кинематографе, телевидении, видеоклипах, театре, фотографии, оформительском искусстве, дизайне, компьютерном искусстве, в создании виртуальной реальности, короче — в самых «продвинутых» арт-практиках и проектах конца XX в.

В общем поле авангарда и модернизма находится *поп-арт*<sup>11</sup> — одно из наиболее распространенных направлений в англо-американском искусстве середины XX в., оказавшее влияние и на искусство других стран; одно из первых широко-масштабных проявлений ПОСТ-культуры, на основе которого, так или иначе модифицируя его основные элементы и приемы, формировались многие художественные практики второй пол. XX в. Возник в начале 50-х гг. практически одновременно в Великобритании и США как реакция на элитарность наиболее продвинутых к тому времени авангардных направлений изобразительного искусства (в частности, на абстрактное искусство, абстрактный экспрессионизм). Своего апогея достиг в 60-е гг. Поп-арт — типичный продукт технологического индустриального общества массового потребления. В нем нашла своеобразное художественное выражение принципиальная антиномия того времени, одна из главных антиномий возникающей ПОСТ-культуры, которая проявилась еще в авангарде начала столетия, а в дальнейшем на иных уровнях ставилась и решалась уже в более изошренных формах постмодернизмом: романтизация индустриального общества массового потребления (его идеалов, кумиров, имиджей, стереотипов, технологий и его продукции), как единственной и общезначимой реальности современной жизни, с одной стороны, и ироническое дистанцирование от этого общества, иногда даже неприятие и резкий протест против него, — с другой. Первый член этой оппозиции, как правило, все-таки преобладал в поп-арте.

Первые теоретические разработки поп-арта появились в Англии в 1952-55 гг., когда в Институте современного искусства в Лондоне образовалась «Независимая группа» архитекторов, художников, критиков (среди них Р.Хэмилтон, Э.Паолоцци, Л.Эллуэй, Р.Бэнхем и др.). Позже к ним присоединились такие ставшие известными в поп-арте фигуры, как П.Блейк, Р.Б.Китай, Д.Хокни, А.Джонс, П.Филлипс. Словечко «поп» было введено критиком Эллуэем для обозначения фактически нового эстетического сознания, новой эстетической позиции, которая утверждала художественную значимость предметов, событий, фрагментов *повседневности* массового человека индустриального общества, до этого считавшихся в художественно-эстетической элите нехудожественными, антихудожественными, кичем, дурным вкусом и т.п. Поп-арт предпринял мас-

штабную и результативную попытку уравнивать их в правах с феноменами «высокой культуры», слить элитарную культуру с потребительской популярной (поп!) субкультурой. Своими предтечами поп-артисты справедливо считали М.Дюшана с его реди-мэйд, дадаиста К.Швиттера, отчасти Ф.Леже с его романтизацией машинного миро-человека. Художники поп-арта открыли своеобразную поэтику массовой продукции городской культуры, находя ее в банальных и тривиальных вещах, событиях, жестах, в окружающей их потребительской среде и в коммерциализированной реальности: в голливудских боевиках и популярных «звездах», в газетных и журнальных фото, в американском жизненном стандарте, основанном на техническом прогрессе, в рекламе, афишах, плакатах, газетах, в предметах домашнего обихода, комиксах, научной фантастике, бульварной литературе и т.п. — во всем, что составляло повседневную среду обитания и псевдо-духовную пищу евро-американского обывателя середины XX в. Изымая элементы и имиджи массовой культуры из повседневной среды и помещая их в контекст из них же создаваемого художественного пространства, поп-артисты строили свои произведения на основе игры смыслами массовых стереотипов (новые контекстуальные связи, иной масштаб, цвет, иногда деформации и т.п.) в новой семантической среде.

Ранние произведения поп-арта выполнялись в техниках коллажа или традиционной живописи с элементами коллажа. Среди первых программных для поп-арта работ, получивших хрестоматийную известность были коллажи Э.Паолоцци «Я была игрушкой богатого мужчины» (1947, Лондон, Тэйт-галлери) и Р.Хэмилтона «Что собственно делает сегодня наш домашний очаг иным и столь привлекательным?» (1956, Тюбинген, Кунстхалле). На первом изображена в жеманной позе красотка легкого поведения со стандартной манекенной улыбкой в окружении этикеток и надписей субкультуры; на втором представлен интеллигент обывательского дома с обнаженной типовой красоткой на стандартном диване и обнаженным же культуристом с теннисной ракеткой в руках в окружении предметов обихода: телевизора, магнитофона, мягкой мебели, увеличенной обложки для комиксов, служанки с пылесосом и его рекламы, эмблемы Форда. Элементы изображения — вырезки из рекламных проспектов и популярных журналов. В обеих работах присутствует девиз нового направления — словечко «POP».

В дальнейшем используемые материалы и техника создания поп-произведений существенно расширяются и усложняются. В традиционную живопись активно внедряются инородные элементы — обломки гипсовых изображений, предметы повседневной действительности, фотографии, детали машин и т.п., коллаж сочетается с *монтажом* — новым приемом создания арт-объектов, ставшим одним из главных в ПОСТ-культуре. Появляются поп-скульптуры, объекты, ассамбляжи, инсталляции, в которых используются самые различные материалы, в том числе и в большом количестве вещи, бывшие в употреблении, то есть содержимое мусорных ящиков, помоек и свалок. Часто создаются композиции из упаковочного картона, тары потребительских товаров и т.п. материалов. Художники поп-арта не ограничиваются только статическими произведениями — они создают поп-артистские действия — хэппенинги, перформансы, энвайронменты и т.п. пространственно-временные акции. Последние особенно характерны для представителей американского поп-арта.

Зачинателями поп-арта в Америке считаются Роберт Раушенберг и Джеспер Джонс. В дальнейшим когорту американских поп-артистов пополнили такие фигуры, как Э.Уорхол, Р.Лихтенштейн, К.Ольденбург, Д.Дайн, Т.Вессельман, Дж.Розенквист, Ж.Сигал, Э.Кинхольц и др. Из европейских мастеров поп-арта (имевшего во Франции название «Нового реализма») наибольшую известность приобрели Арман (Арманд Фернандес), Ники де Сен-Фалл, Христо, О.Фальстрём. По своему духу и внутренней ориентации поп-арт вошел в историю все-таки как продукт американской индустриально-потребительской цивилизации. Именно в США он достиг необычайного размаха и очень быстро был признан в художественных кругах в качестве влиятельнейшего движения в искусстве второй пол. XX в. По содержанию, материалу, манере исполнения и типам артефактов художники поп-арта сильно отличаются друг от друга и этим еще раз косвенно демонстрируют свою глубинную принадлежность к пестрой, хотя и стандартизированной повседневности массового общества. Для наглядности несколько примеров.

Д.Джонс чаще всего пользуется средствами живописи, близкими к абстрактному экспрессионизму. Однако известность ему приносят почти иллюзионистские, натуралистические изображения американского флага в различных вариантах и масштабах и мишенеобразных форм. Для Т.Вессельмана характерна

поэтизация идеализированно-рекламной эротичности женского тела. Его композиции состоят обычно из плоскостного упрощенно-силуэтного изображения обнаженных женских фигур часто в откровенно сексогенных позах на постели или в ванной, выполненного яркими масляными или акриловыми красками (иногда с элементами коллажа), в сочетании с некоторыми конкретно-предметными фрагментами интерьера. Р.Лихтенштейн делал полумеханическим способом картины на холсте в духе журнальных комиксов — увеличивая их в масштабе. К.Ольденберг создавал объекты и инсталляции из самых различных материалов. Здесь и сочетания реальных предметов с раскрашенными гипсовыми муляжами (как правило, скоропортящихся продуктов питания — кусков мяса, овощей, хлеба); и антропоморфные композиции из фигур, вырезанных из упаковочного картона; и инсталляции из самых разнообразных предметов, частично расписанных маслом; это и серия мягких надувных предметов обихода: унитаза, пишущая машинка, телефон-автомат, пылесос и т.п., это, наконец, целые интерьеры комнат, воспроизведенные в натуральную величину из реальных вещей в пространстве музея (например, «Спальня» в Музее современного искусства во Франкфурте и подобные интерьеры в других музеях мира). Э.Уорхол создавал шелкографические серии на основе фотографий Мэрилин Монро, отдельных фрагментов ее лица (губ, глаз), долларовых купюр, бутылок колы и т.п. Р.Раушенберг сочетал живописную технику с созданием объектов и инсталляций из самых различных материалов (как правило, недолговечных, обиходных) — так называемую «комбинированную живопись». Д.Дайн развешивает по верхнему краю пустого холста слегка подкрашенные столярно-слесарные инструменты. Дж.Розенквист пишет яркими, часто ядовито режущими глаз синтетическими красками огромные многометровые композиции, набранные из иллюзорно выписанных элементов, фрагментов, символов научно-технического прогресса XX в. Ж.Сигал создавал, как правило, пространственные группы из белых гипсовых фигур-муляжей людей в натуральную величину. Некоторые работы Сигала и особенно композиции, ассамбляжи, инсталляции Э.Кинхольца с антропоморфными фигурами, собранными из обломков и деталей технических приборов и машин, имеют жутковатый абсурдно-сюрреалистский вид. В них с особой силой выявляется абсурд и бессмысленность той «идеальной» повседневнос-

ти современного массового общества, которую идеализирует американская государственная машина и романтизировали некоторые ранние поп-артисты; с экспрессивной пронзительностью выражена в некоторых поделках поп-арта экзистенциальная опустошенность человека этого общества, бессмысленность потребительского бывания.

В целом поп-арт фактически подвел черту под традиционными видами изобразительного искусства, доведя их до логического завершения, и открыл путь принципиально новым типам художественных практик, осваивающих самые различные пространства с помощью всего множества визуально-воспринимаемых форм, предметов и способов неутилитарной деятельности современного художника. В частности, он подготовил почву для концептуализма и постмодернизма.

*Концептуализм* (60-е — 80-е гг)<sup>12</sup> знаменовал собой переход от авангарда через модернизм к постмодернизму. Один из его основателей Джозеф Кошут в своей программной статье «Искусство после философии» (1969) назвал концептуализм «пост-философской деятельностью», выражая тем самым его суть как некоего культурного феномена, пришедшего на смену традиционному искусству и традиционной философии, «смерть» которых западная наука констатировала именно в 60-е гг. Среди его основателей и главных представителей называют прежде всего имена американцев Р.Берри, Д.Хюблера, Л.Вейнера, Д.Грехэма, Е.Хессе, Б.Наумана, О.Кавары, членов английской группы «Искусство и язык» и др. Первые манифестарно-теоретические статьи о концептуализме были написаны самими его создателями Солом Ле Виттом и Дж.Кошутом, впервые термин «концептуализм» был еще до них употреблен Г.Флинтом (1961) и Э.Кинхольцем (1963). Концептуализм претендовал на роль феномена культуры, синтезирующего в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки — эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт). На первый план в концептуализме выдвигается *концепт* — формально-логическая идея вещи, явления, произведения искусства, его вербализуемая концепция, формализованная модель, документально изложенный проект. Суть арт-деятельности усматривается не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его доку-

ментальных материалов типа кино-, видео-, фоно-записей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в концептуализме — именно документальная фиксация концепта (его описание, графические схемы, чертежи и т.п.); его реализация (или варианты реализации) желательна, но не обязательна, а коль скоро она состоялась, главное в ней — фиксирующие ее документы (фото, видео, кино, вербальные описания процесса реализации, его хронометраж). Акцент в визуальных искусствах таким образом переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную, от перцепции к концепции, то есть с конкретно-чувственного восприятия на сугубо интеллектуальную деятельность вокруг концепта, в связи с ним. В сфере визуальных искусств главную роль начинает играть обычный язык человеческой коммуникации, внесенный в контекст концептуального пространства, концептуальной ситуации. Особое значение приобретают написанные на картине сами по себе незначительные слова; произнесенные в процессе перформанса часто бессмысленные выражения и звуки и т.п. Классическим образцом концептуалистского артефакта является композиция Дж.Кошута из Музея современного искусства в Нью-Йорке «Один и три стула» (1965), представляющая собой три «ипостаси» стула: сам реально стоящий у стены стул, его фотографию и словесное описание стула из Энциклопедического словаря.

Концептуализм, таким образом, принципиально меняет установку на восприятие искусства. С художественно-эстетического созерцания произведения она переносится на возбуждение аналитико-интеллектуальной деятельности сознания реципиента, его памяти, ассоциативных процессов, лишь косвенно связанных с собственно воспринимаемым артефактом. При этом концептуалисты достаточно регулярно играют на предельно тривиальных, банальных, общеизвестных вроде бы в обыденном контексте «концепциях» и «идеях», вынося их из этого контекста в заново созданное концептуальное пространство функционирования (в музейную или выставочную среду, например). В художественно-презентативной сфере концептуализм продолжает и развивает многие находки конструктивизма, реди-мейд Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта. Важное место в его «поэтике» занимают проблемы объединения в концептуальном пространстве, которое полностью реализуется лишь в пси



хике субъекта восприятия, слова (словесного текста), изображения и самого объекта. Взяв на себя своеобразно понятые функции философии и искусствознания, концептуализм стремится к дематериализации арт-творчества. Концептуалисты фиксируют внимание реципиента не столько на артефакте, сколько на процессе формирования его идеи, функционировании произведения в концептуальном пространстве, на ассоциативно-интеллектуальном восприятии артефакта и его интеллектуального контекста.

Установки концептуализма, как и всего авангарда и модернизма, принципиально антиномичны. С одной стороны, например, его артефакт предельно замкнут в себе, это своего рода «вещь в себе», ибо он, в отличие от традиционного произведения искусства, ничего не выражает и ни к чему не отсылает реципиента, кроме самого себя; он просто репрезентирует себя. С другой стороны, он, пожалуй, более, чем произведение традиционного искусства, связан с культурно-цивилизационными контекстами, и вне их почти утрачивает свою значимость. Контекст играет в концептуализме, может быть, даже большее значение, чем сам артефакт. Большинство произведений концептуализма рассчитано только на одноразовую презентацию в поле культуры; они не претендуют на вечность, на непреходящую значимость, ибо принципиально не создают каких-либо объективных ценностей. Поэтому они и собираются (на основе новых творческих приемов коллажа и монтажа), как правило, из подсобных, быстро разрушающихся материалов (чаще всего из предметов утилитарного обихода, подобранных на свалке) или реализуются в бессмысленных (с позиции обыденной логики) действиях. Как, например, проведенная К.Ольденбургом акция по вырыванию специально нанятыми могильщиками большой прямоугольной ямы в парке у Метрополитен-музея и последующим засыпанием ее; или похороны С. Ле Виттом металлического куба в Нидерландах. Акции тщательно документировались в фотографиях. В историю (в музей) должен войти, как правило, не сам артефакт, а его «идея», зафиксированная в соответствующей документации и отражающая не столько произведение, сколько его функционирование в ситуации презентации или акции; жест, произведенный создателями в момент его актуализации, и все подготовительные материалы. Концептуализм, с одной стороны, выдвигает на первый план логически проду-

манную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект; с другой же — его артефакты, перформансы, жесты пронизаны алогизмом, парадоксальностью, абсурдом. Изначальный дотошный логоцентризм концепции как бы снимается иррационализмом всего целостного концептуального пространства, в котором живет его создатель и в которое он приглашает избранных реципиентов.

Отсюда еще одна антиномия концептуализма: при удивительной внешней простоте и даже примитивности большинства его артефактов, созданных, как правило, на основе предметов обывденной жизни и их элементов, но изъятых из среды их утилитарного функционирования, или элементарных неутилитарных действий, их адекватное восприятие в концептуальном измерении доступно только «посвященным», то есть реципиентам, освоившим алогичную логику концептуального мышления и стратегию поведения в концептуальном пространстве. Концептуализм отделен глухой стеной от обывателя или даже любителя искусства, не искушенных в «правилах игры» данного проекта. Отсюда пространственные объяснения (устные или письменные), предваряющие вступление реципиента в то или иное концептуальное пространство.

Являясь, таким образом, практически элитарным и почти эзотерическим феноменом, то есть предельно замкнутым в себе, концептуализм на практике как бы активно размывает границу между искусством (в традиционном понимании) и жизнью, вроде бы вторгается в эту жизнь; и одновременно не менее активно исследует и укрепляет пределы искусства, эстетического — новой конвенциональной эстетики; одной из своих целей ставит изучение и определение границы между искусством и жизнью, дерзко изымая из жизни любой ее фрагмент и помещая его в пространство искусства. Отрицая и в теории, и на практике традиционные законы эстетики, концептуализм, с другой стороны, фактически вовлекает в сферу эстетического (то есть неутилитарного) массу внеэстетических и даже антиэстетических элементов и явлений и легитимирует их там. Он ориентирует сознание реципиента на принципиальный антипсихологизм, однако, его осознанный и четко проведенный и выстроенный антиномизм автоматически возбуждает в психике реципиента бурные иррациональные процессы. В частности, ориентация концептуализма на простоту, тривиальность, неинтересность, мо-

нотонность, незаметность, доведенную до абсурда приземленность многих артефактов провоцирует импульсивное возмущение реципиента, взрыв его эмоций.

Особое место в концептуализме занимает так называемый «московский концептуализм» возникший в конце 60-х — в 80-е гг. Появившись в советской тоталитарной культуре в условиях андеграунд'а, он при общих глобальных установках имел ряд специфических черт, отличающих его от западного концептуализма. При всей своей «кухонно-коммунальной» камерности, кустарности и доморощенности, он содержал в себе значительно больший заряд идеологического и духовно-художественного протеста, нонконформизма, авангардности, чем западный. Для него характерна специфическая мифология абсурдной повседневной экзистенции в узких рамках социально-идеологической одномерности, принципиальная анонимность, безликость, идеализация и эстетизация «плохой вещи», убогой обстановки, примитивного перформанса и т.п. Среди главных его представителей следует назвать И.Кабакова, А.Монастырского, Р. и В.Герловиных, И.Чуйкова, В.Пивоварова, группы «Коллективные действия» и «Медицинская герменевтика», «Готарт» Н.Абалаковой и А.Жигалова.

Глобальное значение авангарда и модернизма выявлено еще не в полной мере, однако уже очевидно, что они

— фактически завершили эру так называемых «изящных искусств», господствовавших в западном культурном ареале со времен итальянского Ренессанса (появления секуляризованного искусства, станковой картины и т.п. феноменов) до середины XX в. просто под именем «искусства», основывавшихся на миметическом (изображение, выражение, символизация чего-то) принципе и имевших главной целью эстетическое наслаждение реципиента, в конечном счете — катарсис;

— показали принципиальную культурно-историческую относительность форм, средств, способов и типов художественно-эстетического сознания, мышления, выражения; в частности, вывели многие традиционные виды искусства и присущие им формы художественного мышления из сферы художественно-эстетического и, напротив, придали статус искусства предметам, явлениям, средствам и способам выражения, не входившим в контекст традиционной художественной культуры;

— довели до логического завершения (часто — до абсурда) практически все основные виды новоевропейских искусств (и их методы художественной презентации), тем самым убедительно показав, что они изжили себя, не соответствуют современному (и тем более будущему) уровню культурно-цивилизационного процесса, не могут адекватно выражать дух времени, отвечать духовно-художественно-эстетическим потребностям современного человека и тем более человека будущего супер-технизированного общества;

— экспериментально наработали множество новых, нетрадиционных элементов, форм, приемов, подходов, решений и т.п. художественно-вне-художественного выражения, презентации, функционирования того, что до середины XX в. называлось художественной культурой и что находится ныне в стадии какого-то глобального перехода к чему-то принципиально иному, призванному в возникающей ныне новой цивилизации занять место искусства;

— способствовали появлению и становлению новых (технических, как правило) видов искусств (фотографии, кино, телевидения, электронной музыки, всевозможных шоу, сочетающих многие виды искусства на основе современной техники, и т.п.);

— наработки авангарда и модернизма ныне активно используются строителями новой (за неимением пока иного термина) «художественной культуры» в основном по следующим направлениям: 1) в создании на основе новейших научно-технических достижений и синтеза элементов многих традиционных искусств эстетически организованной *среды обитания* человека; 2) в организации супертехнизированных лазерно-компьютерно оснащенных *шоу (зрелищ)* для современного человека); 3) в конструировании глобального электронного (видео-компьютерно-лазерного) аналога художественной культуры, основу которого, в частности, составит полное погружение реципиента в *виртуальные реальности*.

## Примечания

- <sup>1</sup> Наше развернутое понимание авангарда в его социокультурном измерении см.: *Бычков В.В.* Авангард // *Культурология: XX век. Энциклопедия.* Т. 1. СПб, 1998; с. 9-11.
- <sup>2</sup> Определение *Культуры* и начавшегося переходного периода — *ПОСТ-культуры* см.: *Бычков В.В.* Искусство нашего столетия; *его же.* ПОСТ- // Корневище О.Б. Книга неклассической эстетики. М., 1998, с. 111; 213-216.
- <sup>3</sup> Понятия авангарда и модернизма не получили до сих пор однозначного более-менее общепринятого содержания в науке вплоть до того, что нередко ими обозначают один и тот же круг явлений в искусстве XX в. Поэтому, чтобы быть правильно понятыми, но не вдаваться в бессмысленные терминологические тяжбы, мы даем здесь свои дефиниции, которые имеют под собой и концептуальные основания. Здесь, однако, не место приводить их. Для информации см., в частности, различное употребление этих терминов в: *Holthusen H.E.* Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst. München, 1964; *Poggioli R.* The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, Mass., 1968; *Weightman J.* The concept of the Avantgarde. L., 1973; *Kramer H.* The Age of the Avantgarde. N.Y., 1973; *Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1974; *Butler Ch.* After the Wake. An Essay on the contemporary Avantgarde. Oxford, 1980; *Krauss R.E.* The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Mass., 1985; *Hepp C.* Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende. München, 1987; *Kofler L.* Avantgardismus als Entfremdung. Frankfurt am Main, 1987; *Jauß H.R.* Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt am Main, 1989.
- <sup>4</sup> Место встречи авангарда, модернизма и постмодернизма — *концептуализм* (о нем ниже).
- <sup>5</sup> Подробнее см.: *Walden H.* Expressionismus — Die Kunstwende. Berlin, 1918; *Edschmid K.* Lebendiger Expressionismus. W., 1961; *Hamann R.* Hermand J. Expressinismus. Berlin, 1975; *Vogt P.* Expressionismus. Köln, 1978; *Richard L.* Phaidon Encyclopedia of Expressionism. N.Y., 1978; *Dube W.-D.* Der Expressionismus in Wort und Bild. Stuttgart, 1983; *Jähner H.* Künstlergruppe Brücke. Berlin, Stuttgart, 1984; *Elger D.* Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution. Köln, 1991.
- <sup>6</sup> Подробнее см.: *Крученых А.* Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996; *Бычкова Л.С.* Футуризм // *Культурология: XX век. Энциклопедия.* Т. 2. С. 325-327; *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания.* М., 1999; *Baumgarth C.* Die Geschichte des Futurismus. Bd 1-2. Hamburg, 1966; *Martin M.W.* Futurist Art and Theory. 1909-1916. Oxford, 1966; *Markov V.* Russian Futurism: a History. L., 1969; *Futurist Manifestos.* L., 1973; *Taylor C.* Futurism, Politics, Paintings and Performance. Michigan, 1979; *Calvesi M.* Der Futurismus. Kunst und Leben. Köln, 1987; *Marinetti F.T.* The Futurist Cookbook. San Francisco, 1989.
- <sup>7</sup> Подробнее см.: *Кандинский В.* О духовном в искусстве. N.Y., 1967; *Kandisky W.*

- Über das Geistige in der Kunst. München, 1912; Bern, 1952; *Kandinsky W.* Rueckblicke. Berlin, 1913; *Kandinsky W.* Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München, 1926; Bern, 1973; *Kandinsky W.* Essays über Kunst und Künstler, Bern, 1955; *Kandinsky W.* Die Gesammelten Schriften. Bd I. Bern, 1980; *Brion M.* Art abstrait. P., 1956; Abstrakte Kunst. Theorien und Tendenzen. Baden-Baden, 1958; *Poensgen G.* *Zahn L.* Abstrakte Kunst: eine Weltsprache. Baden-Baden, 1958; *Vallier D.* L'Art abstrait. P., 1967; *Capon R.* Introducing Abstract Painting. L., 1973; *Blok C.* Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960. Köln, 1975; *Ballo G.* Origini dell'astrattismo. 1885-1919. Milano, 1980; *Troy N.J.* The «De Stijl» Environment. Cambridge, Mass., 1981.
- 8    Подробнее см.: *Gabo N.* The Constructive Idea in Art // Circle. L., 1937; *Voyce A.* Russian Architecture. N.Y., 1938; *Moholy-Nagy L.* Vision in Motion. N.Y., 1947; *Rickey G.* Constructivism: Origins and Evolution. N.Y., 1967; *Rotzler W.* Constructive Concepts: A History of Constructive Art from Cubism to the Present. N.Y., 1977; *Lodder C.* Russian Constructivism. New Haven, 1983.
- 9    Подробнее о нем см.: *Саны́е М.* Дада в Париже. М., 1999; Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Zürich; *Hugnet G.* L'Aventure dada. 1916-1922. P., 1957; Seven Manifestos. 1977; *Ades D.* Dada and Surrealism Reviewed. L., 1974.
- 10   Подробнее об эстетике и практике сюрреализма см.: Антология французского сюрреализма. 20-е годы. Сост. *Исаев С.А., Гальцова Е.Д.* М., 1994; *Breton A.* Qu' est-ce que le Surréalisme? Brüssel, 1934; *Breton A.* Les Manifestes du Surréalisme. P., 1962; *Alquie F.* Philosophie du Surréalisme. P., 1955; *Gershman H.S.* The Surrealist Revolution in France. Ann Arbor, 1969; *Henning E.B.* The Spirit of Surrealism: 1919-1939. Cleveland Museum of Art, 1979; *Jean M.* The History of Surrealist Painting. N.Y., 1960; *Nadeu .* Histoire du Surréalisme. P., 1964; *Waldberg P.* Der Surrealismus. Köln, 1981; *Breton A.* Oeuvres complètes. Ed. M.Bonnet. 2 vols. Paris, 1988-1992; *Caws M.A.* The Surrealist Painters and Poets. Cambridge, Mass., 1997.
- 11   Подробнее: *Hermand J.* Pop International. Eine kritische Analyse. Frankfurt am Main, 1971; *Jakob J.* Die Entwicklung der Pop Art in England ... von ihren Anfängen bis 1957. Frankfurt am Main, Bern, N.Y., 1986; Pop Art U.S.A. — U.K. America and British Artists of the '60s in the '80s. Ed. L.Alloway, M.Livingstone. Tokyo, 1987; *Livingstone M.* Pop Art: A Continuing History. L., N.Y., 1990; *Osterwold T.* Pop Art. Köln, 1992.
- 12   Подробнее: *Бобринская Е.А.* Концептуализм. М., 1994; *Sol Le Witt.* Paragraphs on Conceptual Art // Artforum, 5. 10. N.Y., 1967; *Honnef K.* Concept Art. Cologne, 1971; *Meyer U.* Conceptual Art. N.Y., 1972; *Battcock G.* Idea Art. N.Y., 1973; The Art of Performance. A Critical Anthology. N.Y., 1984; *Koshuth J.* Art after Philosophy and After: Collected Writings. 1966-1990. Ed. G.Guercio. Cambridge, Mass., 1991.

*Н. Фиртич (США)*

**Через «ноль» в беспредметность:  
Андрей Белый, Казимир Малевич, Даниил Хармс**

Среди стихов Николая Олейникова, написанных в тридцатые годы, можно обнаружить следующее стихотворение:

Приятен вид тетради клетчатой:  
В ней ноль могучий помещен,  
А рядом нолик искаленный  
Стоит как маленький лимон

О вы, нули мои и нолики,  
Я вас любил, я вас люблю!  
Скорей лечитесь, меланхолики,  
Прикосновением к нулю!..

Когда умру, то не кладите,  
Не покупайте мне венки,  
А лучше нолик положите  
На мой печальный бугорок<sup>1</sup>.

Как известно, Олейников был близко связан с «Чинарями», а позже с «Обэриутами» — Хармсом и Введенским. Эти на вид шуточные стихи, под названием «О нулях», указывают, однако, на определенный аспект эстетики русского авангарда, непосредственно связанный с идеей «ноля», а конкретнее, с выходом «за ноль» как с выходом за рамки предметного мира. Целью данной статьи является краткий обзор теоретической проблематики русского авангарда, связанной с этой идеей, а также введение в дискуссию романа Андрея Белого «Петербург», который

обычно остается за пределом внимания исследователей, обратившихся к идее «выхода за ноль» в русском авангарде. Однако в «Петербурге» можно обнаружить ряд параллелей с более поздними теоретическими выкладками Казимира Малевича и с еще более поздними идеями Даниила Хармса, связанными именно с «нулевой» темой.

Прочитированное выше стихотворение Олейникова указывает на связь с такими работами Хармса как «Ноль и ноль» и «О круге»<sup>2</sup>, в которых автор формулирует некоторые аспекты своих размышлений о бесконечном. Эти произведения были недавно подвергнуты детальному анализу в монографиях, посвященных творчеству Хармса, швейцарского исследователя Жана-Филлипа Жаккара и Михаила Ямпольского<sup>3</sup>. В данной работе я ограничусь тем, что для иллюстрации процитирую лишь интересующие нас отрывки из вышеуказанных произведений Хармса.

Хармс писал: «Предполагаю и даже беру на себя смелость утверждать, что учение о бесконечном будет учение о нуле»<sup>4</sup>. Далее он объясняет разницу между нулем и нолем, говоря, что если символ нуля это вытянутый кружок, то символом ноля является полный круг. Круг, с точки зрения Хармса, является замкнутой кривой, в которой скрыты и начало и конец, то есть кривая «может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она останется непостижимой и бесконечной. Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец. И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеально замкнутая кривая будет КРУГ». (Чинари, 341) Анализируя рассуждения Хармса, Жаккар приходит к следующему выводу: «Этот круг (ноль)... возникает как способ изображения бесконечности, вместе с содержащимися в ней секретными и таинственными зонами, которые невозможно обнаружить, изображения, отвергающего попытки, ограничивающиеся неисчерпаемым перечислением предметов, ее составляющих... Это выражение бесконечности, перенесенное в область искусства, предполагает, без сомнения, предпочтение беспредметному способу изображения, поскольку произвольное перечисление является сизифовым уделом «реализма». Таким образом, этой «невозможной эстетике», каковой является реализм, Хармс предпочитает супрематический Бог-ноль Малевича» (Жаккар, 86-87).

Здесь имеется в виду известный манифест Малевича «Супрематическое зеркало», опубликованный в 1923 г., в котором «ноль» выступает как некоторая зеркальная грань между двумя



мирами — предметным и беспредметным. Сам ноль рассматривается Малевичем как символ абсолютной бесконечности и приводит художника к следующим центральным уравнениям: 1) науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю; 2) если творения мира — пути Бога, а «пути его неисповедимы», то он и путь равны нулю; 3) если мир — творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю; 4) если религия познала Бога — познала ноль<sup>5</sup>. Посвящая достаточно внимания периоду общения Хармса с Малевичем в 20-е гг. и выявляя области влияния художника на писателя, Жаккар, однако, не учитывает более ранние высказывания Малевича, имеющие непосредственное отношение к «нулевой» проблематике. Манифест, процитированный выше, является произведением зрелого Малевича, то есть созданным тогда, когда уже была сформулирована основная идея супрематизма, утверждающая божественную необъяснимость искусства, которое, соответственно, не может более пользоваться предметным языком изображения для выражения невыразимого. Однако первые упоминания ноля как определенной точки отсчета в отношении к искусству появляются уже в 1915 г. И заслуживают особого внимания.

Насколько мне известно, Малевич впервые обращается к идее «выхода за ноль» в письме к Матюшину от 29-го мая 1915 г., в котором он сообщал адресату следующее: «Мы затеваем выпустить журнал и начинаем обсуждать, как и что, ввиду того что в нем собираемся свести все к нулю, то порешили назвать его «Нулем». Сами же после перейдем за ноль»<sup>6</sup>. Идея эта, как было замечено Е.Ковтуном, помогает в расшифровке названия выставки «0, 10. Последняя футуристическая выставка картин», под которым подразумевалось, что участники выставки «вышли за ноль». (Ковтун, 176 ) В брошюре «От кубизма к супрематизму» (1915), которую Малевич распространял на выставке, идея выхода за ноль получает уже более расширенную формулировку. Малевич пишет: «Стремление художественных сил направить искусство по пути разума давало ноль творчества. И в самых сильных субъектах — реальные формы: вид уродства. Уродство было доведено у более сильных почти до исчезающего момента, но не выходило за рамки нуля. Но я преобразился в ноль формы и вышел за 0 — 1. ...Я перехожу к Супрематизму — к новому живописному реализму, беспредметному творчеству»<sup>7</sup>.

Несколько позже в отредактированном варианте этой же работы Малевич опять делает акцент на преобразении в ноль формы и уже проецирует свою метафору «ноля» на перспективу, заявляя, что он «уничтожил кольцо — горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы натуры»<sup>8</sup>. Здесь уже метафора ноля накладывается на образ круга, что впоследствии по своему будет развивать Д.Хармс. Примечательно, что в 1923 г. Малевич, видимо, желая подчеркнуть метафизический характер своего выхода в беспредметность, писал, сравнивая себя с Татлиным: «Татлин... болел в продолжении десяти лет материальной болезнью, сидя в железно-стеклянных контррельефах... Я тоже был на волосок от гибели, меня ожидала та же участь, но тут подвернулся поэт Крученых, написал поэму «Победа над солнцем», через которую я вышел в обратную сторону к Татлину, пришел к нулю стал делать ненужные вещи»<sup>9</sup>.

Очевидно, что первые мысли Малевича о выходе за ноль оказываются в связи с алогическими идеями Крученых и с работой над «Победой над солнцем», в которой принцип алогизма является несомненно ведущим. Крученых, как известно, был одним из основных приверженцев отказа от разума, или здравого смысла, в процессе творчества и призывал к бессмыслице в искусстве. «Мы во власти новых тем, — писал Крученых в предисловии к сборнику «Садок судей II» (1913), — ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами»<sup>10</sup>. Поэт пытался выйти к заумному смыслу, не застывшему, а скользящему: «Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространство и прочее)»<sup>11</sup>. Крученых же писал о земном притяжении: «Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное земное притяжение), мы видим висящие здания и тяжесть звуков. Таким образом мы даем мир с новым содержанием...»<sup>12</sup>. Представляется небезынтересным, что здесь же мы находим и следующие слова Крученых: «Творчество всегда вдохновенно, бог может быть черный и белый, корявый и многорукий — он тайна, но не ноль хотя бы повторенный сто раз подряд». Заметно некоторое сходство между этой формулировкой Крученых и процитированным выше заявлением Малевича 1915-го г., где автор заявлял: «Стремление художественных сил направить искусство по пути разума давало ноль творчества».

Все это убеждает нас, что ранние формулировки Малевича выхода за ноль оказываются в прямой связи с алогическим выходом Крученых за пределы здравого смысла в искусстве. Действительно, если мы обратимся к холстам Малевича, которые художник окрестил алогическими, то увидим в некоторых из них появление ноля. Например в картине 1913 г. «Туалетная шкатулка» ноль как бы выглядывает из-за элементов кубистической композиции и наряду с вопросительным знаком придает некоторую таинственность картине. В известной картине «Авиатор» (1915) ноль располагается на цилиндре, то есть на голове авиатора, видимо, указывая на разум, сведенный к нулю, и выход за ноль, который обозначается выходящими из него лучами. В холсте «Дама у афишного столба» (1914) ноль, или круг, находится в центре холста, и, учитывая присутствие в картине абстрактных форм, возможно, указывает на появление «нолевой формы».

Суммируя сказанное выше, можно проследить некоторую эволюцию «символики нуля» у Малевича. Появляясь в начале как точка отсчета в выходе за пределы логического числового ряда, за пределы искусства, которое разум свел к нулю, ноль постепенно приобретает все более символическое значение. Сначала «ноль» трактуется Малевичем как символ, в котором необходимо раствориться и преобразиться, чтобы выйти в беспредметность, и уже в «Супрематическом зеркале» становится символом божественной бесконечности. Малевич, таким образом, как бы приходит к традиционной мифологической, а впоследствии и христианской, трактовке круга или ноля как символа бесконечности и Бога, используя ее при формулировании своей теории беспредметности в искусстве. Оригинальность формулировки Малевича, несмотря на ее некоторую, как было показано, зависимость от Крученых, побудило Е.Ковтуна, одного из первых русских исследователей творчества Малевича, сделать вывод: «Идея свести все предметные формы к нулю и шагнуть за ноль — в беспредметность — принадлежала Малевичу». (Ковтун, 176).

Историки авангарда, к сожалению, в своих работах довольно часто оставляют символизм за рамками своих рассуждений. Между тем следует признать, что, невзирая на постоянную полемику, русский символизм, особенно представители его младшего поколения, такие, как Андрей Белый и Александр Блок, и русский футуризм развивались в постоянном обмене идеями. При близком рассмотрении многое в идеях Малевича оказыва-

ется созвучным метафизической напряженности русского символизма. В данном случае объектом моего внимания является Андрей Белый — автор наиболее радикальной экспериментальной русской прозы начала XX в. Особенно интересен для данного обзора роман Белого «Петербург» (1913), в сложной структуре которого появляются идеи, созвучные той проблематике выхода в беспредметное искусство, которая обсуждалась выше. Тогда как теоретическая формулировка «выхода за ноль» в отношении к беспредметному искусству возможно и принадлежит Малевичу, идея выхода за ноль как за рамки предметного мира появляется уже в романе Белого.

В своем метафизическом романе Белый стремился показать существование высшей причинности, высшей логики, которая с повседневной точки зрения представляется полной бессмыслицей. Герои романа периодически испытывают метафизические откровения, когда им приоткрывается другой, «замирный» мир, который заставляет их подвергать сомнению происходящее в так называемом «настоящем» мире. Этим сдвигам соответствует вся структура романа, в которой нарушается хронология, законы «прямой перспективы», традиционная нарративность изложения, вводятся различные семантические и графические сдвиги, все то, что привело к тому, что Николай Бердяев назвал это произведение Белого первым «кубистическим» романом<sup>13</sup>.

Особый интерес, с моей точки зрения, представляют те эпизоды в романе, где соприкосновения с другой реальностью описаны с употреблением символа ноля, что ставит их в один ряд с символическими формулировками беспредметности Малевича. Образ ноля впервые появляется в тексте «Петербурга» в воспоминании Николая Аполлоновича Облеухова о своем повторяющемся детском кошмаре, в котором появляется маленький эластичный комочек, сделанный из «материй очень странных миров», и начинает скакать перед Николаем. Комочек этот растет и расширяется пока не превращается в круглого толстяка, который продолжает скакать и расти перед ним, пока не лопается. «А Николенька, — пишет Белый, — весь в бреду принимался выкрикивать праздные ерундовские вещи — все о том, об одном: что и он округляется, что и он — круглый ноль; все в нем нолилось — нолилось — ноллл...» (Петербург, 231)<sup>14</sup>.

В этом эпизоде образ ноля оказывается близко связан с трансцендентальным и, возможно, символизирует то «абсолютное ничто» мира иного, в котором Николенька боится раство-

ряться. Следующие эпизоды поддерживают эту интерпретацию. Вот Николаю Аполлоновичу снится его отец Аполлон Аполлонович в образе Сатурна, и между ними происходит следующий диалог на тему летоисчисления:

*«То летоисчисление бежало обратно.*

*- Да какого же мы летоисчисления?*

*Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхохотавшись ответил:*

*- Никакого, Коленька, никакого: времяисчисление, мой родной, — нулевое...*

*...Это был Страшный Суд.*

*- Ай, ай, ай: что ж такое «я есмь»?*

*- Я есмь? Нуль ...»*

(Петербург, 243)

В этом эпизоде само время превращено в ноль, чего неокантианский разум Николая Аполлоновича не может воспринять. Нетрудно заметить в этом фрагменте интригующие параллели с «Супрематическим зеркалом» Малевича, в котором, как указывалось, художник свел все величины к абсолютному нулю.

В «Петербурге» с каждым новым столкновением с иной реальностью Николай Аполлонович все больше приближается к пониманию «ноля» как «нолевого знания», то есть к отказу от разума, что оказывается необходимым для того, чтобы воспринять действительность высшего порядка. В следующем эпизоде, который является особенно интересным для нашей темы, Николай Аполлонович пытается описать свое ощущение таким образом: «Будто какое-то откровение, что я рос; рос я, знаете ли в неизмеримость, преодолевая пространства; уверяю вас, что то было реально: и со мной росли все предметы; и — комната, и — вид на Неву, и — Петропавловский шпигель: все вырастало, росло — все; и уже приканчивался рост (просто расти было некуда, не во что); в этом же, что кончалось, в конце, в окончании, — там, казалось мне, было какое-то иное начало: законченное, что ли... Какое-то оно пренелепейшее, неприятнейшее и дичайшее — дичайшее, вот что — главное; дичайшее, может быть, потому, что у меня не имеется органа, который бы умел осмысливать этот смысл, так сказать, законченный; в месте органов чувств ощущение было — «ноль» ощущением; а воспринималось нечто, что и не ноль, и не единица, а — менее чем единица. Вся нелепость была, может быть, только в том, что ощущение было — ощущением «ноль минус нечто», хоть пять например» (Петербург, 266-267).

Поразительны параллели между этим фрагментом и формулировками Малевича выхода через ноль в беспредметность, процитированными выше. Николай Аполлонович практически описывает столкновение с беспредметным миром. Его рост в неизмеримость, преодолевая пространства, перекликается с утверждением Малевича, «что он вышел из круга вещей и уничтожил кольцо горизонта». «Ноль»-ощущение Николая Аполлоновича, переходящее в ощущение «ноль минус нечто», совпадает с «исчезающим моментом» и с преображением в «ноль формы» и выходом за «ноль минус один» Малевича. Иное начало, «законечное», у Белого, наводит на ассоциацию с «заумным творчеством», в котором русские футуристы открыли, по Крученых, «иные миры» и «новые начала».

В данном контексте представляется небезынтересным, что Николай Аполлонович описывает ощущение, очень напоминающее то, которое в теософии называется «расширением сознания». В этот момент Николай Аполлонович понимает, что ему приоткрылся какой-то новый смысл, который не может быть постигнут разумом, но что у него, по словам Белого, «не имеется органа», с помощью которого можно было бы воспринять этот смысл. В общем, происходящее с Николаем очень близко описанию первого соприкосновения с высшей действительностью в книге «Тертиум Органум» П.Д.Успенского, опубликованной в Петербурге в 1911 г. По Успенскому, неподготовленный человек при столкновении с миром иным испытывает ощущение ужаса и полной бессмыслицы. После этого столкновения наш видимый мир представляется ему странным и нереальным, оставляя ощущение пустоты и бесконечности. Успенский предлагает в «Тертиум Органум» свою систему высшей логики, основанную на интуиции, которая собственно и является новым органом для познания высшей действительности. Как известно, книги Успенского пользовались большой популярностью в кругу русских футуристов, и многие из его мыслей нашли отражение в их статьях и художественных произведениях. Белый, как известно, увлекался теософией и антропософией и несомненно был знаком и с трудами Успенского, что добавляет еще один штрих к связи между идеями писателя и теоретическими построениями Малевича. Однако ни в одном из своих многочисленных произведений Успенский не использует символ «ноля».

Таким образом вырисовывается некоторая генеалогия употребления символа ноля в метафорических описаниях выхода в беспредметность, во главе которой хронологически оказывается

Андрей Белый и его роман «Петербург». Поскольку, как мне известно, ни один из комментаторов романа Белого не обратил внимания на этот достаточно значительный элемент метафизической архитектоники «Петербурга», никаких указаний на возможные источники «нолевой символики» у Белого не существует. Однако можно предположить, основываясь на общей картине интересов Белого, что его юношеское увлечение математикой оставило некоторый отпечаток и на его символической образности. На данный момент мы также не можем с уверенностью сказать, читал ли Малевич «Петербург» и соответственно, оказал ли Белый какое-либо прямое влияние на художника, но несомненным представляется, что поиски выражения беспредметности, насыщенные метафизическими идеями, связывают литературный символизм Белого с творческим мышлением Малевича.

В двадцатые и тридцатые годы Д.Хармс, тесно связанный с Малевичем, продолжает развивать в своем творчестве идеи беспредметного искусства, исходя среди прочего и из «нолевой символики» Малевича. В кругу людей, близких ОБЭРИУ, который включал в себя таких художников и поэтов, как Кондратьев, Мансуров, Олейников, идеи, связанные с беспредметностью в искусстве, постоянно обсуждались. Стихи Олейникова, отнюдь не такие простые и шуточные, как казалось многим, часто являлись философской рефлексией на проблемы искусства и литературы. Метафора выхода за ноль, таким образом, возможно нашла своеобразное преломление в его стихотворении, процитированном в начале этой статьи.

В заключение необходимо отметить, что идея «ноля» в отношении к беспредметности не прослеживается в других европейских авангардных течениях. Однако в русском авангарде, как мы постарались показать, «нолевая символика» всплывает в творчестве разных авторов, практически складываясь в уникальный топос. Присутствие этого топоса в русской авангардной эстетике добавляет еще один интересный штрих к картине его развития и заслуживает дальнейшего исследования.

## Примечания

- <sup>1</sup> Поэты группы «ОБЭРИУ». СПб, 1994, с. 422.
- <sup>2</sup> На эту параллель обратила внимание С.В.Полякова. См.: *Полякова С.В.* Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб, 1997, с. 55.
- <sup>3</sup> *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб, 1995; *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (читая Хармса). М., 1998.
- <sup>4</sup> Текст цитируется по изданию: «Сборище друзей оставленных судьбою. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях». Т. 2, СПб, 1998, с. 340. Далее в тексте: Чинари, номер стр.
- <sup>5</sup> Полный текст манифеста смотри в издании: *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993.
- <sup>6</sup> *Малевич К.С.* Письма к М.В.Матюшину. Публикация Е.В.Ковтуна в: «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год». Л., 1976, с. 186 (далее: Ковтун, стр.)
- <sup>7</sup> *Малевич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1, М., 1995, с. 34.
- <sup>8</sup> Там же, с. 35.
- <sup>9</sup> Цит. по: *Ковтун Е.* Казимир Малевич и последнее стихотворение Хлебникова // Мера. 2 / 94. СПб, 1994, с. 83.
- <sup>10</sup> Цит. по изданию: Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999, с. 42.
- <sup>11</sup> *Крученых А.* Декларация слова как такового (1913 ) // Там же, с. 44.
- <sup>12</sup> Там же, с. 54.
- <sup>13</sup> См.: *Бердяев Н.* Астральный роман. Размышления по поводу романа А.Белого «Петербург» // Кризис искусства. М., 1918.
- <sup>14</sup> Цитаты из «Петербурга» даются по изданию: *Белый А.* Собрание сочинений: Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. М., 1994.



**Музей современного искусства\***  
**Тексты из Книги ПОСТ-адекватций**  
**«Художественный Апокалипсис Культуры»**

*Охридская аксиома Ницше*  
(или «Будто-бы-евангелие» ПОСТ-культуры)

к 100-летию со дня смерти мыслителя  
(мы любим круглые даты)

Осенью 98-го мы отдыхали в Охриде — «зализывали» духовные раны, полученные во время летней поездки в американскую пустыню Нью-Йорк, — каменный монстр цивилизации, квинтэссенцию ПОСТ-\*. Ибо эта точка (Охрид) на земном шаре ощущается мной как один из мощных (после Св. Горы, но туда не так-то просто добраться, а вдвоем — невозможно: не для женщин сие) центров приема и концентрации духовно-космической энергии. Здесь я активно подпитываюсь энергией. Еще один из таких центров — наши Соловки; менее сильный, но все-таки — Ферапонтово. Есть, как известно, и другие (в Азии особенно), но там я не бывал. Да с меня и сего вполне хватает.

На этот раз нам посчастливилось жить в самом центре охридской духовности, почти на вершине Горы старого города — выше нас были только фундаменты ранневизантийской огромной базилики, рядом — св. Йован на Канео, да стройные ряды кипарисового воинства; под нами — древняя св. София и множество византийских храмов. Каждый камень здесь и каждая пядь земли излучают нечто, приобщающее Вечности, являющее непостигаемое. Вокруг днем и ночью бескрайняя гладь священ-

---

\* В тексте использованы материалы проекта 99-0300032а, поддержанного РГНФ.

\*\* Текст об этом см.: Бычков В. Нью-Йорк — Нью-Йорк... // Корневище 0А. Книга неклассической эстетики. М., 1999. С. 100—138.

ного Озера, по берегам которого на десятки километров на север и на юг разбежались неприметные древние христианские храмики. Они полностью окольцовывают Озеро – даже на албанской стороне не прерывается это мистическое кольцо христианского духа. На север каждое воскресенье и в праздники ездим на Литургию к нашему другу о. Стефану в Калишту (монастырик почти у самой албанской границы). На юг совершаем иногда паломничество на поклонение мощам св. Наума Охридского в его монастырь тоже у самой албанской границы уже в противоположной части Озера. Изредка посещаем за горным перевалом и Курбиновский храмик на Преспенском озере с его уникальными по силе и красоте росписями. Там уже все дышит Грецией – византийской и древней. До нее – рукой подать.

На огромном балконе нашего домика, почти нависающем над Озером, осенью тишина, покой, созерцательно-медитативная атмосфера. Хорошо мыслится, хорошо работается. И в самых разных направлениях. Много открывается под новыми углами зрения. Когда-то это был Климент Охридский, когда-то – Дали. На этот раз нередко предавался созерцанию Озера с томиком позднего Ницше в руках, почти физически ощущая могучее напряжение полей между этими полюсами: *Озеро – Ницше*, что придавало особый привкус чтению вроде бы хорошо известных текстов.

Дух больного гения, ощутившего за целое столетие глобальность кризиса ПОСТ- и в какой-то мере стимулировавшего его и усмотревшего даже некоторые пути его развития, как бы успокаивается на охридских просторах (где он никогда не бывал, а Турин все-таки имеет совсем не ту духовную атмосферу). Энергетика оголенных полей дает возможность спокойно вчувствоваться в эпатажно-надрывную симфонию мятущегося духа пророка и Иова, бунтующего против Бога, рядящегося в тогу Антихриста, чтобы через отталкивание («от противного», сказали бы математики) прийти к Христу, но на ином уровне духовидения.

Ницше – это отчаянный крик изболевшей души человечества в больном теле человека – вопль и страх богооставленности и провидение того *ИНОГО*, к чему сегодня со скоморошеским трагикомизмом и ужимками боли и отчаяния устремляется ПОСТ-. Смех и кликушество юродивого сквозь слезы и кровь изболевшегося организма...

чайки и лебеди черного цвета не расступаются  
перед приходом вестников Авроры  
и дальняя песня на непонятном языке  
органично вплетается в пляску кипарисов  
на древних могилах мучеников  
и руинах бывших святилищ  
запахи ладана и мяты и чего-то темно-уползающего  
не нарушают устремленности  
и звонко разбегаются ищущие нетления

28.09.98 ff  
к генеалогии ПОСТ-

перелистывая Ницше на  
верху горы...

Кипарисы — как скульптуры  
пластичны и неподвижны.  
Зеленые свечи юга.

или: с позиции фрейдизма очевидно, что злобная риторика Н. против христианства — типичный комплекс больного (физически и психически) человека, страстно желающего стать здоровым и с отвращением относящегося ко всему, что напоминает о болезни (страдании) или оправдывает ее, со-страдает. Только идеал — здоровый во всех отношениях (природно!), сильный, могучий, красивый человек есть оправдание жизни, ее венец. Он всегда и во всем прав. Ибо здоров. Это оправдывает любую мораль (и аморальность). Н. — глашатай и певец врожденной аристократической морали сильного здорового человека (= общества). Отсюда —

Размышляя на верху горы старого Охрида — на фундаментах раннехристианской базилики, в окружении горящих в небо кипарисов и уникальных византийских храмов с драгоценными росписями под ритмичный шум Вечности — реликтового Охридского озера в обрамлении мирно спящих под осенним солнцем гор, я прихожу к многозначным (и *многозначным*) не терпящим возражения выводам:

1. Гений безнадежно больного Ницше в озлобленно-пророческой умиротворенности интуитивно ощутил и ясно и четко возвестил начало конца Культуры и наступления ПОСТ-. Болезнь усилила восприимчивость разрушающегося сознания и глубинную тоску по несбыточному идеалу.

2. Сам он полушутя-полусерьез считал себя Антихристом. А не был ли он пророком ИНОГО уровня бытия? ИНОЙ духовности. Он — интуитивно ощущавший себя атеистом, рожденный в семье потомственных священников, «жрецов», в его терминологии.

3. «Кажется, что все великое в мире должно появиться сначала в форме чудовишной, ужасающей карикатуры» (II, 239 — здесь и далее цитируется по изданию: *Фридрих Ницше*. Соч. в двух томах. М., Мысль, 1990 с указанием стр. — в Охриде имел только второй том, поэтому далее указания на него опускаю).

культ Диониса против сострадания, мученичества и аскезы христиан.

«... инстинкт самовосстановления воспретил мне философию нищеты и уныния...»

(700)

Не стоит далеко ходить за примерами — они повсюду вокруг нас. Вот только что вышедшее уникальное по объему (4 огромных тома) вроде бы классическое издание «Encyclopedia of Aesthetics» Колумбийского университета и Оксфорда, в которой и мы с Олегом принимали участие в качестве единственных российских авторов. Однако пример. Статья «Lesbian Aesthetics» занимает 6 столбцов, но совсем нет статьи «Средневековая эстетика» (даже западная), а мне на «Византийскую эстетику» отвели только 4 столбца. Вот вам и «переоценка всех ценностей».

*Случайность и «закон бесмыслицы» господствуют «в общем бюджете человеческого».*

(289)

Может быть, и ПОСТ- — такая карикатура?

4. ПОСТ- — борьба Культуры со своей болезнью? За новое здоровое состояние?

5. Ницше провозгласил *переоценку всех ценностей*.

ПОСТ- последовательно и настойчиво реализует эту программу *maximum*. Во всех отношениях. Во всех направлениях. Со всеми ценностями.

6. Взять хотя бы принципы *абсурда, алогизма, энтропийной полисемии*, которые ПОСТ- активно внедряет в сферу арт-бытия и всего человеческого бытования. Не Ницше ли провозгласил, что в «сущности вещей» (an-sich) нет никакой необходимости, никакой причинной связи, никакого подвластного разуму «закона»? Там действие не следует за причиной. «Это мы, только мы выдумали причины, последовательность, взаимную связь, относительность, принуждение, число, закон, свободу, основание, цель; и

если мы примысливаем, примешиваем к вещам этот мир знаков как нечто «само по себе», то мы поступаем снова так, как поступали всегда, именно, *мифологически*. (257)

И вот ПОСТ-, зная или не зная (точнее ни то, ни другое, ибо культура — даже ПОСТ- — не может что-либо *знать* или *не знать* в человеческом смысле — у нее свои измерения и категории) идеи Ницше, отказывается ото всего того, что «выдумали *мы*» и принимает все то, что выдумали *ОНИ* (*другие*, иные). Они. Кто они? И есть ли они? Всплывает столь модная ныне проблема *другого*, под спудом существовавшая всегда.

Also! ПОСТ- отказывается от старого «мифологического» бытия и мышления. Что же? Оно восходит к «сущности вещей»?

Творит новые мифы?

И это предвидел Ницше.

Так действуют ПОСТ- артисты.

Но я не понимаю,

не ощущаю,

не принимаю *этого*

что ли?

7. И Ницше открывает ворота в ПОСТ-, когда постоянно и неуклонно и с великим энтузиазмом пророка возвещает, что человечество живет во лжи и фальши; что у него сильна «воля к незнанию, к неверному, к ложному» (260).

«O sancta simplicitas! В каком диковинном опрошении и фальши живет человек!»

Тогда что же остается этому любителю фальши, как не отказаться в какой-то момент от нее. То есть объявить все, до того считавшееся истинным, ложным и наоборот, а затем принять и то, и другое.

... и ныне многомыслие, полисемантика определяют и занимают столбовую дорогу в ПОСТ- — все смыслы име-

ют одинаковые права на существование; все дороги ведут в Мекку; истина не существует вообще или ее можно достичь любым путем и всегда; каждый и всегда приходит к истине — к своей истине; других истин не существует и не может существовать...

Donnerwetter! О каком же времени говорит Ницше? Неужели и сто лет назад было то же самое? Но это же в чистом виде ПОСТ-! Уже в Вагнере он усмотрел то, чем «гениальны» Штокхаузен или Деррида. Некое принципиальное *между*. *Метаксуйность* как одна из основ ПОСТ-. *Мост* (Вгьске) между Культурой и *чем-то иным*, что может оказаться и *ничем*; мост активно и с упоением сооружаемый всеми нами, человеками, в неизвестность; над бездной или в бездну? вот вопрос... второй стул-то еще не оплотнился, и туман не рассеивается пока на том берегу, но даже, кажется, сгущается...

...о Государстве *ПОСТ-* вещает Ницше; только кого же он призывает «посмотреть» на этих «лишних», когда все — лишние, все — в этом ПОСТ-, и никого

Вот вам и ПОСТ-!  
Гуляй, рванина! От рубля и выше!

Философы у Ницше — «рыцари печального образа, господ зеваки и пауки-ткачи ума»; Истина не нуждается в их защите. (261)

Но: нарождается уже новый тип философов, которых Ницше называет (условно) *искусителями*. (273)

Их девизом могло бы стать утверждение:

«Мое суждение есть *мое* суждение: далеко не всякий имеет на него право... Нужно отстать от дурного вкуса — желать единомыслия со многими». (274)

«Современный человек представляет собою в биологическом отношении *противоречие ценностей*, он сидит между двух стульев, он говорит сразу Да и Нет. Что же удивительного, что именно в наше время сама фальшь становится плотью и даже гением». (555)

7а. «Государством зову я, где все вместе пьют яд, хорошие и дурные; государством, где все теряют самих себя, хорошие и дурные; государством, где медленное самоубийство всех — называется «жизнь».

снаружи... К кому же обращается Заратустра? Риторический вопрос? Кажется, даже сам Ницше не думал так...

Практика последнего столетия Культуры подтверждает, что глас больного гения был гласом вопиющего в пустыне. Кто услышал его? или точнее, кто внял ему? А кто внял Христу?..

...и не антиподом ли Ницше было сказано: не мечите бисер...?

...но Ницше больше, чем Христа, любил этих лишних обезьян, карабкающихся к грязному трону, и их стремился направить на пути «истины», которой не признавал вроде бы и сам...

...не путем ли Христа шел этот безумец, называвший себя Антихристом?..

постмодернизм, балансирующий на грани иронии и цинизма, вошел в плоть и кровь человека последней трети XX в. ... и все больше всего боялись прослыть пошляками и выдумывали теории и облакали в пестрые одежды и павлиньи перья то, что стремилось к чему-то, но силы иссякли на полпути и полудепрессивное состояние почти не прекращалось...

астения Культуры...

Посмотрите же на этих лишних людей! Они крадут произведения изобретателей и сокровища мудрецов: культурой называют они свою кражу — и все обращается у них в болезнь и беду!

Посмотрите же на этих лишних людей! Они всегда больны, они выbleвывают свою желчь и называют это газетой (теперь — СМИ. — В.Б.). Они проглатывают друг друга и никогда не могут переварить себя.

Посмотрите же на этих лишних людей! Богатства приобретают они и делаются от этого беднее. Власти хотят они, и прежде всего рычага власти, много денег, — эти немощные!

Посмотрите, как лезут они, эти проворные обезьяны! Они лезут друг на друга и потому срываются в грязь и в пропасть.

Все они хотят достичь трона: безумие их в том — будто счастье восседало бы на троне! Часто грязь восседает на троне — а часто и трон на грязи.» (36)

8. «Цинизм есть единственная форма, в которой пошлые души соприкасаются с тем, что называется искренностью.»(262)

Наш век переполнен подобными «соприкосновениями» и ПОСТ- особенно. «Но мы *святые*; мы — не циники», — написал я как-то в студенческие годы, впервые читая Ницше. И все это органично влилось в ПОСТ- XX века. И острый угол, и овал — явления одного порядка в человеческой истории.

### Аксиологический релятивизм

*пожалуй, это главное, что Ницше прозрел и энергично отстаивал как предпосылку будущего бытия человечества;*

*собственно его сверхчеловек и есть концентрированная мифологема этой предпосылки*

В «Esse homo» повторяет слова Заратустры:

« — и кто должен быть творцом в добре и зле, по истине, тот должен быть сперва разрушителем, разбивающим ценности.

Так принадлежит высшее зло к высшему благу, а это благо есть творческое.»

(763).

*Фактически это только духовные высоты христианской святости, вплотную приближившейся к сфере божественного. Там человеческая трагедия и скорбь не являются таковыми. Христианство не знает категории трагического вообще.*

9. Ницше утверждает релятивность и амбивалентность всех «ценностей» (и антиценностей) для людей «высшей породы», к которым причисляет и себя, вестимо. Добро и зло, добродетель и порок, прекрасное и безобразное, трагическое и комическое не составляют здесь оппозиций, не предстают антиподами. Они нейтральны в аксиологическом смысле.

«Сверхчеловек» Ницше — по ту сторону этих оппозиций.

Что сказал бы этот имморалист и «психолог», певец потомственного аристократизма, узрев, что в ПОСТ-чандала подхватила и активно реализует его главные принципы.

В ПОСТ-нет ценностной шкалы. Все относительно. *Конвенциально*. Равно приемлемо. И это принадлежность отнюдь не аристократов духа, но скорее самой примитивной черни. А Ницше-то:

«Есть такие духовные высоты, при взгляде с которых даже трагедия перестает действовать трагически; и если совокупить в одно всю мировую скорбь, то кто отважится утверждать, что это зрелище *необходимо* склонит, побудит нас к состраданию и таким образом к удвоению скорби?..»

(265)

Сегодня ПОСТ- (не подозревая) покупается на эти высоты, превращая трагедию, страдания, сострадание в фарс, или пытаюсь ПОСТ-сакрализировать эти «человеческие, слишком человеческие» феномены.



«Безнравственно говорить: что справедливо для одного, то справедливо и для другого» (342). Этика Ницше.

«Есть *мораль господ* и *мораль рабов*» (381).

Ницше, естественно, ярый приверженец первой и противник второй – христианства.

Он выдвигает «новое требование» (времени и его собственное):

«нам необходима *критика моральных ценностей, сама ценность этих ценностей должна быть однажды поставлена под вопрос*» (412).

«Именно евреи рискнули с ужасающей последовательностью вывернуть наизнанку аристократическое уравнение ценности (хороший = знатный = могущественный = прекрасный = счастливый = боговозлюбленный) – и вцепились в это зубами бездонной ненависти (ненависти бессилия), именно: «только одни отверженные являются хорошими; только бедные, бессильные, незнатные являются хорошими; только страждущие, терпящие лишения, больные, уродливые суть единственно благочестивые, единственно небожные, им только и принадлежит блаженство, – вы же, знатные и могущественные, вы, на веки вечные злые, жестокие, похотливые, ненасытные, безбожные, и вы до окончания времен будете злосчастными, проклятыми и осужденными!» ... Известно, *кто* унаследовал эту еврейскую переоценку... с евреев начинается *восстание рабов в морали*, – восстание, имеющее за собою двухтысячелетнюю историю и ускользающее нынче от взора лишь потому, что оно – было победоносным...» (422)

С христианством победил народ: «рабы», «плебеи», «стадо». «Господа» упрямлены; победила мораль простолюдина». «Спасение» рода человеческого (именно от «господ») на верном пути; все

заметно обидеивается, христианивается, оплебеивается (что проку в словах). Ход этого отравления по всему телу человечества выглядит безудержным...» (424)

Однако. В целом христианство за 2000 лет мало продвинулось в осуществлении идеалов, выдвинутых Христом и закрепленных в Евангелиях. Идеалы так и остались идеалами; христианство выродилось в некую формально-номенклатурную институцию и завершает свою историю. Тем не менее в чем-то оно существенно изменило человечество. Когда-то попробовать яснее сформулировать: *в чем?* и какую все же переоценку ценностей осуществляет ПОСТ-? С Ницше-то все ясно, а вот с ПОСТ- ...

Скорее всего, речь должна идти о *личностном, индивидуальном* сознании и самосознании. Здесь, по всей видимости, одна из значимых антиномий христианства. Поставив свободу воли, гипертрофированно понимаю, каждого конкретного человека, каждой *личности* (древний мир фактически вообще не знал такого понятия) выше божественного императива, христианство стимулировало развитие индивидуализма и небывалого эго-центризма, отрицающего и не приемлющего «любовь к ближнему» и даже — к Богу (то есть правом «свободы воли» христианство открыло путь произволу нищезанского сверхчеловека? уберите «страх Божий», и все дозволено! — активно реализовался этот принцип в Европе с Ренессанса). Любовь к собственной *самости* превысила сущностное нравственное требование Христа — всеобъемлющей любви. Человеческое сознание, менталитет, экзистенция, религиозность оказались недостаточными, чтобы вместить и тем более реализовать (на основе собственно той же свободы воли) сущность главной божественной заповеди. В этом Ницше не понял *реальное* христианство; записал в его актив то, чего оно не смогло осуществить. И современный кризис христианства, и собственно бездуховное ПОСТ- — именно от принципиальной сущностной *не-до-развитости человечества* до истинного Христова христианства. Культура затухает и правит бал ПОСТ- , видимо, потому, что человечество так и не смогло понять и органично принять как нечто необходимое для его бытия сущность учения Христа; почти изначально двинулось путями «великого инквизитора», путями человеческими, слишком человеческими. Оно очень быстро формализовало и выхолостило

сущность, приняв (или выдав) за него пустую оболочку. И усыхает само вместе с этой оболочкой — симулякром христианства, симулякром Культуры. Ницше вменил в вину христианству то, что собственно было порождением этой усыхающей оболочки, сжеживающейся коже псевдо-бытия, псевдо-духовности.

ПОСТ-?

...нелишне вспомнить, что для христианства «второе» не являлось не только «ценностью», но и вообще — ничем; в прямом смысле слова: зло — это просто *отсутствие* добра — пустота...

и уже само выведение Ницше негативных (для классической культуры) антитез на уровень ценностей — это, конечно, предвестие (и какое!) ПОСТ-.

Вскоре после Ницше один из крупнейших русско-еврейских мыслителей, кажется, вполне справедливо (и углубляя, существенно углубляя проблему) перевел стрелки с Рима на Афины. Именно Афины были и остаются сущностной антитезой Иерусалима, и именно христианство попыталось свести их в некую целостную духовную антиномию. Именно в Афинах выпестовался истинный *духовный* аристократизм (но Ницше интересовал больше другой «аристократизм»).

Что же касается Рима, то здесь Ницше, как западный мыслитель, да еще кичащийся своим врожденным атеизмом, скользит по поверхности. Он преувеличивает и излишне облагора-

«Обе противопоставленные ценности «хорошее и плохое», «доброе и злое» — бились на земле тысячелетним смертным боем; и хотя несомненно то, что вторая ценность давно уже взяла верх, все-таки и теперь еще нет недостатка в местах, где борьба продолжается вничью.» (435)

«Символ этой борьбы»: «Рим против Иудеи, Иудея против Рима» — до сих пор не было события более великого, чем *эта* борьба, *эта* постановка вопроса, *это* смертельное противоречие. В еврее Рим ощутил нечто вроде самой противоестественности, как бы своего монстра-антипода; в Риме еврей считался «уличенным в ненависти ко всему роду человеческому», и с полным правом, поскольку есть полное право на то, чтобы связывать благополучие и будущность рода человеческого с безусловным господством аристократических ценностей, римских ценностей. [Очевидна непоследовательность Ницше, его метания от аксиологического плюрализма — еще нового в западной культуре — к чистому монизму. — В.Б.] Что же, напротив, чувствовали к Риму евреи? Это угадывается по тысяче симптомов; но достаточно и того, чтобы снова принять во внимание иоанновский Апокалипсис, этот наиболее опустошительный из всех приступов словесности, в которых повинна месть.» (436)

живает его; вероятно, ностальгирующему западному средневековому варвару им же уничтоженный Рим и представлялся «аристократическим», но нельзя же сие принимать всерьез после хотя бы беглого знакомства с культурой Византии; христианской Византии! Аристократизм Рима — это внешний аристократизм; эстетизм, но не эстетика; «прочный шкаф» с достаточно «убогим содержимым». И в нем Ницше видел будущее человечества. Собственно, этот идеал сегодня активно реализует супертехнизированное ПОСТ- (и американская цивилизация).

[Один из наших поклонников Ницше Андрей Белый чтит и «Апокалипсис» — все относительно в этом мире]

[кажется, Ницше был недостаточно осведомлен в еврейской истории и социо-историческом менталитете древних евреев]

Ницше поставил под вопрос **ценность истины, само ее существование** и тем самым открыл дорогу (предвосхитил) ПОСТ-

Только последние философы-идеалисты, эти «чахоточники духа», верят еще в истину. «Свободные» же умы со времен крестоносцев почерпнули на Востоке древнюю мудрость: *«Ничего истинного, все позволено»!*

«Ну так вот, *это была свобода духа, этим была отменена даже вера в истину...*» (515)

Поэтому, убежден Ницше, «воля к истине нуждается в критике... ценность истины должна быть однажды экспериментально *поставлена под вопрос*» (517); «Сама наука *нуждается* отныне в оправдании (чем вовсе еще не сказано, что таковое для нее имеется).» (516)

Во времена Ницше подобные утверждения в русле западноевропейской мысли казались бредом сумасшедшего. Сегодня этот «бред» принимается почти на уровне аксиомы. Спросите любого *наизыменитейшего* западного (у нас пока нет таких — подрастают) философа...

### **Противоречия в позиции самого Ницше:**

он то отрицает существование какой-либо объективной истины и нравственных ценностей вообще; то утверждает плюрализм ценностей; а то (в частности, в «*Esse homo*») все-таки признает наличие и некой высшей *истины и доброты*, о которых знает (и учит) только его Заратустра, опираясь на мудрость Востока и «аристократизм» Рима.

Ибо «Заратустра» — это «книга *самая глубокая*, рожденная из самых сокровенных недр истины, неисчерпаемый колодец, откуда всякое погрузившееся ведро возвращается на поверхность полным золота и доброты.» (695)

Вот вам и релятивизм!

28. 09. 98

Сегодня, как и в первый день нашего пребывания здесь, Озеро штормит. От Албании дует сильный ветер, по небу несутся живописные рваные черные тучи. Но тепло и нет дождя. Только рев и завывание ветра. Да белые барашки по всему Озеру. Кипарисы гуляют во все стороны. Воздух удивительно прозрачен. С нашего балкона видно все Озеро вплоть до св. Наума и какого-то албанского городка.

10. «но не пришли ли мы нынче к необходимости решиться еще раз на переворот и радикальную перестановку всех ценностей, благодаря новому самоосмыслению и самоуглублению человека, — не стоим ли мы на рубеже того периода, который негативно следовало бы определить прежде всего как *внеморальный...?*» (267)

ПОСТ- стоит! или лежит!

Пишется и думается хорошо. Ибо пища, климат, географическое положение (здесь несомненно прав Ницше) способствуют ПОСТ- адекватному мышлению. Тем более, что в св. Клименте идет реставрация росписей. Каким-то допотопным способом. Пахнет нашатырем.

Этих философов (будущего) Ницше именует «искусителями» (273); он надеется, что они перевернут «вечные ценности» (322). Уже переворачивают и, возможно, что ПОСТ- в целом — великое *искушение* для Культуры.

ПОСТ-артист следует в своем творчестве инстинктам, а современный искусствовед (арт-критик) оказывает ему помощь «вескими доводами» (читайте любого из них! не заскучаете).

А что же ПОСТ-?

Постмодернистский карнавал, да плюс иные (многие) явления ПОСТ- активно развернули этот постулат в огромное многомерное полотно (или *полиэкранный*). Сегодня (а собственно, когда было не так?) карнавал костюмов и масок как никогда красочен и изобретателен.

«Преодоление морали, ...самопреодоление морали» — этот процесс и вершится в ПОСТ-. НО! Самоуглубления ли человека — это результат?

11. «Разве не позволительно относиться прямо-таки с некоторой иронией как к субъекту, так и к предикату и к объекту? Разве философ не смеет стать выше веры в незыблемость грамматики?» (269)

Позволительно. Смеет. Стал. —  
— отвечает с оптимизмом ПОСТ- в лицах современных продвинутых философов-постмодернистов.

12. «... нужно следовать инстинктам, но убедить разум, чтобы он при этом оказывал им помощь вескими доводами», — так, согласно Ницше, размышлял Сократ. (311)

13. Ницше сетует, что нынче «в Европе одно лишь стадное животное достигает почета и раздает почести» (337).

14. «... наш век является первым по части изучения «костюмов», я хочу сказать, моралей, верований, художественных вкусов и религий; он подготовлен, как никакое другое время, к карнавалу большого стиля, к духовному масленичному смеху и веселью, к трансцендентальной высоте высшего тупоумия и аристофановского осмеяния мира. Быть

Вся индустрия симулякров, в которую превращают Культуру (и уже превратили), — доселе невиданное зрелище. Оно во всем — от социально-государственных институтов до наук (особенно гуманитарных), искусств (особенно — арт-продукция всех видов), бесчисленных духовно-религиозных учреждений и направлений. Все-таки в оны столетия сей карнавал был скромнее. Это точно.

Вкус ПОСТ- , или *кэмна*, может быть дословно описан этой формулировкой (безотносительно к Шекспиру). ПОСТ- — это реализация именно «дикой пестроты» всего и вся. «О, прелесте! понеже еси пестра!» — сетовал в 17 веке по этому поводу староввер Федор Иванов.

Пожалуй, точнее трудно описать внутреннюю суть художественного *авангарда* начала XX века. «Голубой всадник» Кандинского и Марка четко подтверждает сие и визуально (Подробное см. блок текстов «Авангардные» лики Культуры). Так же — Цветаева о «безмерности в мире мер».

Знал бы Ницше, как развернется масскульт в XX веке и охватит всё и вся!

может, именно здесь мы откроем область для наших *изобретений*, ту область, где еще и мы можем быть оригинальными, например, как пародисты всемирной истории и шуты Божьи — быть может, если и ничто нынешнее не имеет будущности, все-таки именно *смех* наш еще имеет ее!» (343-44)

#### 15. о Шекспире:

мы «принимаем с тайным дружелюбием и сердечностью именно эту дикую пестроту, эту смесь самого нежного, самого грубого и самого искусственного, мы наслаждаемся ею как нарочито для нас сбереженными ухищрениями искусства» (345)

16. «*Мера* чужда нам, сознаемся в этом; нас шекочет именно бесконечное, безмерное. Подобно всаднику, мчащемуся на фыркающем коне, мы бросаем поводья перед бесконечным, мы, современные люди, мы, полуварвары, — и там лишь находим *наше* блаженство, где нам грозит и наибольшая *опасность*.» (345)

17. «Теперь век масс: они ползают на брюхе перед всем массовым. И тоже самое in politicis.» (360)

А «массы», или «народ», в понимании Ницше имеют плебейское происхождение. Отсюда: «В наш слишком народ-

ный, лучше сказать, плебейский, век «воспитание» и «образование» *должно* быть по существу своему искусством обманывать — обманывать насчет происхождения, обманчиво скрывать унаследованное душой и телом плебейство.»(389)

Три качества плебейского типа:

«отвратительная невоздержанность, затаенная зависть, грубое самооправдание» (389);

«эгоизм есть существенное свойство знатной души» (там же);

«Как бы ни было, когда бы ни было, где бы ни было, — всякое общение «ошибается.»» (398)

*а имели ли когда-либо?*

Начиная с авангарда XX в., искусство последовательно и неуклонно демонстрировало эту «усталость». Оно практически отказалось от человека во всех аспектах. «Дегуманизация» искусства, отмеченная Ортегой и другими мыслителями середины века и узаконенная ПОСТ-культурой, — плод этой «усталости».

Человек так и остался «слишком человеком» до наших дней и ПОСТ-подтверждает это. См. все что относится к вопросу **насилия** и **жестокости** (их эстетизации) в ПОСТ-искусстве, в современных арт-практиках, кино, телевидении etc.

18. «Здесь и таится рок Европы — вместе со страхом перед человеком мы утратили и любовь к нему, уважение к нему, надежду на него, даже волю к нему. Вид человека отныне утомляет — что же такое сегодня нигилизм, если не *это?*.. Мы устали от *человека...*» (430)

19. Ницше подчеркивает одухотворение и даже «обожествление» **жестокости**, пронизывающее «историю высшей культуры».

«Видеть страдания — приятно, причинять страдания — еще приятнее: вот суровое правило, но правило старое, могущественное, человеческое-слишком-человеческое... Никакого праздника без жестокости — так учит древнейшая, продолжительнейшая история человека, — и даже в наказании так много *праздничного!*» (446-447). Христианство, попытавшись бороться с этим инстинктом, только облекло его в некие особо изощренные и замаскированные под благопристойность формы.



т.е. избавит от христианства, прежде всего

*теперь уже выросло — ПОСТ- во всей его красе*

И вот человечество приблизилось почти вплотную к той черте, когда отрицание преобладает над утверждением, скепсис превращается в идеал или модный жест современного арт-иста, а дзэнские парадоксы разума и логики представляются нормой мышления и поведения.

Что же скажем?

Да вроде бы *говорить* пока рановато.

Лучше просто многозначительно промычать нечто невразумительное, но многозвучное.

Авось, правильно поймут... И понимают!

нищенское «раз-облачение» эстетики аскетизма христианства:

вы — так,  
а я — эдак!

Только ли сие реакция больного организма (тела, лишнего чувственных удовольствий и обреченного постоянно испытывать боль) на физические здоровых «аскетов», сознательно проповедующих отказ от недоступных ему, но чашных состояний телесного покоя и наслаждения? Культ *телесности*, как мечта больного тела о здоровом состоянии? Исходя из логики бытия и мышления самого Ницше, можно и проще всего сделать такой вывод, но мы-то сегодня знаем, что все значительно сложнее, и борьба Эго с Альтер-Эго продолжается

20. Ницше убежден, что придет этот чаемый им идеальный «человек-искупитель» [сверхчеловек], «этот человек будущего, который избавит нас как от прежнего идеала, так и от того, что должно было вырасти из него, от великого отвращения, от воли к Ничто, от нигилизма,..» (471)

21. Resume «аскетических идеалов» в понимании Ницше:

«Что означают аскетические идеалы? — У художников ничего либо слишком многое; у философов и ученых нечто вроде нюха и инстинкта на наиболее благоприятные предусловия высокой духовности; у женщин, в лучшем случае, *лишний* шарм обольстительности, немного morbidezza на красивой плоти, ангельский вид прелестного жирного зверька; у физиологически увечных и расстроенных (у *большинства* смертных) попытку выглядеть в своих глазах «слишком хорошими» для этого мира, священную форму разгула, их главное средство в борьбе с изнурительной болью и скукой; у священников собственно священническую веру, их лучшее оружие власти, также «высочайшее» соизволение на власть; у святых, наконец, предлог к зимней спячке, их novissima gloriae cupido, их упокоение в Ничто («Бог»), их форму слабоумия [Сказано ведь: «Блаженны нищие духом...». — В.Б.]. *Что*, однако, аскетический идеал вообще так много значил для человека, в этом выражается основная

вечно. Ницше — лишь эпизод в этом бесконечном космическом противостоянии на краю. А разверзшаяся бездна заставляет конвульсивно цепляться... — хотя бы путем отталкивания от опоры...

Что бы, интересно, сказал Ницше о ПОСТ- в этом плане? Здесь вроде бы «аскетический священник» ни при чем, а вот вкус in artibus et litteris — ну совсем «испорченный», если подходить к нему с классических позиций, на которых в данном случае стоит Ницше, и если вообще можно говорить о «вкусе» применительно к ПОСТ-; работает ли здесь сие классическое понятие?

Ницше был тоже больным, но никак не слабейшим — это очевидно...

[Парадоксально-злое развенчание и обличение христианства и вообще религии способствовало, естественно, появлению ПОСТ-. Этому посвящены все поздние книги Ницше, но особенно «Рассмотрение третье: что означают аскетические идеалы?» «К генеалогии морали» и «Антихрист»]

факт человеческой воли, его *hogro vasui*: *он нуждается в цели* — и он предпочтет скорее хотеть *Ничто*, чем *ничего* не хотеть. — Понимают ли меня?.. Поняли ли меня?.. «*Решительно нет! сударь!*» — Итак, начнем сначала.» (472)

Ницше убежден, что аскетический идеал стал «без всякого преувеличения *настоящей пагубой* в истории здоровья европейского человека», близкой по разрушительности воздействия к алкогольному отравлению Европы, идущему от германцев. Третьим в этом ряду разрушителей здоровья европейцев Ницше называет сифилис (510).

И относительно искусства непосредственно: «Аскетический священник, где бы он ни достигал господства, наводил порчу на душевное здоровье, стало быть, и на вкус in artibus et litteris — он и поныне портит его» (510).

22. Пагуба человечеству идет от людей слабейших, больных. Они-то и являются носителями аскетического идеала. Когда соединяются *отвращение* к человеку и «великая жалость» к нему, возникает нечто ужасное, «неописуемо жуткое» — «последняя воля» человека, его воля к Ничто, нигилизм. Этим духом и пропитана Европа. Культура Европы окутана атмосферой сумасшедшего дома, больницы. (493)

ПОСТ- не признает (традиционных по крайней мере) религий. А новых пока нет.

у меня, кажется, неплохо получается продолжить идеи Ницше: и вот, *компьютер-изм* — это уже ясно — пагуба из пагуб для всего человечества; с этим ничего не поделаешь... надо принять и втягиваться в виртуальные реальности, нахлобучив поглубже шлемы с датчиками...

Ну вот, представители ПОСТ-, которых столетие спустя после Ницше пруд пруди, только и живут этой «свободой», чувствуют себя в ней как рыба в воде. Им, в массе своей скорее плебеям, чем аристократам (и «высшим чинам»), все позволено!

Только о таких ли «лабиринтных последствиях» идеала «сверхчеловека» размышлял Ницше? Хотя не сразу же Москва строилась...

Итак, по Ницше, европейского человека губят:

1. аскетический идеал.
2. алкоголизм (идуший из Германии)
3. сифилис

Но не погубили окончательно.

Им на помощь и смену к концу XX в. пришли:

1. СПИД
2. наркомания
3. компьютеризация (всего мира; интернет, в частности)

23. Еще раз нелишне напомнить: главный *secretum* **высших чинов** ордена ассасинов, на который наткнулись крестоносцы на Востоке:

«*Ничего истинного, все позволено*» (515).

Ницше сожалеет, что его современникам незнакома эта «свобода духа».

24. Интуитивное ощущение Ницше негативной роли науки (хотя он может быть отнесен и к ее апологетам! в определенном смысле) в развитии человечества: «Со времен Коперника человек очутился

Парадокс Ницше:  
Ничто у него = Богу.  
Отзвуки восточной мысли,  
вестимо.  
Но и Малевич вскоре зая-  
вит об этом и явит в своем  
«Черном квадрате».

*Культура самоупражняет  
себя в ПОСТ-!*

Провидение Ницше  
оправдывается с удивитель-  
ной последовательностью.  
«Развитие» культуры, ис-  
кусства и даже науки (не  
говоря уже о стагнирующей  
церкви) нашего столетия –  
первые п актов этой драмы.  
ПОСТ-, кажется, – ее  
кульминация. Праздный  
вопрос: *Был ли Ницше про-  
роком?*

как бы на наклонной плоскости –  
теперь он все быстрее скатывается с цен-  
тра – куда? в Ничто? в «сверлящее ощуше-  
ние своего ничтожества»?..» (519)  
XX в. показал – в ПОСТ-.

И к *исторической логике* возникно-  
вения и закономерности бытия ПОСТ-:

«Все великие вещи гибнут сами по  
себе, через некий акт самоупражнения:  
так требует этого закон жизни, закон *не-  
обходимого* «самопреодоления», присущий  
самой сущности жизни» (523).

[отрицатель *абсолютных истин* сам  
опять изрекает «истины!» собственно, весь  
«Заратустра» – сгусток – и какой! – таких  
изречений]

«В этом вот самоосознании воли к  
истине таится отныне – без всякого со-  
мнения – *погибель* морали: великая драма  
в ста актах, зарезервированная на ближай-  
шие два века Европы, ужаснейшая, сомни-  
тельнейшая и, возможно, наиболее чре-  
ватая надеждами из всех драм...» (523)

### некое между-пунктие от 2.10.98:

... размышления на верху охридской Горы, в окружении ус-  
тремленных к небу кипарисов с томиком Ницше в руках... Каж-  
жется, нет ничего парадоксальнее (или закономернее) этого.  
Здесь, где земная жизнь застыла в своей музейно-археологичес-  
кой первозданности, где антично-языческое органично переме-  
шалось с византийско-христианским, а в народной стихии на-  
крепко сплелись славянские, греческие, турецко-албанско-му-  
сульманские интуиции под неким медитеранским легендарным  
символом –

*Македония...*

Вчера был прекрасный солнечный день, +25 (а в Москве  
только +2 и обещали снег с дождем); ездили на южный берег  
озера в монастырь св. Наума к его гробнице (ритуальное еже-

годное наше паломничество); в монастыре и вокруг пусто; закончился курортно-туристский сезон. Там — один из крупнейших источников пополнения Озера чистой родниковой водой. На самой границе с мусульманским миром. В Албании тлетает гражданская война — между мусульманами и православными, но отсюда ее не видно и не слышно. Албанский берег погружен в такой же мирный сон вечности, как и македонский.

... и что Озеру и спящим по ее берегам горам до муравьев, копошащихся где-то в складках величавого ландшафта...

... правда, говорят, что термиты разрушают (подтачивают) большие дома...

...но вот, безумный гений Ницше мечтает о том, чтобы мышь

произвела Гору — *сверхчеловека*, живущего по законам Природы, равного, адекватного ей...

... в своих безмерных утопических чаяниях он почти приближался к Христу (и уважал Его за эту без-  
<сверх>-умную без-мерность), хотя и ощущал себя Антихристом...

... только действительно безумный, видя полное крушение и принципиальную нереализуемость христианских идеалов, мог выдвинуть для людей еще более недостижимый и абсурдный идеал — *сверхчеловека* на *природной основе*...

в XX в. человек уже стал *супер-мэном* на глиняных ногах научно-технической цивилизации...

это чревато... плебей стал почти сверхчеловеком...

что может быть более опасного для человечества и маленькой планеты Земля?

что же? ПОСТ- предвестие Конца? Начало апокалиптического Века?..

на верху Горы приходят в голову иногда странные вещи, о которых не хотелось бы даже думать... но они приходят на верху Горы, окруженной безмятежной гладью Озера, миражами

безмерно высокой оказалась заповедь *любви*; человечеству не удалось не только реализовать, но даже и понять ее... и Ницше не понял ее... и именно за нее уважал (если не *любил*) Христа... и именно за нее терпеть не мог христианских жрецов и всю их идеологию и *деятельность*, противоречащие Христовой заповеди, опошляющие и вульгаризирующие ее... может быть, Ницше был единственным истинным христианином в своей парадоксальной вере в человека и его возможности?..

затуманенных гор, в космической тишине, нарушаемой изредка криками чаек и хлопаньем лебединых крыльев по воде... на верху Горы...

\*\*\*

...усиливается волнистость гор  
и темная синева почти переходит в белесость небытия  
стоит в зеленом затуманное  
рассыпаются стуки в пустом доме  
и Гора и руина встречаются  
в безмолвном объятии  
переплетаются зеленые пряди  
и белые лохмы старины  
землетрясение не пугает  
и никто не покидает расселины  
безмолвие полное  
на темном...

## 25. о Вагнере:

«И он перевел «Кольцо» на язык Шопенгауэра. Все покосилось, все рушится, новый мир так же скверен, как старый: *Ничто*, индийская Цирцея, манит...» (533)

т. е. уже в «Кольце Нибелунгов» он уловил начала того, что я ныне именую как ПОСТ-, и осуждает Вагнера за художественную пропаганду пессимизма, за *decadence*.

*Себя Ницше тоже ощущал декадентом, но осознающим это и стремящимся преодолеть свое декадентство (дух времени) (см.: 526)*

Как реагировал бы Ницше на современную музыку (от Шенберга до Кейджа и Ксенакиса)?

*не так ли и ПОСТ-?*

«Я далек от того, чтобы безмятежно созерцать, как этот *décadent* портит здоровье — и к тому же музыку! Человек ли вообще Вагнер? Не болен ли он скорее? Он делает больным все, к чему прикасается, *он сделал больною музыку* —

Типичный *décadent*, который чувствует необходимость своего испорченного вкуса, который заявляет в нем притязание на высший вкус, который умеет заставить смотреть на свою испорченность как на закон, как на прогресс, как на завершение» (534).

«Я устанавливаю прежде всего такую точку зрения: искусство Вагнера большое. Проблемы, выносимые им на сцену, — сплошь проблемы истеричных, — <...> Именно потому, что ничто не является более современным, чем это общее недомогание, эта поздность и чрезмерная раздражимость нервной машины, Вагнер — *современный художник* par excellence, Калиостро современности. К его искусству самым соблазнительным образом примешано то, что теперь всем нужно, — три великих возбuditеля истощенных, *зверское, искусственное и невинное* (идиотское).

Вагнер — великая порча для музыки». (534-35).

*Иронически* перечислив все «новаторские» элементы музыки Вагнера (отказ от классических традиций — мелодичности, красивых гармоний, удовольствия от музыки etc.), Ницше констатирует:

«Довольно! Довольно! Боюсь, что под моими веселыми штрихами слишком ясно опознали ужасную действительность — картину гибели искусства, гибели также и художников.»(537)

*Очередной парадокс Ницше.*

Одним из первых начав массивованную «переоценку всех ценностей» в культуре (но, прежде всего, в сфере этики и гносеологии), явившись пророком, провидцем и теоретиком (фактически) ПОСТ-, Ницше почему-то не распространяет эту «переоценку» на искусство. Здесь он почти традиционалист, «классик». Идеалом для него является «Кармен» Бизе. А в одном из предтеч авангардной музыки, друге и кумире своей юности Вагнере видит лишь болезнь и начало гибели искусства; хотя Вагнер в «Кольце» предпринял такую же «переоценку» эстетических ценностей, что и Ницше в этике, только, может быть, в менее радикальной форме.

Ницше против «театрализации» музыки, которую Вагнер осуществил в «Кольце».

Но «дионисийский дух» Ницше не приемлет этого... Он за здоровую классику, укрепляющую и развивающую природный инстинкт человека, против всякого декаданса (= болезни в его понимании) в искусстве. Тем не менее, в XX в. именно сфера искусства и эстетического наиболее основательно использует ницшеанские идеи «переоценки *всех* ценностей» (этических, гносеологических, религиозных, эстетических). ПОСТ- — результат и процесс этой «переоценки».

26. «Сократ был недоразумением; вся исправительная мораль, также и христианская, была недоразумением... Быть вынужденным побеждать инстинкты — это формула для *décadence*: пока жизнь *восходит*, счастье равно инстинкту.»(567)

Ницше убежден, что Сократ сам понял это и вынудил Афины дать ему чашу с ядом (там же).

Несколько позже Зигмунд Фрейд докажет, что *вытеснение* инстинктов нередко приводит к неврозам, психозам, а у людей одаренных сублимируется в духовную деятельность, прежде всего, в произведения искусства.

27. Требование Ницше к философам «становиться *по ту сторону* добра и зла» вытекает из открытого им «познания»: «*не существует вовсе никаких моральных фактов*. Моральное суждение имеет то общее с религиозным, что верит в реальности, не являющиеся таковыми». Мораль и религия относятся к той ступени невежества, когда фантазии принимают за истины. (585)

ПОСТ- считает, что преодолевает эту ступень. Ни мораль, ни религия не играют теперь никакой роли. Что хочу, то и ворочу... Все дозволено!

Теперь эту «ошибку» христианства «исправляют» постмодернизм, ПОСТ-,

28. «Для жребия народа и человечества является решающим обстоятельством, чтобы культура начиналась с *надлежаще-*



вообще современная цивилизация, выдвинув категорию *телесности* на первое место; утвердив культ здорового тела (экологию, сбалансированное питание, физические упражнения, спорт etc.) Ну и, конечно, ПОСТ-арт-практики, в которых тело и телесность правят бал.

Для ПОСТ- это тот идеал — *stredo*. Он оправдывает любые правила игры (и игру без правил), любые жесты, идеи, концепции, стратегии. Элементы и фрагменты могут быть какими угодно — главное, что *в целом* все искупается и заранее сбалансировано! Дионисийское до бесконечности раздвигает границы, снимает пределы...

ср.: стр. 629; 729f; 731, 749-50 и др.

[«Антихрист»]

Почти ПОСТ-. Только здесь не одна и не прямая линия. А множество кри-вых, соединяющих Да и

го места — не с души (что составляло роковое суеверие жрецов и полужрецов): надлежащее место есть тело, наружность, диета, физиология, *остальное* вытекает отсюда... Греки остались поэтому *первым культурным событием* истории — они знали, они *делали* то, что было необходимо; христианство, презиравшее тело, было до сих пор величайшим несчастьем человечества.» (622)

29. **Идеал Ницше и ПОСТ-** : для человека «нет ничего запрещенного, разве что *слабость*, все равно, называется она пороком, или добродетелью... Такой *ставший свободным* дух пребывает с радостным и доверчивым фатализмом среди Вселенной, *веруя*, что лишь единичное является негодным, что в целом все искупается и утверждается, — он не отрицает более... Но такая вера — высшая из всех возможных: я окрестил ее по имени *Диониса*». (623)

30. *Дионисийское* с его свободой природных инстинктов, мистерией половой жизни, оргазмом, бьющее через край чувство жизни и силы, воля к жизни, вечная радость становления etc. — центр философии (и эстетики) Ницше.

Стихийно или (частично) осознанно и ПОСТ- стремится в тех или иных формах к реализации этого феномена.

31. Ницше был прав, когда утверждал: «Только послезавтра принадлежит мне. Иные люди родятся *posthum*». (632)

В конце XX столетия наступило «послезавтра» Ницше. Это — ПОСТ-!

32. «Грозовые тучи вокруг, мрак внутри нас: *мы не имели пути*; формула нашего счастья: одно Да, одно Нет, одна прямая линия, одна цель». (633)

Нет. Неэвклидова геометрия! Лекальные кривые и интегральные пространства.

Многие представители ПОСТ- ищут себя сейчас именно в буддизме. Точнее в дзэн-буддизме. Он моден в Европе и в Америке. Идет возрождение дзэн в среде уставшей белой цивилизации... Свидетельство ее конца? перерождения?

Пожалуй, искусство XX в. активно использовало (вернее, само обрело, ибо он был в духе времени) этот «опыт», начиная с авангарда и даже — с символизма и импрессионизма XIX века. ПОСТ- только и занимается тем, что денно и ночью «перемещает» всевозможные «перспективы»: углы зрения, позиции, жесты, семантические системы, не говоря уже о фрагментах (и руинах) традиционных ценностей и достижений новейших наук, техники, технологий. «Перемещают» всё и вся во всех направлениях и измерениях: объекты, субъекты, свое собственное Я и «как-бы-Я» Другого... «Перемещают перспективы» всюю!

Современная западная цивилизации подняла этот вопрос на высокий «научный» уровень. Им занимаются все. Всерьез и надолго. Я сам там был! В Евро-

33. «Буддизм есть единственная истинно *позитивистская* религия, встречающаяся в истории». Ницше ставит буддизм значительно выше христианства. (645 и др.)

Однако: «Буддизм есть религия цивилизации, приведшей к усталости, близящейся к концу.» (647-48)

Знает ли это ПОСТ-?

34. «Переоценка ценностей» Ницше, как он сам утверждает, основывается на опыте «перемещать перспективы». (699)

35. Для Ницше «спасение человечества» зависит не от «какой-нибудь теологической курьезности», а от «вопроса о питании».

Для «обиходного употребления» он формулирует его так:

пе обессахаренный (совершенно!) мед пил, а в Америке — масло, очищенное на 100% от жира, ел (вернее пытался есть — не пошло, противно!). «Свободное от алкоголя» вино тоже не пошло в русское горло...

И другое. Ж. Бодрийар («О соблазне», 1979) утверждает, что на смену рыночной экономике пришла *экономика соблазна*.

И он, пожалуй, прав.

ПОСТ- — это цивилизация, в которой *соблазн* превратился в одну из прибыльных форм бизнеса. Производители всей продукции массового потребления, начиная с автомобилей и кончая детскими игрушками (включая всю сферу рекламы и масскульта) получают сегодня в развитых странах основные прибыли только на эксплуатации *соблазна*; соблазняют обывателей (= потребителей) все новыми и новыми погремушками (см. сферу бытовой электроники, моды etc.) В арт-практиках ПОСТ- — соблазняют сексуальный и агрессивный инстинкты. И ворота телесной радости широко распахнул новейшему человечеству Ницше, не подозревая, естественно, до чего это дойдет уже через столетие после него...

Философия XX в. (= философия ПОСТ-) активно разрабатывает (и небезуспешно) эту продуктивную жилу.

Арт-практики стремятся не отстать от нее.

«Как должен именно *ты* питаться, чтобы достигнуть своего максимума силы, *virtu* в стиле Ренессанс, добродетели, свободной от моралина?» (708)

«С вопросом о питании тесно связан вопрос о *месте* и *климате*». Они играют огромную роль в замедлении или ускорении обмена веществ, что существенно сказывается на витальных, ментальных, интеллектуальных способностях человека, реальности его самоидентификации, самовыявления, самовыражения etc. (710)

Важен и «способ отдыха» (712).

Главный пункт этого «искусства» — «искусство самосохранения» — **ЭГОИЗМ** крайне важен (718).

Таким образом и *nochmals*: *телесность* по Ницше играет первейшую роль в жизни человека:

«...эти маленькие вещи — питание, место, климат, отдых, вся казуистика себьялюбия — неизмеримо важнее всего, что до сих пор почиталось важным. Именно здесь надо начать *переучиваться*». (720)

К концу XX в. новые поколения ПОСТ-истов хорошо усвоили эту установку Ницше, даже не зная о ее существовании. Молодежь ныне от 3-х до 50-ти лет с утра (а чаще ночами — до утра — ночной тариф ниже) уже сидит за компьютерами, погружаясь в киберпространства (*компьютер-изм глобальный!*).

О книгах уже нет и речи. Сочиняя «Заратустру», Ницше и не предполагал, что читать его будут только одно столетие (да и то только те самые «пауки»). А далее выплывет кибер-микс-персонаж Заратустры, изрекающий свои притчи и афоризмы для интеллектуальной элиты Интернета XXI столетия.

Многотысячелетняя эпоха Книги, Культура Книги завершилась в XX-ом столетии от рождения Христа. Электронный аудиовизуальный опыт вытесняет ее (во всяком случае, до тех пор, пока на Земле остаются ресурсы для электричества). Хотя У.Эко не согласен с этим, а легкость современного книгоиздания с помощью все тех же компьютеров вроде бы способствует книжному «буму»... Однако сие — Лебединая песнь Культуры в начале XXI века!

Будут! Будут! Еще как будут!  
Быстро сказка сказывается...

36. Читать книги в юности Ницше считает порочным:

«Ранним утром, в начале дня, во всей свежести, на утренней заре своих сил читать *книгу* — это называю я порочным!» (718)

*о своих книгах:*

«Нет более гордых и вместе с тем более рафинированных книг: они достигают порою наивысшего, что достижимо на земле, — цинизма; для завоевания их нужны как самые нежные пальцы, так и самые храбрые кулаки. Всякая дряхлость души, даже всякое расстройство желудка устранены из них раз и навсегда; никаких нервов, только веселое брюхо». (724)

Современные философы ПОСТ-культуры (Барг, Батай, Деррида, Делёз и Гаттари, Бодрийяр, Фуко, Кристева, Эко и др.) пытаются писать подобные книги — с учетом, естественно, новой культурно-цивилизационной ситуации и «менталитета» брюха современного потребителя; представителя ордена рафинированного философско-эстетского консьюмеризма.

Мой «Апокалипсис» — одна из таких «веселых книг» ни для кого. Если она когда-либо будет опубликована (т. е. в XXI в.), то вряд ли еще будут читатели (а тем более — адекватные).

ПОСТ- предпочитает быть «веселым и бодрым» среди реально утверждаемой и пропагандируемой физической и психической жестокости.

Садизм, мазохизм, насилие, террор всякого рода (особенно в сферах интеллектуально-гуманитарных) — обыденные явления в ПОСТ-.

Нищие утверждал все-таки иную «жестокость». И тем не менее...

ПОСТ- хорошо усвоило эту максиму и всеми силами стремится вырваться из кольца декаданса. Долой душу! Да здравствует тело во всей его плотскости и могучем физиологизме!

37. «Никогда не надо шадить себя, жестокость должна стать привычкой, чтобы среди сплошных жестоких истин быть веселым и бодрым.»(725)

В «Генеалогии морали»:

«Жестокость впервые освящается здесь как одно из самых старых и самых неустранимых оснований культуры.» (755)

38. «Какой смысл имеют ложные, *вспомогательные* понятия морали — «душа», «дух», «свободная воля», «Бог» — как не тот, чтобы физиологически руинировать человечество?.. Когда отклоняют серьезность самосохранения и увеличения силы тела, *т.е. жизни*, когда из бледной немочи конструируют идеал, из презрения к телу — «*спасение души*», то что же это, как не *рецепт décadence?*» (742)

«Понятия «душа», «дух» в конце концов даже «бессмертная душа» выдуманы, чтобы презирать тело, чтобы сделать его больным — «святым», чтобы всему, что в жизни заслуживает серьезного отношения, вопросам питания, жилища, духовной диеты, ухода за больными, чистоплотности, климата, противопоставить ужасное легкомыслие!»(768)

### 39. Игра

Для «игры» всеми ценностями культуры (в духе Гессе, пожалуй), необходимо «великое здоровье». (745)

Идеал этих новых игроков, устремленных в будущее:

«...идеал духа, который наивно, стало быть сам того не желая, и из бьющего через край избытка полноты и мощи иг-

ПОСТ- силится раздуть пламя игры, но пока получается слабовато. Не хватает духа, пороку и безумия. Но путь, намеченный в этом концепте Ницше, манит и привлекает практически всех представителей ПОСТ-. Именно в духе инстинктивного, наивного, природного дионисийства Ницше, а не в утонченно-эстетской супер-интеллектуальной форме Игры Гессе.

Этого уже ПОСТ- не знает и знать не желает.

рает со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным»... (746)

[Гессе развил идею подобной (подобной ли?) Игры основательно]

Игрокам открываются удивительные горизонты и новые «страны»:

Мы «видим какую-то еще не открытую страну, границ которой никто еще не обозрел, некое по ту сторону всех прежних земель и уголков идеала, мир до того богатый прекрасным, чуждым, сомнительным, страшным и божественным, что наше любопытство, как и наша жажда обладания, выходит из себя — ах! и мы уже ничем не можем насытиться!» (746)

#### 40. *Инспирация* по Ницше:

«Есть ли у кого-нибудь в конце девятнадцатого столетия ясное понятие о том, что поэты сильных эпох называли *инспирацией*? В противном случае я хочу это описать. — При самом малом остатке суеверия действительно трудно защититься от представления, что ты только инкарнация, только рупор, только медиум сверхмошных сил. Понятие откровения в том смысле, что нечто внезапно с несказанной уверенностью и точностью становится *видимым*, слышимым и до самой глубины потрясает и опрокидывает человека, есть просто описание фактического состояния. Слышишь без поисков; берешь, не спрашивая, кто здесь дает; как молния, вспыхивает мысль, с необходимостью, в форме, не допускающей колебаний, — у меня никогда не было выбора. Восторг, огромное напряжение которого разрешается порою в потоках слез, при котором шаги невольно становятся то бурными, то медленными; частичная невменяемость с предельно ясным сознанием бесчисленного множества тонких дрожаний до самых пальцев ног; глубина счастья, где самое болезненное и самое жестокое действует

не как противоречие, но как нечто, вытекающее из поставленных условий, как необходимая окраска внутри такого избытка света; инстинкт ритмических отношений, охватывающий далекие пространства форм — продолжительность, потребность в *далеко напряженном* ритме, есть почти мера для силы вдохновения, своего рода возмещение за его давление и напряжение... Все происходит в высшей степени произвольно, но как бы в потоке чувства свободы, безусловности, силы, божественности... Произвольность образа, символа есть самое замечательное; не имеешь больше понятия о том, что образ, что сравнение; все приходит как самое близкое, самое правильное, самое простое выражение. Действительно, кажется, вспоминая слова Заратустры, будто вещи сами приходят и предлагают себя в символы. («Сюда приходят все вещи, ласться к твоей речи и лгать тебе: ибо они хотят скакать верхом на твоей спине. Верхом на всех символах скачешь ты здесь ко всем истинам. Здесь раскрываются тебе слова и ларчики слов всякого бытия: здесь всякое бытие хочет стать словом, всякое становление хочет здесь научиться у тебя говорить —»). Это *мой* опыт инспирации; я не сомневаюсь, что надо вернуться на тысячелетия назад, чтобы найти кого-нибудь, кто вправе мне сказать: «это и мой опыт». —» (746-747)

#### 41. К *ноктПОСТ*- :

ПОСТ- пока разбрасывает камни; когда настанет час их собирать (и кому?), Бог весть...

«И в том мое творчество и стремление, чтобы собрать и соединить воедино все, что является обломком, загадкой и ужасной случайностью» (753).

42. «Я ужасно боюсь, чтобы меня не объявили когда-нибудь *святим*; вы угадаете, почему я *наперед* выпускаю эту книгу: она должна помешать, чтобы в отно-

Святым не объявили, шутком — тоже, но — гением все-таки...  
Как и сам себя осознавал...  
Амен!

шении меня не было допущено насилия...  
Я не хочу быть святым, скорее шутком...  
Может быть, я и емь шут... <...> устами моими глаголет истина.— Но моя истина ужасна: ибо до сих пор *ложь* называлась истиной.— *Переоценка всех ценностей* — это моя формула для акта наивысшего самосознания человечества, который стал во мне плотью и гением.» (762)

Далее продолжилась работа по изучению этого текста.

### Краткое содержание 42 пунктов:

#### Ницше. АКСИОМА

1. больной гений предвосхитил ПОСТ-
2. не был ли Ницше пророком ИНОГО?
3. все великое — в форме карикатуры
4. ПОСТ- — борьба с болезнью?
5. Ницше: переоценка всех ценностей
6. абсурд, алогизм, полисемия, бессмысленность
7. человечество живет во лжи
8. цинизм
9. *аксиологический релятивизм*
10. *преодоление морали*
11. *с иронией ко всему*
12. *инстинкт и разум*
13. в Европе господствует «стадное животное»
14. смех, карнавал, шутство — наше время готово к этому
15. «дикая пестрота» у Шекспира — идеал Ницше и ПОСТ-
16. мера чужда нам, полуварварам
17. век масс, массовость; плебейство — воспитание — сокрытие плебейства — качества плебея.
18. мы устали от человека
19. одухотворение жестокости — черта культуры
20. вера в грядущего *человека*
21. resume «аскетических идеалов»
22. пагуба человечеству — от слабейших, больных
23. идеал: *все позволено*
24. негативная роль науки



**закон** «самопреодоления» в жизни и культуре —  
«погибель морали» на ближайшие 2 столетия.

[междупунктие]

25. уже в **Вагнере** уловил начала ПОСТ-. **Вагнер** — декадент, болезнь, начало гибели искусства
26. счастье равно инстинкту
27. ложность морали и религии
28. культура начинается с **тела**
29. человеку **все дозволено** (кроме слабости) = Дионис
30. дионисийское
31. Ницше: послезавтра принадлежит мне
32. Да и Нет — одна прямая линия
33. буддизм
34. «перемещать перспективы» — механическая переоценка ценностей
35. спасение человечества — в **питании**, месте, климате, отдыхе
36. читать книги в юности — порочно,  
в моих книгах главное — **цинизм**
37. жестокость по отношению к себе
38. ложность религиозно-этических понятий (душа, дух, Бог) — **декаданс** — уничтожение **тела**
39. **игра** ценностями культуры
40. **инспирация** по Ницше
41. цель творчества Ницше — собрать и соединить обломки — **постПОСТ-**
42. предпочтительнее считать меня шутком, чем святым

### К ПОСТ- extra (по Ницше)

[предпосылки:

- осознанный материализм и сциентизм
- инстинктивный атеизм
- эпатажность (заостренная, болезненная)
- парадоксальность]

— идеалы Н.: древнегреческая цивилизация (досократовская) — в прошлом; сверхчеловек — в будущем (эсхатология; телеологизм?)

— с Сократа, древних евреев и особенно с христианства (исключая самого Христа, как «подававшего надежды» стать мудрым, но рано ушедшего из жизни) начался декаданс культуры; к современности он достиг апогея — полный кризис культуры; болезнь человечества; господство «стадного» человека; идеал — массы, массовость, чернь-изм etc.

## **I. Причины (предпосылки) кризиса культуры и человечества**

Господство разума над инстинктом; аполлоновского над дionисийским; культ разума, духовного, души, духа; осознание приоритета духовного над телесным; изобретение Бога. Уже здесь Ницше видит начала *лжи*; подмену истинного ложным (признает абсолютную истину? природную истину?). Затем религии (особенно иудаизм и христианство). В древности существовал плюрализм этических и других ценностей. Каждое племя, народ etc имели свои ценности. Существовали две глобальные аксиологические системы: *мораль аристократов* и *мораль рабов*. Иудеи рассеяния (рабы, униженные, обездоленные, слабые, больные) своей религией подняли «восстание рабов в морали», уничтожили «эгоистическую» мораль аристократов и утвердили свою — слабых и угнетенных, рабскую мораль. Христианство подхватило и развило эту мораль «сострадания», аскетического идеала», «посмертного блаженства» etc. «Аристократическое уравнивание ценностей» было вывернуто наизнанку. Религия (а затем философия) активно утверждали *ложные* моральные и гносеологические ценности; способствовали развитию болезни человека, человечества, культуры, которая достигла апогея в XIX в. (Ницше признает все-таки «истинность» аристократических ценностей; точнее их приоритет).

## **II. Признаки, черты декаданса, кризиса культуры и человечества** (которые во многом абсолютизировало и довело до логического = абсурдного завершения ПОСТ-)

В Европе господствует «стадное животное» — человек больной, слабый, безвольный, тяготеющий к стаду (отсюда корпоративность во всех сферах цивилизации ПОСТ-; во всех!). От этого «больного» человека, исповедующего ложные идеалы, и идет «пагуба человечеству» — массовые, плебейские потребности вы-

даются за истинные ценности: однозначная жесткая (линейная) одномерная шкала ценностей; четкие Да и Нет, добро и зло, истина и ложь и т.п. Культ «аскетического идеала», который ведет к отказу от полнокровной жизни; воля к Ничто (буддизм) (тождеств. христианскому Богу). Человечество «устало от чело- века», больного и одномерного. В искусстве Вагнер заложил мину – своим «Кольцом» свидетельствовал о гибели искусства.

### III. Новый идеал. Перспективы человечества

Отказ от диктата и культуру разума. А следовательно, и от одномерных, прямолинейных оценок и ценностей. Возврат к Дионису и дионисийству («хаосу добытийному» Тютчева и Соловьева?), как символам здоровой природной жизни. Отказ от религии, Бога, христианской духовности (и от духовности вообще?). Воля к жизни (=воле к власти), к здоровью, радости гармонически развитого тела – основы новой морали. Преодоление современного (больного и слабого) человека и порождение (выведение?) новой породы людей, лишенной всех современных пороков и предрассудков, – порождение *сверхчеловека*, которому *дозволено всё*. (Переоценка всех ценностей; вседозволенность) Плюрализм ценностей. Сверхчеловек пребывает «по ту сторону добра и зла», ибо он формируется на восходящей линии жизни (современный – деградирует на нисходящей, вырождающейся). Да и Нет для него – одна прямая линия. Сам Ницше в *сфере ценностей* является предтечей своего идеала – *сверхчеловека* и намечает (готовит) пути ему...

### IV. Пути

Ницше объявляет «переоценку всех ценностей» в качестве начала пути к новому идеалу, новому человеку, новой культуре. Отрицает религию (христианство, прежде всего) и традиционную мораль как *ложные*. Предпринимает попытку встать «по ту сторону добра и зла» (кажется, и на пути к сатори дзэн выводит человека «по ту сторону...»), признать релятивизм традиционных ценностей, ценностей вообще. Уже в современной ему (и более ранней) культуре он усматривает некоторые признаки но-

вого [=ПОСТ-?], которые он считает целесообразным развивать, ибо это путь к разрушению старого («до основанья...») и подготовки нового.

*Жестокость.* Ницше видит в древнейших культурах и цивилизациях даже «обожествление жестокости»; ее «одухотворение» в христианстве. Не отказывает ей в праве на существование.

В борьбе с «болезнью» современной культуры признает целесообразными и необходимыми наряду с уже указанным: принятие «дикой пестроты» всего и вся (впервые усматривает ее у Шекспира; а мы знаем ее у *Хундертвассера* — см.: *КорневиЩе ОБ*, С. 163 сл.); карнавальность, шутовство, смех, окарикатуривание (все великое появляется сначала в форме чудовищной карикатуры); принятие бессмысленного, алогичного, абсурдного наряда с традиционными ценностями; ироническое отношение ко всему (иронизм — основа философствования Киркегора, отсюда — и в постмодернизм); безмерность, бесконечность, опасность («мера чужда нам» — это от романтиков, хотя в искусстве они знали меру; ее не знал Вагнер (в «Кольце»), за что и был осужден Ницше — парадоксы его собственного мышления и позиции в бытии и сознании) в качестве основных идеалов (новых?); осознание и принятие «закона самопреодоления» в жизни и в культуре (человек — как *homo sapiens* — должен преодолеть, превзойти себя в видовом отношении); полная вседозволенность, вытекающая из воли к жизни (=власти) и радости жизни (эстетика?!); приоритет тела и телесных инстинктов (правильное питание, физические упражнения, климат, правильный отдых etc; вот тебе и безмерность! — нормальные парадоксы Ницше); цинизм — важнейшее качество в системе «переоценки ценностей»; «перемещение перспективы» — один из механизмов «переоценки»; *игра* всеми ценностями традиционной культуры как *путь* к более высокому уровню бытия; собирание и соединение обломков (камень!) того, что было сознательно разрушено.

«Только послезавтра принадлежит мне!»

\*\*\*

Писалось в Варне и на Золотых песках под жарким черноморским солнцем, которое, вестимо, существенно влияло на растекающееся сознание и способствовало...

*Лакан*, введя понятие «плавающего (скользящего) означающего», фактически разрушил связь между денотатом и знаком; освободил знак от каких-либо обязательств перед означаемым.

Знаку в философии, гуманитарных науках, не говоря уже об искусстве, дана полная свобода.

Безграничная свободная игра смыслами – это ПОСТ-; и это – *эстетическое поле*.

Скользим по смыслам и оттягиваемся на полную катушку в стоячих стандартах общественных обрамлений невыявленных эмоций бытия.

А кто-то молча перечеркивает жирными крестами один знак за другим.

Где?

Могущество знаков, подпиравших тысячелетиями Культуру.

Ибо все уходит в рассеяние... Энтропия смыслов.

И остаются только схемы могучих классификаций.

Великих классификаций.

Еще блаженный Августин знал их и завещал хранить узанное.

Знаки условные (*signa data*, по бл. Августину) делятся на:

1. Принадлежащие исключительно духовной сфере и никогда не открывающиеся людям; среди них главный знак «му»;

2. Осевшие в сознании лиц, подверженных маниакально-депрессивному психозу; аудио-визуальные;

3. Гаптические на тонких основаниях; далеко не всегда сохраняют устойчивость даже в течение нескольких микросекунд;

4. Химерические; изобретены в третьем тысячелетии до нашей эры; но их знали и ранние христиане;

5. Классические; о них сегодня практически ничего неизвестно, хотя Плутарх неоднократно указывал на них в своих трактатах;

6. Кошачьи в осеннее полнолуние; остро вонзаются в память и как булавки намекают на весенние ароматы приморского парка и т.д. и т.п.

Человечество ПОСТ- знает бесчисленное количество рядов условных (как и всех остальных, вестимо) знаков, но не знает, что с ними делать...

И восклицает с пафосом:

- Да, Лакан – это гений!

Но и Барт с Фуко – не лыком шиты.

Налейте и им по стакану! –

---

*P.S. Сегодня был первый настоящий жаркий летний день в Варне.*

*Думается легко и свободно на безлюдном еще пляже.*

---

Размышляя о бесчисленных книгах, прочитанных в течение всей сознательной жизни по истории культуры, философии, литературы, искусства, религии и т.п., могу вполне согласиться с концепцией Дерриды о насилии над текстом, вершащемся постоянно, о навязывании смысла, порядка, каузальности явлениям и событиям, на которые падает луч сознания ученого-гуманитария. Смысла, которым они вероятнее всего не обладали в свое время. Что сие?

Вся гуманитарная наука всех времен и народов – ПОСТ-? Игра в бисер?

Глобальный эстетизм как основа гуманитарного сознания и «знания»?

Ибо с позиции одномерной позитивистской науки такое «знание» и гроша ломаного не стоит, а для эстетического сознания – это кладезь мудрости и сокровищница глубинной человеческой культуры, именно – Культуры...

Занятно получается, не правда ли?

---

*Абсурд бытия и сознания обволакивается коконом постструктуралистского дискурса лингвистической театральности и неоманьеризма. Мягко и уютно в нем.*

---

Постструктурализм в концепциях Ж.Дерриды, У.Эко и др., предельно раскрутив идею *пан-текстуализма* («ничто не существует вне текста», «вселенской энциклопедии», «лексикона», «библиотеки» etc.), с одной стороны, вроде бы полностью остается в *Культуре*, ибо опирается (вольно или невольно) на тради-

ционные (в частности, библейско-христианские) идеи мира-Книги, написанной Богом и читаемой человечеством как символический текст. С другой, – сугубый материализм, критика даже материалистической семиотики и структурализма (связывавших хоть как-то знак и обозначаемое), выдвижение на первый план принципа игры смыслами и полной релятивности семиотического отношения (не говоря уже постфрейдистских интенциях) неизбежно требуют зачисления постструктурализма ( во всех его ипостасях) по штату ПОСТ-культуры.

Здесь тонкая грань перехода в иное *качество*.

Для Лакана «сон уже есть текст»; древним мистикам и святым в «тонком сне» («сновидения наяву» по Фрейдю) открывались *знамения* – аудиовизуальная *информация* о грядущих событиях, передаваемая из иных уровней бытия...

Так что Лакан не так уже далеко уходит от традиционной Культуры. И уходит ли вообще? А он один из теоретиков ПОСТ-?...

\*\*\*

*Игра* созвучиями, неологизмами, смыслами, словами – характернейшая черта философии и гуманитарных наук в целом второй пол. XX в. Хайдеггер дал здесь мощный импульс. И вот. Весь интеллектуальный мир ПОСТ- ныне изощряется в этом *искусстве*. Подобно древним грекам на состязаниях ораторов и софистов, мы уже не интересуемся тем, *что* и *о чем* говорят (точнее пишут, ибо сейчас *текст*, а не речь – главное), но лишь тем, *как*.

В гуманитарной интеллектуальной сфере процветает новый (= старый) *эстетизм* – *искусство софистической текстуалистики ПОСТ-*.

Подготовка к Игре в бисер.

\*\*\*

Постмодернистский принцип нониеархичности текста предполагает полную свободу от всяческих правил, законов, норм не только жанров и/или родов текста, но и вообще всяческих правил. Полная свобода (в идеале – тот же «поток сознания») в обращении со всеми элементами, составляющими текста (на

принципах свободного монтажа-коллажа — в беллетристике его довел до логического завершения У.Берроуз в методе «нарезки»). Этот же принцип ни к чему не обязывает и реципиента. Он волен читать, декодировать, дешифровать текст, как ему заблагорассудится; видеть в нем все, что угодно, и всегда будет прав. Лишь бы был доволен. Это основа основ и постмодернизма, ПОСТ-сознания в целом.

Каждый играет так, как ему нравится.

Короче, по-русски говоря: хочешь жни, а хочешь куй...

\*\*\*

ПОСТ-артист часто боится своего реципиента. Да, он встанет в позу «независимого и самодостаточного» творца-конструктора своих объектов, акций, инсталляций, якобы не интересующегося судьбой своего творения. Однако внутренне он часто испытывает панический страх перед реципиентом. И не только потому, что зависит от него финансово. Чаше — это традиционная, и еще не изжитая и вряд ли изживаемая в принципе интенция к коммуникации. Мастер, даже если он делает свой арт-жест в пустыне, всегда (подсознательно) надеется, что кто-то увидит (или услышит) его. Хотя бы из космоса, хотя бы из преисподней.

В этом одна из антиномий ПОСТ-.

Отказ от коммуникации и страстная жажда коммуникативности. Контакта.

«Есть контакт!

- От винта!»

Отсюда развернутые концепты, постдискурсы, пост-пост-комментарии ПОСТ-артистов к своим опусам. Достаточно частые, как известно.

\*\*\*

Думаю, что американский историк *X. Уайт* в книге «Тропики дискурса» (*White H. Tropics of discourse. Baltimore, 1978, p. 82-83*) не так уж далек от истины, когда приравнивает исторические сочинения к беллетристике, называя их *нарративами*, созданными по законам литературного жанра, но со специфическим уклоном в наукообразие. Соответственно гуманитарные науки современности сливаются в некую общую дисциплину — *нарратологию*.



Любой вербальный текст, согласно ее теоретикам, это – *дискурс* = *нарратив*, созданный по законам художественного произведения. Хотя «законы» эти достаточно расплывчаты. И тем не менее. И тем не менее!..

Следуя этой логике, можно заключить, что художественный (или приближающийся к нему) дискурс наиболее полно выражает нечто (сущностное, хотя нарратология не знает сущностей) о мире и человеке. Эстетика, таким образом, может быть понята как «наука наук» (для нарратологов – это филология), или как будущая единая гуманитарная, по крайней мере, наука.

\*\*\*

*Ги Дебор* (G. Debord. Comments on the society of spectacle. L., 1990) еще в 1967 г. назвал современное общество «обществом спектакля». Точно и понятно, хотя, кажется, и всякое общество испокон веку было таковым. Игра определяла все!

Сегодня это – «шоу-общество». Точнее.

А испанский философ Хавьер Роберт де Вентос (см.: X.R. de Ventos. De la modernidad: Ensayo de filosofía crítica. Barcelona, 1980 и др.) определил современное общество как «необарокко», и это понятие тоже вошло в научный обиход. Постмодернистское сознание уловило нечто родственное с барочным сознанием.

\*\*\*

ПОСТ- – это мир кажимостей, не имеющих онтологических оснований, или обозначаемого; пользуясь терминологией Ж. Бодрийара – произвольная система фантомов, складывающихся из «самореференциальных знаков», или симулякров.

ПОСТ- это складка метафизического пространства культуры, как ее («складку» – изгиб, провал) определяют, опираясь на идеи Хайдеггера, Делёз, Мерло-Понти и др.

*К. Видаль*: это «пустота, в которой ничего не решается, где одни лишь ризомы, парадоксы, разрушающие здравый смысл при определении четких границ личности. Правда нашего положения заключается в том, что ни один проект не обладает абсолютным характером. Существуют лишь одни фрагменты,

хаос, отсутствие гармонии, нелепость, симуляция, триумф видимостей и легкомыслия» (цит. по: Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М., Интрада, 1998. С. 179). К этому уже почти нечего добавить.

Это – ПОСТ-!

\*\*\*

Усложненная и перегруженная замысловатыми словечками, неологизмами, терминами и просто лексикой различных языков, включая и древние, речь (тексты) современных «продвинутых» гуманитариев не есть ли добротная *симуляция* (их термин) научного текста, за которой вряд ли следует искать нечто иное, кроме ее самой? Не есть ли сие лишь симулякр науки (а что есть гуманитарная наука в их понимании, мы видели выше), за и по ту сторону которого нет и не должно быть ничего, кроме него самого, согласно теориям постмодернистов? Есть только данный усложненный и перегруженный наукообразный *текст*, не отсылающий ни к чему иному (ни к какому смыслу, в частности), кроме самой музыки этого текста, его вербального орнамента.

В таком случае не является ли текст современного гуманитария (философа, филолога, искусствоведа, историка etc.) «продвинутой» ориентации чисто эстетическим объектом (если он написан талантливым автором, естественно), подчиняющимся всем законам и правилам эстетического (классического!) сознания? И тогда все сии симуляции и симулякры несут значения очень далекие от тех, на которые вроде бы рассчитывали их авторы? И не в этом ли их сила, привлекательность и сущностная значимость?

Превратности ПОСТ-!

\*\*\*

Вот! Передо мной глубокомысленнейшие рассуждения Хайдеггера из его знаменитого «Истока художественного произведения» (1936) о «самостоянии» (*Insichselbststehen*) художественного произведения (или «творения», как переводил А.В.Михайлов) в момент его создания и утрате его, как только произведение покидает мастерскую или проходит какое-то время с момента создания. Картина – в музее; храм – в другой эпохе etc.

«Их стояния перед нами, — утверждает философ, — есть, правда, следствие былого их самостояния в себе самих, но оно уже не есть это самостояние» (пер. Михайлова, изд. 1993, С. 74).

Вроде бы и глубоко и основательно. Но коррелирует ли какой-либо из смыслов этого дискурса с сознанием конкретного реципиента? Кажется, ему и без того ясно, что картина на мольберте художника, даже уже законченная, — нечто *иное*, чем она же в пространстве музея или выставочного зала; а чистый холст перед началом работы — это *еще совсем иное*, хотя в потенциале — та же картина в пренатальном состоянии. И что же? Работает ли это знание как-то на меня, реципиента, стоящего перед картиной в музее? Какое собственно мне дело до ее *Insichselbststehen*, с которым мое «само-стояние» до момента восприятия картины не имело никаких точек соприкосновения, а в момент восприятия уже нет ни ее, ни моего «само-»; есть только *противо-стояние* или *пред-стояние*. А здесь уже я, простите за грубость, куда хочу, туда и ворочу... Хотя Г.Зедлмайр не согласился бы со мной — он был почему-то убежден, что существует только одна единственно верная интерпретация каждого произведения искусства... (Для меня сей ход мысли предельно герметичен, да и сам Зедлмайр не показал убедительно, как же добраться до этой «единственно верной», где критерии сей «верности»...)

Ясно, конечно, что философа мало интересуют эти конкретные зигзаги субъективного восприятия реципиента. Он вообще не знает его и не желает знать. Для него важна метафизика творения. Значимо лишь то, что «в творении (то есть в произведении искусства, когда оно на мольберте. — В.Б.) творится совершение истины» (74). И Хайдеггер задается пилатовским вопросом: «Что есть истина?» и как она может совершаться...

Собственно *Insichselbststehen* и есть эта почти трансцендентная истина (творение «в себе»), существующая в произведении только на мольберте или в первый момент по завершении строительства храма. Метафизика, так сказать, в ее явленном виде, который затем немедленно и навсегда закрывается плотной завесой субъективного восприятия. В том числе и самого художника, прожившего некоторый отрезок бытия по созданию своего произведения.

Предельно ясно и лаконично, и не надо мешать сюда никакого реципиента, который наглухо закрывает своим восприятием «Истину» произведения и созидает свою «истину» на основе следов «Истины» произведения.

Вчера посетили Несебр.

Памятники все, слава Богу, пока целы и на своих местах, хотя некогда прекрасные по цвету росписи св. Стефана от немелой реставрации, вероятно, значительно разрушились. Утратили цвет и во многих местах просто исчезают. Результат варварской первобытной (XX века!) славянской реставрации. Еще более горьким плодом подобного варварства стала у нас во Владимире утрата росписей Андрея Рублева в Успенском соборе.

Пока менее серьезное и, надеюсь, преходящее варварство (акция первоначального капитализма): весь городок забит в буквальном смысле слова лавками, ларьками, прилавками с сувенирами, а несколько византийских храмов (включая и знаменитого Пантократора XIV в.) заняты арт-галереями с коммерческим мусором.

Уникальный византийский город-музей утонул в пучине кича. Полностью утрачена та уникальная атмосфера средневекового городка, в котором мне посчастливилось побывать в оны годы. Без толп туристов и низкопробного сувенирного хлама. Кажется, к счастью, его почти никто не покупает, и торговцы скоро вынуждены будут сами покинуть храм. Не потребуется даже и изгонять их. Да сие и некому сегодня делать.

Надеюсь, что Византия выдержит и это нашествие новых гуннов.

Хайдеггер многие страницы посвящает глубокомысленным рассуждениям, чтобы в конце концов изречь («мысль изреченная есть ложь...» — не забываем Цветаеву) о произведении искусства: «Werksein heißt: eine Welt aufstellen», или в переводе Михайлова: «Быть творением значит восставлять свой мир», или, без витийства, можно сказать и так: быть произведением искусства значит создавать [свой] мир. Но ведь сие уже банальность, известная ныне любому студенту, да и простому любителю искусства. Перевод на русский язык, а затем снятие витийства, то есть риторской оснастки немецкого языка, фактически лишает формулу какого-то глубинного смысла, который знал Хайдеггер, но утратили мы в своем стремлении впрямую на уровне формально-логического мышления добраться до этого смысла.

Вроде бы не по статусу столь великому мудрецу трудиться над выводом банальностей... Здесь, правда, со мной не согласились бы постструктуралисты и постмодернисты. Для них ведь вообще не существует банальностей. Всякий текст в своем месте – священный текст. Всякий текстовой плевок – сакрален (нетрадиционной сакральностью)...

Однако Хайдеггер серьезен, слишком серьезен в своих выводах; в этом трактате он еще не «играет» так, как будет играть в конце жизни. Здесь он еще далек от пред-постмодернизма, он еще весь в Культуре (философской культуре в том числе). На уровне *ratio*, вестимо...

Смысловые и неперебиваемые центры вышеприведенной формулы, ее энергетика в двух словечках: *Werksein* (то, совсем иное, чем просто *Werk sein*) и *aufstellen* (просто неперебиваемо в данном контексте). В них суть и вся глубинная мистика этой внешне почти банальной фразы; ее медитативный потенциал, воспламеняющий душу эстетствующего читателя.

Второй фактор «бытия творения» – «вещность» прописывается Хайдеггером не менее замысловато, хотя банальному сознанию так и не терпится прописать все значительно вроде бы проще и «понятнее». Хайдеггер сопоставляет создание произведения искусства с «изготовлением изделия», где вещество исчезает в своей служебности. Напротив: «в творении храма... вещество не исчезает, когда храм воссоставляет свой мир, но как раз впервые выходит в разверстые просторы мира этого творения» (78).

Почти романтические «разверстые просторы мира» произведения искусства, в которых вещество обретает силу парения, а вещь наполняется неким сверхметафизическим смыслом, не только дают пищу воображению эстета, но и стряхивают пыль с ушей обывателя... Это значимо!

А когда «творение дает земле быть землею» (79), здесь уже исчезают всякие сомнения в недостаточной весомости выводов великого философа. Современный эстетик вынужден с благоговением преклонить колена и согнуть редко сгибаемую выю.

\*\*\*

Выклеиваю зерна эстетической истины из хайдеггеровского трактата: «Но как же совершается истина? Наш ответ: она совершается немногими существенными способами. Один из спо-

собою, которым совершается истина, есть бытие творения творением (ist das Werksein des Werkes). Творение, восставляя мир и составляя землю, ведет спор за несокрытость сущего в целом, за истину.» (87)

О какой *несокрытости сущего* может идти речь сегодня, когда сами эти понятия сняты с повестки дня гуманитарных наук?

Нет и не может быть ни того, ни другого. Все расплывается в постлингвистической полисемии. Не до громких слов и не до красивых жестов. Завеса тайны окутывает бытие и ничто все плотнее и плотнее. Время сворачивается в свиток и небо расслоилось на бесчисленные дискретности фрагментируемых секторов. Какое отношение все сие может иметь к истине, сущему, несокрытости, бытию... Даже *Werksein* не дает ответ.

\*\*\*

*Октавио Пас*. Замок чистоты. Большая статья-эссе в ХЖ № 21 (с. 15 ff) о «Большом стекле» Дюшана (1913 года). Хорошо известная работа, над которой и я размышлял когда-то и теперь не без удовольствия читал Паса.

Талантливый текст. Прекрасный образец ПОСТ-критики, или ПОСТ-научного текста (типа ПОСТ-адекватий, но в более традиционном, логически выдержанном изложении), вплотную подводящего гуманитарную науку к Игре в бисер.

Несколько характерных фраз из него:

«... перед нами — версия почтенного мифа о Великой Богине, Деве, Матери, Гибельной дарительнице жизни. Это не современный миф, а современная версия (современное видение) Мифа» (15). «Я надеюсь показать, что тема «Большого стекла» — *другой* миф; иными словами, что сам миф о Девственности и Холостяках — это проекция или переложение еще одного мифа. Пока ограничусь тем, что подчеркну цикличность процесса: Мотор Желания заставляет Невесту выходить за собственные пределы, но желание же и наглухо замуровывает ее в ней самой. Мир — ее представление.» (15) «В дюшановском молчании я вижу первое и главное отличие современной экзегезы от традиционной. Там, где традиция утверждает реальность мифа, метафизически или рационально ее обосновывая, современность берет ее в скобки. Вместе с тем молчание Дюшана не бессодержательно: это не утверждение (метафизическая установка), не отрицание (атеизм) и не безразличие (скептический агностицизм). Его версия мифа — не метафизичес-

кая и не отрицательная, она — ироническая, то есть критическая. С одной стороны, это высмеивание традиционного мифа, сведение культа Богини — будь то в религиозной или в современной форме, в виде ли преклонения перед Мадонной или культа романтической любви — к гротескному механизму, в котором желание перемешано с горючим для двигателя, любовь с газOLIном, а семя с фейерверком. С другой стороны, критика здесь — это еще и высмеивание позитивистской трактовки любви, а в целом и всего, что на обиходном наречии именуют «современностью», — веры в науку, позитивное знание, могущество техники и проч. «Большое стекло» — это инфернальный и шутовской образ современной любви или, еще точнее, того, что современный человек сделал с любовью. Превратить человеческое тело в машину, пусть даже машину для производства символов, — хуже любой деградации. Эротика жива границей между священным и проклятым. Тело эротично, поскольку оно сакрально. Обе эти категории неразрывны: если телу оставлены лишь сексуальность и животный импульс, эротика сводится к однообразной функции размножения; если религия отделяется от эротики, на ее место приходят черствые нравоучения.» (16). И т. д. в том же духе.

Здесь и Восток — богиня Кали в интерпретации бенгальских тантристов; и фрейдизм (что ближе всего к Дюшану) во всех своих аспектах; и семиотика; и антично-христианская культура, не всегда точно интерпретируемая; и иронизм по поводу машинной цивилизации («Мотор Желаний»); и монумент некой абстрактной Идеи; и «миф самой Критики» и прозрения типа:

«'Большое стекло' — на границе двух миров: "современности", которая уже в агонии, и нового, лишь начинающегося мира, у которого еще нет формы.»(18)

Ибо, убежден Пас, «цель художественной деятельности — не произведение, а свобода. А произведение — путь к ней, и только» (19). Нормально!

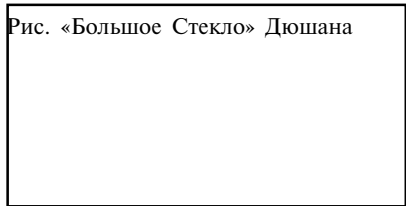
У старика Хайдеггера, как мы помним, целью «творения» (художественного) была *истина*. Но О.Пас из другой команды, и вряд ли для него актуален Хайдеггер, как и для Хайдеггера вряд ли что-то значило «Большое стекло» Дюшана. С него хватало и «Башмаков» Ван Гога...

У Паса есть еще в арсенале (для Дюшана) и «пустота», и «чистота» — как предел устремлений художника. Ибо в его раскрепощенном видении Дюшан — прямой наследник Малларме, возвестившего когда-то в чисто символистском духе: «С уходом небытия остается замок чистоты».

Вот так-то. У талантливых гуманитариев ПОСТ- все сопрягается со всем и вытекает из всего и остается во всем, не утрачивая своего индивидуально-сущностного бытия в потоках причудливо льющихся смысловых арабесок и словесных орнаментов. Восток перехлестывает Запад, и латиноамериканское протягивает руки к тайникам индийской мудрости.

А на Марсе между тем уже давно обнаружены пирамиды, подобные египетским. Только по глобальному заговору спецслужб всего мира все сие сокрывается от широкой общественности, чтобы предотвратить новую волну массового (марсианского) психоза. Хотя кого сегодня удивишь какими-то пирамидами на Марсе?

Есть основание предполагать, что и Дюшан получил импульс (и энергетическое *видение*) перед созданием «Большого стекла» и воплотил в нем *нечто*, имеющее отношение к иным мирам, иным цивилизациям. Одна из удачных попыток контакта иного мира с Землей. После чего Дюшан утратил интерес к земному творчеству, ибо знал нечто, выходящее за пределы человеческого разумения...



Истина, Идея, Миф, Свобода etc. – все это слишком человеческие ориентиры, а «Большое стекло» – явление иного масштаба, ибо возникло при слишком высоких температурах...

Не следует плавить песок пустыни в ядерных тиглях человеческой цивилизации. Неуправляемый взрыв супермифологии опасен для человечества!

\*\*\*

И снова *нетривиальные откровения* Хайдеггера:

«Сияние, встроенное во внутрь творения, есть прекрасное. Красота есть способ, каким бытийствует истина – как несокрытость.» (87-88)

Фактически об этом же только несколько в иных выражениях писал некогда и Плотин. Это неоплатонизм в чистом виде. А для христианского сознания совершенно безразлично, в первый или в сотый раз повторяется нечто и кто об этом сказал первым. Важно, чтобы сие было истинным...



Так кто же Хайдеггер: неоплатоник, христианин, постмодернист?

Увы, он — чистой воды эстет!

\*\*\*

*Мягкая машина.* Улица случая. Билет, который лопнул. Уильям Берроуз. Он дал ПОСТ- не только «метод нарезки» — один из главных творческих методов конца тысячелетия, но и узаконил в «высокой» литературе *наркотическое и генитально-анально-сексуальное сознание*. Главные типы творческого сознания ПОСТ-. Теперь они в большой моде, в том числе и в России — на всех уровнях творческого бытия, от низкопробной порнухи и кича до претендентов на самые элитные литпремии мира. Сознание битников и хиппи распространилось на все сферы культуры и поглотило их.

Это — ПОСТ-.

Генитально-анально-сексуальное нарко-сознание (главный орган его — тазобедренный пояс), выраженное экспрессивной лексикой, или проще — изощренной или примитивной матерщиной, господствует в ПОСТ-литературе. Что ранее было *ad marginem* — ныне прет главным руслом... Это ПОСТ-!

\*\*\*

*Деконструкция* Дерриды, как метод выискивания в тексте «остаточных», или «спящих» смыслов — реликтов забытого словопотребления; неких лингвосмысловых инвариантов (как бы словесных архетипов прасмысла), фактически — одна из форм художественно-эстетического творчества. И это отнюдь не философия в классическом понимании. Когда Деррида и его последователи (они же — постструктуралисты, постфрейдисты, постмодернисты) сознательно отказываются от однозначного понимания текста и идут по пути отыскания множества маргинальных смыслов, они встают на путь чистого эстетизма, или Игры в бисер.

«Деконструктивизм» отказывается от центрального (вкладываемого в текст автором) смысла (тона), подвергает его сомнению и прислушивается к многочисленным слабым и затухающим «обертонам» и «гармоникам», стремясь усилить и как-то зафиксировать каждый/каждую из них...

Да, автор вроде бы сказал (написал) это так и вроде бы хотел, чтобы его поняли так-то; однако он и сам до конца не сознавал, что собственно вышло из-под его пера. Не понимал своего текста. Ибо использовал такие лексемы и семантические формулы, которые наполнили его текст множеством смыслов, о которых он, вероятнее всего, и не подозревал. Они вошли в его текст помимо его воли вместе с языком в его историческом многомерном бытии и полисемии. И современных дерридов не интересует ныне первый (лежащий на поверхности в их понимании, хотя, может быть, и главный и единственный для автора текста) смысл, но, прежде всего, те бесчисленные смысловые обертоны, которые вошли в текст независимо от сознательной воли автора.

На этой методологии и ее методах и принципах строится новый этап гуманитарных наук. *Наук-искусств*, в которых принцип «игры в бисер» – важнейший. Деконструкция в этом понимании – в прямом и полном смысле ПОСТ-эстетика. Новая гуманитарная наука человечества начала третьего тысячелетия. Свободный нарратив и литературный дискурс (что практически одно и то же) – наиболее общие (при том художественно-эстетические!) формы этой науки. К ним вплотную примыкают и мои ПОСТ-адекватации, когда-то в далекие 60-е возникшие спонтанно без всякого знания постструктуралистов и постмодернистов – скорее как развитие антично-византийского экфрасиса. Просто так пропелось после эстетического восприятия того или иного произведения искусства (одними из первых были тексты о Чюрлёнисе, Гогене, Шагале, «Голоде» Гамсуна и др. – где-то существуют, разыскать!).

Литературоведческий постструктурализм с его критикой рассудка, одномерной логики, какой-либо однозначной интерпретации, с его подозрением ко всяким жестким структурам и схемам, с его обращением к иррациональным потокам, бессознательным полям и игровым принципам при анализе любого текста (и феномена, который для постструктуралистов = тексту) давно перерос рамки собственно литературоведения, взорвал строгие каноны философского мышления и перетёк в то, что сегодня наиболее полно соответствует *неклассической эстетике* – новой гуманитарной науке грядущего столетия.

Задумываясь иногда (в процессе работы над «Апокалипсисом») над методологией (глубинной, внесознательной) моих историко-эстетических штудий (тридцатилетних уже) в области православной культуры («2000 лет ...» — предварительный итог), я иногда с удивлением замечаю, что фактически она в формально-аналитическом плане вписывается в поле постструктуралистской методологии, которой я никогда специально не занимался, тем более не был ее апологетом, а в 70-е гг. практически и не знал (за исключением семиотического течения тартуской школы) ...

И тем не менее многие из принципов какой-нибудь грамматики оказались (без какого-либо знакомства с Дерридой) реализованными в моих книгах по православной эстетике. Фактически я вычитывал из отцов Церкви, византийцев и древних русичей то, о чем они на уровне *ratio* не размышляли и о чем, вестимо, не помышляли писать. Вообще не догадывались, что об этом можно и нужно писать. Предмета подобного писания (письма) не было в рациональном слое их сознания. И тем не менее их тексты вполне ощутимо и реально содержат смыслы, выходящие за рамки авторского понимания.

В частности, моя реконструкция на их основе эстетического сознания того времени показывает один из возможных путей работы с историко-культурными текстами на уровне смысловых контекстуальных обертонов. И путь плодотворный, если он осуществляется корректно, без насилия над текстами и культурой. Для этого требуется, естественно, некое интуитивное видение и определенное вживание в анализируемую культуру; любовь к этой культуре; неформальное отношение; ее глубинное ощущение, доставляющее духовную радость от соприкосновения с ней, ласкания ее духовным взором. Всякое «беспристрастное отношение» позитивистско-сциентистского толка исключается; вредно для нашего дела. Эстетика и всяческий позитивизм и прагматизм несовместимы.

Можно полностью согласиться с Дерридой, когда он упрекает западную гуманитарную науку в постоянном насилии над историческими текстами (да и любимыми) в поисках некой «абсолютной Истины». Однако в отличие от атеиста Дерриды и его последователей я признаю (и каким-то образом ощущаю) бытие Истины как трансцендентной реальности, но убежден, что на эмпирическом уровне (включая и человеческое сознание) она

открывается только бесконечным полем смыслов, бесконечным семантическим полем, которое реализовано (бытийствует) в Культуре. И каждый (вплоть до мельчайшего, хотя эта характеристика вряд ли здесь уместна) феномен (элемент, фрагмент, корпускула) Культуры является носителем множества смыслов этого поля, полисемантичен по существу.

Герменевтическая работа в поле Культуры может быть плодотворной при соприкосновении как с большими пластинами Культуры, так и с ее микрочастицами. Везде корректная игра со смыслами, генерация семантических потоков Культуры может дать (и дает!) позитивные результаты.

Ибо смыслы Культуры суть корпускулы Бытия, и событие их актуализации на уровне человеческого сознания фиксируется психикой чаще всего как духовная радость, *эстетическое наслаждение*.

Поэтому я — эстетик!

\*\*\*

К методике: *Обыгрывание текста*

(о собственных текстах)

Для меня они — материализованные сгустки неких слабо выражаемых вербально смыслов. Ибо: безграничное семантическое поле Культуры часто и во многих локальностях «корчится безъязыкое» и властно требует от своих служителей адекватных языков. Наиболее адекватны они в сфере художественной деятельности, менее — в гуманитарных науках.

Здесь приходится манипулировать достаточно ограниченным набором вербальных конструкций: многократно повторять их в различных нюансировках, вариациях, сочетаниях; что-то постоянно трансформируя, добавляя, сокращая, перемещая etc. В конце концов складывается некий огромный текст (см. *Лосева* периода его ранне-зрелого творчества) длиною в жизнь (затем его иногда продолжают наследники или издатели, внося уже туда свои смыслы!), являющий духовное бытие его автора в смысловом поле Культуры и (иногда) дополняющий это поле новыми смыслами или семантическими гармониками, обертонами.

*Смысловые* (на всех уровнях — NB!) *игры* — жизнь и реальность духа человеческого, его бытие в период тварной экзистенции. Единственный показатель того, что человек не только «тварь

дрожащая», но — творение Божие, созданное по Его образу и подобию; ибо и создан он был как результат софийной игры высших смысловых полей...

### **Завершающий штрих на уходящее столетие (или ложка дегтя)**

Жан Бодрийар, пожалуй, наиболее точно сформулировал современное состояние в искусстве (или ПОСТ-культуре в целом — точнее), обозначив его как «заговор искусства», «преступление посвященных» (*Ж.Бодрийар. Заговор искусства // ХЖ. № 21. С.7-8*). Суть его он видит в том, что современное искусство, будучи по существу ничтожным (основывающимся на банальностях, отбросах, посредственности и т.п. мусоре цивилизации) на уровне рефлексии ставит ничтожество и даже Ничто в качестве своей цели, претендует на полное «исчезновение смысла», что по Бодрийару является редчайшей привилегией, которая даруется, но ее нельзя добиться. «Преступление посвященных», то есть законодателей современного арт-рынка и общей арт-ситуации, заключается в том, что они, утверждая ничтожество в качестве цели современного ничтожного искусства, тем самым провоцируют мысль реципиента работать по принципу «от противного», то есть искать в ничтожном нечто большее, чем собственное ничтожное и тем фактически легитимируют и актуализируют то, что фактически не может претендовать на это; выводят на уровень ценности нечто, ею не обладающее.

В этом действительно состоит заговор современного искусства (которое таковым уже и не является) и продвинутых гуманитарных наук против Культуры, против человека этой Культуры, но он далеко не всегда является осознанным (а только в этом случае он может считаться собственно *заговором*) и в основе его лежат глубинные процессы и энергетические сдвиги, породившие весь современный этап космо-антропо-генеза, нашедший свое выражение в феномене ПОСТ-культуры.

\*\*\*

## *ММК. Музей современного искусства*

### Франкфурт/Майн

голову с современного человека  
снимает  
не каменный нож древнего варвара,  
а лазерный луч цивилизации

На открытие Музея современного искусства (Museum für Moderne Kunst – ММК) во Франкфурте-на-Майне в 1991г. я попал после месячной поездки по монастырям Сербии и Македонии, где изучал уникальные росписи – шедевры византийско-славянского Средневековья, через художественные музеи и галереи Будапешта, Вены, Мюнхена с их богатейшими коллекциями старых мастеров. И не только старых. В Вене повезло посмотреть большую ретроспективную выставку Сегантини, в Мюнхене – прекрасную выставку Шагала, не говоря уже о Ленбаххаусе с «Голубым всадником» и о Государственной галерее современного искусства; хорошие музеи местного современного искусства видел в ту весну в Скопье и в Будапеште. И вот, в завершение всего, последний аккорд – Франкфурт, ММК!

Не хочу прикидываться новичком в современном искусстве, хотя в науке известен более как специалист совсем иного профиля. Тем не менее уже с 60-х гг, т. е. со студенческой скамьи, современное искусство всегда интересовало и привлекало меня профессионально. В декабре 1966 г. я выступил с докладом о Василии Кандинском на заседании московского студенческого клуба «Родина», посвященном 100-летию со дня рождения великого живописца и теоретика искусства. Опубликовать же первую статью о нем, Шагале и Малевиче – только начиная с 1994 г. Доступ к настоящему современному искусству в России 60-х годов и вплоть до конца 80-х был сильно ограничен. Поездки за рубеж удавались редко и бывали обычно краткосрочными – там уж не до современного искусства – дай Бог классику успеть посмотреть. В советской же России, как и в гитлеровской Германии, все формы и направления искусства XX в., кроме так называемого «реализма», считались упадочными, идеологически вредными и всячески третировались.

Искусствоведы и художники могли знакомиться с современным зарубежным искусством (да и с русским авангардом) в основном по кем-то привезенным с Запада монографиям, альбомам, слайдам. И, конечно, — не систематически, а главное — не в оригинале, что существенно затрудняло правильное восприятие, понимание, *переживание* современного искусства вообще. Здесь — главная беда, но и *особенность* российского субъекта современного искусства (художника, искусствоведа); сегодня\* — его *особая позиция*, сформировавшаяся более-менее объективно под воздействием особых условий его социального бытия. Взгляд из России на современное западное искусство — это *особый взгляд*.

В течение почти 70 лет мы развивались (если это можно назвать развитием — скорее *пытались выжить* духовно и культурно) под мощным идеологическим и тоталитарным прессом, в почти полной изоляции от основного потока культуры индустриального и постиндустриального обществ; вне процесса развития форм, способов, принципов, логики современного художественно-эстетического мышления и смотрим сегодня на современные артефакты западной цивилизации в какой-то мере (или, говоря по крупному счету,) со стороны; не изнутри той среды, в которой они культурно-исторически возникли и логически развились. А отсюда, с одной стороны, наша своеобразная закомплексованность по отношению к современному арт-движению — комплекс неполноценности, выражающийся в стремлении показать себя сверх-современными, более современными, чем сами западные представители этого движения. С другой, — может быть, *особая зоркость*, определяемая позицией *вне-стоящего*, остраненного российского наблюдателя, которой лишены западные исследователи, воспитавшиеся *внутри* изучаемого ими феномена, часто не имеющие необходимой дистанции для объективной оценки артефактов, попадающих в более-менее стабильное *конвенциональное поле* современной арт-продукции. Для большинства из нас, в России, достаточно хорошо знающих художественную классику от Древнего Египта до первой трети XX в., эта конвенция еще (мягко говоря) не очень органична; на уровне *ratio* мы ее знаем, но необходимо еще прочувствовать и принять ее более глубокими уровнями

---

\* Текст писался в 1991-92 гг.

сознания (вне-сознательными, бес-сознательными, сверх-сознательными и т. п.), а сие требует определенных усилий и времени «оживания» в соответствующие феномены...

Кое-кто из наших молодых и горячих голов бросится на меня с кулаками: Как это так? Как это мы – вне? Мы все это проходили! У нас был свой авангард, модернизм, андеграунд, а сейчас – московский концептуализм, соц-арт, постмодернизм и т.п.

Проходить-то, конечно, проходили; был-то оно конечно был, да вот только именно с в о й, во многом, если не в принципе, отличный от основных арт-движений западного постиндустриального общества. А поэтому и *взгляд из России* все-таки – тоже **свой**, особый, в какой-то мере конечно.

Итак, ММК!

Даже для российского не новичка в современном искусстве, которому в последние годы удалось, наконец-то, и в оригинале увидеть многое из этого искусства, скажем, и в Центре Помпиду, и в Музее Людвига в Кёльне, и во многих других музеях и на выставках в Германии, Франции, Англии, Испании, Бельгии, да и в нашей старушке Москве, – слава Богу! – ММК предстал неким *совершенно особым феноменом*, уникальным семантическим ядром в мире современной культуры – существенным фокусом этой культуры. Естественно, что в 91-м это впечатление и переживание от ММК, как некоей совершенно уникальной *целостности* [ибо его архитектура (архитектор – Ганс Голлайн, один из крупнейших архитекторов нашего времени) специально задумана, решена и воплощена в материи в органическом единстве с учетом и в духе тех произведений, которые в нем экспонируются] получилось особенно ярким после концентрированного путешествия по европейской классике от античности в Гераклею (Македония) до Шагала, Кандинского, Клее в Мюнхене. Однако и летом 92-го, когда удалось более спокойно и трезво без вернисажной суеты поработать во франкфуртском музее, это впечатление еще более углубилось и окрепло.

Возникло острое ощущение, а затем и понимание, что ММК, как концентрированный живущий и развивающийся феномен современной (а скорее – грядущей) культуры, как ее живой прасимвол – это нечто принципиально, глубинно, сущностно *ИНОЕ*, чем вся предшествующая художественная культура, по крайней мере, ближневосточно-европейско-средиземноморского ареала со времен Шумера, Вавилона, Древнего Египта...



Искусство, арт-культура с середины, условно говоря, нашего столетия, да и Культура в целом, если брать шире, находится в состоянии какого-то принципиально нового глубинного сдвига, перелома, более существенного, чем все то, что случилось в художественной культуре прошлого за последние 3-4-5 тысячелетий.

Эта ИНАКовость хорошо ощущается (во всяком случае, начиная с *реди-мейд* и «*Большого стекла*» *Дюшана* и *поп-арта*), но пока с трудом понимается и плохо поддается традиционному научному классическому описанию. Ибо она — не столько в форме, которая тоже — иная, но в общем-то понятна и, как и любая форма, поддается описанию, сколько — в принципиально ИНОМ *духе, смысле, содержании* (если все эти термины традиционной эстетики уместны применительно к данному феномену какого-то ИНОГО уровня) этой арт-не-арт-культуры-не-культуры, или арт-реальности, или арт-ИНАКовости. Кажется, последнее наиболее точно — *арт-ИНАКовость!*

Отсюда явились сии *ПОСТ-адекватции*.

\*\*\*

*Франкфурт* — это знак XX века,  
— это символ XX века,  
— это иероглиф XX века,  
— это встреча Культуры и  
ПОСТ-культуры

Домштрассе соединила несоединимое.  
Два полюса нашего столетия,  
два символа: Культуры и цивилизации,  
Культуры и ПОСТ-культуры,  
Культуры и ИНОГО.

Антиномия XX века: *СОБОР* — *ММК*.

Это — Домштрассе!

На берегах древнего Майна встреча двух *феноменов*.

*СОБОР* — квинтэссенция Культуры.

*ММК* — квинтэссенция ИНОГО.

Они — несоединимы!

Домштрассе соединила несоединимое!

## PROVIDENCIA. СОБОР

Готический собор. Вода забвенья.  
Химеры неспроста уж сотни лет  
на все великие деяния Культуры  
плюют сквозь парапет.

Нежданный полумрак. И тонко льется  
цветного света призрачная нить.  
Но шорохи и шепоты с шипеньем  
ползут ее порвать, а свет цветной разбить.

Шорох столбом поднимается вниз.  
Щупальце вывернулось из-под гранита.  
Пол поднимите из каменных плит.  
Тело не выйдет на свет проявлений...

Будем укладывать пласт за пластом  
толстых стальных одичавших надгробий  
и разнесется под сводами звук  
дальних когда-то звучавших мелодий...

Смело стальными вгрызайтесь в прорыв.  
Камень не выдаст запева созвездий.  
Медные гнутся под звуками ночи  
и растекается твердый эфир...

Древние идолы падают вниз.  
Камень о камень — не пыльное дело.  
Звуки органа застряли в дверях —  
их протолкнуть не пытайтесь снаружи —  
нет им исхода —  
они вдалеке. Тает закат.  
Стекленеют скрижали,  
и сквозь цветное опять не попад  
движутся тени,  
лучистой волной схлынут —  
опять наплывают пугливо  
и мелодично сплошной синевой  
тянутся к желтому  
в розовый флёр — как серебристое...  
камень в упор крошится в пыль  
под напором созвучий...

тянет прохладой из крипты — туда  
тяжесть земли отнесем и  
стальных перекрытий древних веков,  
погрузившихся в сон  
с тайной мечтой об *иных* измерениях,  
о Беспредельном, о жизни *иной*...

ибо

Готический собор. Вода забвенья.  
Химеры неспроста уж сотни лет  
на все великие деяния Культуры  
плюют сквозь парапет.

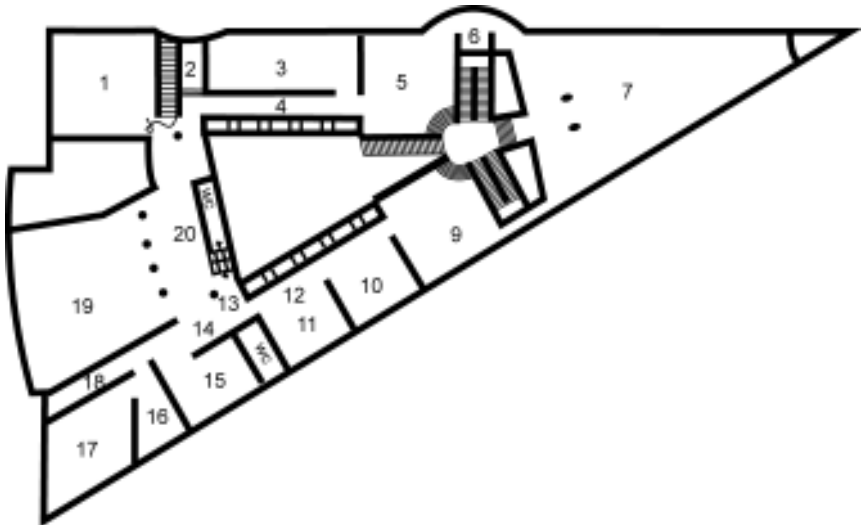
Нежданный полумрак. И тонко льется  
цветного света призрачная нить.  
Но шорохи и шепоты с шипеньем  
ползут ее порвать, а свет цветной разбить.

\*\*\*

ММК  
САМА  
УТЮГО-  
РАКЕТО-  
КОРАБЛЕ-  
ОБРАЗНАЯ ФОРМА  
ЭТОГО УНИКАЛЬНОГО  
МУЗЕЯ ВРЕЗАЕТ В СТАРЫЙ  
ФРАНКФУРТ, В ДРЕВНИЕ ФАХВЕРКИ  
РЁМЕРПЛАЦ И ПАТИНОЙ ВРЕМЕНИ ЗЕЛЕНЕЮЩИЕ  
БРОНЗЫ МОНУМЕНТОВ, В ПОКОЙ АККУРАТНО ПРИЧЕСАННЫХ  
СТАРЫХ ЧОПОРНЫХ ФРАУ НА СКАМЕЙКАХ У РАТУШИ  
**ИНОЕ** ИЗМЕРЕНИЕ, **ИНОЙ** ПУЛЬС, **ИНЫЕ** СТРУК-  
ТУРЫ БЫТИЯ, КОТОРЫМ нет ИМЕНИ, нет СИМВОЛА  
В ОБРАЗНОМ ЛЕКСИКОНЕ СТАРОЙ КУЛЬТУРЫ,  
СТАРОГО ОЩУЩЕНИЯ МИРА, ЧЕЛОВЕКА,  
ДУХА. **НОВОЕ** ВЛЕЧЕТ И  
ПУГАЕТ!

Лабиринт — не жизнь.  
 В стоянии изгиба отбежавшей штанги  
 нет руля. Только долгий звук рояля  
 в автомобиле,  
 проинтегрированном по зубу акулы  
 от луны до телевизора.  
 И шорох моря.  
 Как шелест дня  
 на шесте восьмеричном у шишки еловой,  
 да шепот листвы в шуршащем архиве  
 у шушукующихся шаловливо шмелей-  
 гигантов из сверкающего металла.

Обратный вперед подъем вниз.  
 Скрученность на черной части  
 чистой жести



ММК. Музей современного искусства. Франкфурт/Майн  
 2-ой уровень музея

в пространстве чуждыности.  
Черта чернильной очерченности  
в отечужденности чистилища.

Отчетливо виден свет в конце начала.  
Чрезвычайно!  
Лабиринт — не жизнь!  
Остается выход в середине входа,  
и это очень серьезно!

Баланс подвешенности выдает  
точный расчет,  
знание сопромата, термеха  
и оккультизма. Магия магмы.  
Расплавленность сознания — это не  
технология металлов, а философия  
плазмы и астральная шизоидность.  
Ибо сюда ведет цепь событий  
со второго уровня  
замкнутого этажа равных возможностей  
бытия зеленого метапространства.  
В котором звуки не земные.  
И не небесные!

Пронзительность внедряется и раскладывается!  
Компьютерное казино — бубновый валет  
Электроники-дамы двадцатого столетия.  
Импульс на осциллографе Млечного пути  
в одну микросекунду длительностью.  
Хорошо виден на  
внутренней стене шара,  
плоской и шероховатой  
от метеоритных дождей  
пескоструйного аппарата.  
В синей фиолетовой мгле. Густо.

Портрет века **НЫНЕШНЕГО**  
на стене незнания. Пришпилен.

В отрыв уходит газетный человек.  
Ему не светит ничего.

Ни в этом ни в том мирах.  
Ибо мир — пена, застывшая на ушах  
гиганта из гипса  
красного цвета в трещинах отчуждения.  
Это Голем нашей галактики!  
Его нельзя стряхнуть  
как пепел в пепельницу!

Будьте внимательны  
на перекрестках Истории!  
Жертвы объявлены вне закона,  
и никто не позаботится  
об их погребении. Будьте!

Наконец? тросы!  
В них весь смысл бытия.  
Они — основа прочности  
как космических,  
так и внутриядерных сил.

Берегите тросы!

\*\*\*

**Клез Ольденбург**

## **1. СПАЛЬНАЯ КОМНАТА**

В память о тех, кто не спит никогда.  
Кто не знает прелести теплых перин пуховых,  
ласки подушек — подруг надушенных  
и утомительно нежных и долгих  
игр эротических в зеркале сна...

Кто не вдыхал будуарную блажь,  
не распадался на атомы в неге  
музыки томной,  
цветной канители полупрозрачных  
воздушных, кисейных  
тканей-нетканей — лучистых сияний

будто прикрывших кипящую плоть...  
В память о тех,

кто

изящную дверь  
мощным пинком на куски рассадил и ...

оказался в клозете —  
с шипением газ  
вышел из шара цветного —  
вам — унитаза из картона  
и писсуар лентой бумажной на палец  
большой намотался —  
не страшно — отмочим —  
воду сухую давно на стене  
здесь сохраняют для нужд  
тела, не знавшего радостей секса,  
ею омоемся в ванной из ваты  
и отдохнем ото всяких забот ...

## 2. МЕТАМОРФОЗЫ ПОВСЕДНЕВНЫХ ПРЕДМЕТОВ ОБИХОДА

Мягкое всегда жестко, а жесткое — мягко.  
Ибо — мягко стелет Ольденбург  
свою синтетическую холодную  
мертвую спальню...  
... и неудобно и неловко и неудобно  
на мягком унитазе respectable попки...  
...растекается жидкое время Дали  
по мягкому столу Ольденбурга...  
и я вещаю что-то глубокомысленное  
об иконе, выглядывая из огромной  
женской синей туфли на белградском TV  
(см. документальную видео-запись в моем архиве  
или в архиве TV Белграда) ...

мягкое время — хорошо лепятся из него  
реликты когда-то значимых предметов,  
событий, явлений — пластилиновое время

и пространство из папье-маше...  
картонные человеки  
и очеловеченные унитазаы, рукомойники, биде...

обмишурившаяся эпоха кажимостей  
пожухшего скукожившегося бытия —  
**ВЕЛИКОГО ВЕЧНОГО БЫТИЯ УНИВЕРСУМА,**  
обернувшегося ныне универмагом...

товары все вечные и меченые —  
из целлофана,  
а продукты — из крашеного гипса —  
выгодно и надежно...  
храните деньги в универ-самах  
(= супер-маркетах)  
в пачках  
коробках  
ящиках,  
окутанных розовой аурой  
деловитой повседневности...

надувные резиновые игрушки —  
лучший подарок  
к 50-летию философа.

\*\*\*

### Энди Уорхол

1. Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.



Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.  
Пресли. Кола. Мэрилин. Доллар. Суп. Энди.

2. Зубы как жемчуг  
Губы — коралл  
Волосы — золото  
Бюст из фарфора — Мэрилин.

Губы — коралл  
Зубы как жемчуг  
Волосы — золото  
Бюст из фарфора — Мэрилин.

Волосы — золото  
Губы — коралл  
Зубы как жемчуг  
Бюст из фарфора — Мэрилин.

Бюст из фарфора  
Зубы как жемчуг  
Волосы — золото  
Губы — коралл — Мэрилин.

\*\*\*

### **Жорж Сигал**

#### **ЛЮДИ ИЗ ГИПСА**

Улица туманна. Саксофон белесый.  
Темная аллея вперехлест конца.  
Вереница белых  
в позах людей застыла —  
знамение века или его

финиш  
стоит  
уходя  
не кричите  
мраморной

овал  
там где  
должен  
быть рот  
дайте

крошкой  
умойте  
друзей  
вставших  
из белой  
мучицы  
застывшей  
надо бы  
воду  
да нечем  
залеplen  
гипсом

дышать  
никому  
не хватает  
может быть  
после нас  
будет  
потоп  
новый  
пока же  
замрите  
в молчаньи  
до срока

которого ждет белый ударник  
на белой гитаре струны распались  
и нет белизне выхода  
в темные воды аллеи  
в красные линии черного сна  
статуи синие неба синее  
белые люди белей лебедей  
нет в обнаженности белой покоя  
есть распыление гипсовых дней.

Пойте и пейте пока не застыли  
ваши из гипса...  
ваши из персти земной телеса...  
Души когда-то в них тихо вдохнули —  
души вспорхнули  
и персть — замерла...

\*\*\*

**Билл Виола**

Video-Klang-Installation

Кленовый лист на мокром асфальте  
и капля на нем дрожит как слеза  
// афтер — круша — штекель — шумель —  
бурма — бурма — бурма — шмяк! //

Колос золотистый наполнился силой земли и солнца  
и тянет упрямо тяжелую голову ввысь, ожидая прихода  
// турба – мурба – строкен – жокен – мужри – шаки –  
стаб – стаб – стаб – ахти – фусс!//

Мирно на пастбище овцы застыли, их не смущает  
космический век, видео-клипы в глазах их сияют, не покидая  
альпийского рая

// зур – зорб – зибa – зира – сапор – рюки –  
буре – буре – буре – а-р-р-р-ку! //

Бесшумно скользят по глади морской белые тени  
прекрасных созвездий, их не страшит

//трах –бах – пух- рух – ляп – сяп –  
муки – муки – шарк – марк – бух! //

острофигурный шлярдик интракуч!

\*\*\*

Это пришло не сразу. Зрело.

И открылось в саду. В тонком сне:

Радис радис радис ас де пардь!

Здесь сокрытость открытой вещи!

Усия\* вещи.

Вещь – усия!

Ибо ряды концепций – не ряды. Пустота

– как основа. Тишина – как сущность.

Прорыв и открытость.

Вещь в себе – не вещь.

Основа. Основа стояния – против себя.

Вычислено и принято – как стояние...

Браусининг!

Натяжение – тяжесть – падение.

От-стояние – как основа!

И самое: – утрата – утрата – утрата!

Обломок –

усия!

Обломок в себе – не обломок – усия!

Радис радис радис ас де пардь!

---

\* οὐσία (греч.) – сущность, существование.

Усилие пусто. Усия. Усия!  
Натруженно. Сухо. На автобане.  
Отры-

вочно. Очно и слышно.  
Пронзительно движение к Центру —  
хэви метл!

Хэви. Пусто. Пусто как густо,  
ибо остекленело металлическое клише  
и движение внутрь по спирали  
как падение —

выпадение в падаль!  
Радис радис радис ас депардьё!  
Удручающе. Выморочено. Выворочено  
из бытия

и выставлено на показ.  
Как наказ и указ  
потомкам — наказание предкам.

Выборочно — из всего.  
Все открыто. Обломок вещи

Вещь обломка  
Обломку вещи  
Все открыто! Ибо — усия! Усия! Облом!  
Нет движения. Нет смерти. Нет жизни.  
Нет искусства!

Импульс. Корпускула. Астеническое.  
Радис радис радис ас де пардьё

Расплющилось. Ощерилось.  
Обмишурилось!  
Браусининг!  
Не молчание — крик о помощи! Зов в ночи!  
Ибо что Оно — это

выкрикнутое,  
это — вмазанное в кирпичи  
Бессмысленной кладки века?  
Что Оно?

Оно! Ман! Безкрикое!  
Оставленное без лица!  
Здесь уже до Лика —  
перехлест конца!

Или

*начало века?*

Съежилась тень в саду.

Нет уже человека... Нет ничего...

В бреду или в оза-

рении:

Радис радис радис ...

ас...де... пардь-е!

\*\*\*

## Рейнхард Муха

*Mutterseelenallein*

(16 тяжелых витрин, в 15 из которых помещены фотографии различных стульев для посетителей большой художественной выставки в Дюссельдорфе)

одинок человек в этом мире забвения  
труден и тягостен жизненный бег  
руки как гири повисли от бремени  
рамы тяжелой житейских невзгод

только на стуле спасенье от пресса  
всех неземных и земных виражей  
грузной телеги со скрипом летящей  
по бездорожью обшарпанных дней

в стуле стабильность устойчивых линий  
прочно упертых в паркетную твердь  
и несмотря на различие формы  
стул будет ныне и присно и впредь

могут быть самые разные спинки  
многообразен и ножек изгиб  
и лишь сидения горизонтальны —  
вектору тяжести — стопор и щит

этим едины они и сильны —  
помощь реальная нам человекам  
в нашей борьбе безысходной и дикой  
с тяжестью груза бессмысленных лет

стул — это друг одинокий но верный  
знает он горечь бессонных ночей  
тяжесть тоски беспросветных стенаний  
перед закрытою дверью любви

мощно четыре свои упирая в твердь  
на себе он влачить обречен все  
что гордость и честь составляет  
этой земли от начала веков

прочно со вкусом сидящий на стуле  
гимн не один ему может воспеть  
и будет прав ибо в мире подлунном  
нет инструмента важнее чем стул.

\*\*\*

### Он Кавара

*Date Paintings. 1966 – 1990*

И Ю Н Ь . 16 . 1992

*Он Кавара* ежедневно заваливает Бездну  
датами нынешнего дня.

— *Жизнь — это миг*  
*между прошлым и будущим,*  
*только лишь миг, —*  
*за него и держись ...*

Он Кавара держится крепко...  
Он ухватил время за яблочко  
и держит  
вот уже более четверти века.

Время бесконечно,  
каждый миг его неповторим и уникален.

Всмотритесь в даты —  
не отыщется двух одинаковых  
ни на миллион лет назад  
ни на миллион лет вперед...

Ибо сущность каждого мига —  
уникальна...

Сочетание несметного числа  
фактов, событий, явлений,  
предметов, движений, рождений,  
смертей, дождей, снегов,  
падений, подъемов, звучаний,  
сияний и т. д. и т. п. —

каждый миг — своя корпускула уникальности  
и никогда не повторится ...

*МИГ* — это стянутая в точку  
бесконечная Вселенная...

*Он Кавара схватил МИГ*  
в своем творчестве  
и швырнул его в Бездну  
небытия...

Тривиально.

\*\*\*

## **Йозеф Бойс**

### **1.**

шаман бубен евразийский  
полу-готем полу-крест  
полу-заяц полу-лось  
станем — монем — шонем — голем  
полу-глина полу-войлок  
полу-длинный человек  
в меховой медвежьей шкуре  
лисий глаз и нрав койота  
установка на Восток

от которого и Запад истекает  
стоном тяжким устремляясь  
в ток недвижимый  
металлических потенций бытия  
и бесформенных сакралов недоступных —

всякой формулы и формы архетип ...  
ибо топот – чингизиды  
обгоняют каролингов  
и в базиликах романских  
и в палаццо ренессансных  
прорастает войлок плотный  
через мрамор и гранит  
и неявный облик юрты  
сквозь собор Петра святого  
проступает в дни ненастья  
и над веко-вечным градом  
желтым призраком парит ...

## 2.

Удар молнии в расколотое сознание  
спаял в едином порыве отринутые веками...  
засветились потоки лавы  
на чугунных поворотах истории  
и из арктических льдов  
южная муха  
вонзила острое жало  
в алюминиевый зигзаг оленя.

Берегите козу!

Она – источник жизни и благополучия  
всего живого,  
когда на трехколесной тележке  
жалобно вскрикнет кирка...

это стадо прашуров  
обложило светоч жизни  
и, мрачно извиваясь, стягивает кольцо  
на его шее...

бесконечно поползновенье вокруг сияющего,  
и ни один треножник  
не выдержит напора  
хтонических сил ...



разве что — ослепительный удар молнии  
обуглит все, вцепившееся в шею  
устремленного ввысь оленя,  
да северное сияние  
облегчит страдания живоносцам истории...

### 3.

на плоскости того, кто вышел  
сквозь степь татарскую к незримым  
магическим основам бытия  
поставлен памятник оленю  
или лосю или зайцу,  
чьей кровью жертвенной омыт  
и освящен и принят к исполнению  
мир западный,  
греховный изначально уж тем хотя бы,  
что не смог спасти от гнева  
Грааль священный  
и под свист и грохот стали  
на переплавку сдал колокола,  
кресты, и чаши, и сосуды священные  
и вышел из Игры ...

как дева Афродита вышла  
из пенных волн, оставив  
на мощных древних бревнах мира  
из тонкой белоснежной ткани  
намокшее белье сверхбытия.

**Бойс**, Йозеф (Beuys, Joseph, 1921-1986) — один из крупнейших немецких художников, близких к концептуализму, второй пол. XX в. С 1941 г. участвовал в качестве летчика немецкой авиации во Второй мировой войне на Восточном фронте; в 1943 г. был сбит в Крыму между советским и немецким фронтами. Его спасли местные татары, согревая и залечивая раны

с помощью народных средств — войлока, животного жира и т. п. Эти материалы затем заняли главное место среди материалов его искусства. До 1945 г. был в советском плену. Вернувшись в Германию, учился в Дюссельдорфской художественной академии. Начал выставляться с 1953 г. В 1961-72 гг. — профессор Дюссельдорфской академии. С конца 60-х

активно занимался политической деятельностью лево-демократической ориентации, создал студенческую партию, участвовал во многих политических акциях, за что и был отстранен от преподавания в Академии; в 80-е гг. сотрудничал с партией Зеленых. Считал для себя участие в политической и социальной жизни не менее важным делом, чем искусство. Б. — типичный представитель ПОСТ-культуры. С начала 50-х гг. работал в области создания абстрактно-предметных объектов, пространственных скульптур, инсталляций, *энвайронментов*, с 1963 г. регулярно создавал (и активно участвовал в них) *перформансы*. Основные материалы его объектов — предметы, бывшие в употреблении: одежда, мебель, бесчисленные вещи домашнего обихода, детали различных приборов и механизмов, электро- и радио-аппаратуры, но так же и засохшие продукты питания (хлеб, сыр, колбаса), сушеные насекомые, чучела птиц и мелких животных; часто работал с медью, сталью, алюминием, но особой его любовью пользовались фетр (или войлок) и твердый жир, которые он впервые ввел в арт-практики и активно эксплуатировал, охотно объясняя их символическую значимость в жизни людей. Многим из своих объектов и проектов Б. давал символические (часто абсурдные) названия, требовавшие толкования. Он первым развязывал символику и семантику своих произведений, намечая тем самым путь для дальнейших герменевтических процедур. Иногда его твор-

чество обозначают как «тяжелый символизм». Точнее было бы назвать его атавистическим или архазиторским символизмом постмодернистского толка. Активно используя в своих объектах и *энвайронментах* множество предметов из повседневной жизни, Б. отмежевывался от *реди-мейд Дюшана* и идеологии использования вещи концептуалистами, хотя на практике был близок к этому направлению. В его проектах все вещи и их синтаксические связи, как правило, символичны. При этом семантика его символических полей поддается только частичной вербализации. Она возникает на пересечении двух предметно-визуальных семиотических уровней. С одной стороны, он, как и многие его современники, активно использовал в своих инсталляциях и перформансах предметы и материалы технической цивилизации; с другой — материалы, продукты и порождения природы. Из материалов это твердый жир и фетр; кроме того, большую роль в его проектах играют некоторые животные (их знаки, мертвые тушки или чучела и даже живые особи), которые лично ему представлялись почти сакральными: олень, кот, заяц. Фетр и жир (из толстого фетра он делал объекты-одежду, заворачивался в него в перформансах, размещал в той или иной форме в пространстве экспозиции; из жира изготавливал большие геометрические скульптуры (Музей искусства в Мёнхенгладбахе), знаменитый «Fettstuhl» («Жировой стул», 1963), использовал его в перформансах)

связаны у него с изживанием психической травмы, полученной во время войны, когда эти вещества спасли ему жизнь. Их витальную энергию Б. попытался сконцентрировать в своих проектах. С этой же травмой, видимо, связано сакрально-магическое отношение Б. к названным животным, к анимизму природы в целом. На отыскание глубинных связей между витальными символами природы и предметами внешне конфликтующей с ней технической цивилизации в основном и ориентировано творчество Б. В его толкованиях олень предстает «теплым, позитивным элементом жизни»; он появляется в моменты смертельной опасности для человека, одарен особой духовной силой, является проводником души. Фетр (войлок) — изолятор, хранитель энергии (тепловой, прежде всего, ибо тепло спасло замерзавшего в зимнем Крыму Б.), защитник покоя и тишины; его серый цвет усиливает по контрасту гаммы природных цветов и т. п. Жир помимо сакральной целительной энергии символизирует природный позитивный хаос; его меняющиеся от температуры форма и свойства — символ глубинного витального начала в жизни. Подобной наивной семантикой Б. наделял все свои работы и их отдельные элементы. С ее помощью он искал пути проникновения к первоисточкам жизни, природы; с ней же связывал и свои упрощенные представления о социальной справедливости и переустройстве общества на новых «естественных» основаниях.

В концентрированном виде (множество объектов и элементов перформансов) творчество Б. представлено в «Блоке Б.» в Гессенском музее в Дармштадте. Этот Блок, занимающий сегодня 7 залов, формировался с 1967 г. при активном участии самого Б. Он хорошо отражает все стороны его творчества. Фактически перед нами в сжатом виде вещный космос жизни среднего европейца середины XX в., который при использовании заданного самим Б. герменевтического ключа разворачивается в достаточно сложный семантический ландшафт, пульсирующий и какими-то архаическими сакрально-магическими энергиями, и витальными потоками, и атавистическими представлениями, и евразийской мифологией, и современными цивилизационными ритмами и политическими страстями. Например, хранящиеся здесь подшивки газет сам Б. называл компактными «батареями» (аккумуляторами) идей, содержащими такую информацию о нашем времени и обществе, какой (по объему) не дошло до нас от многих столетий прошлого.

Перформансы Б. были наполнены духом шаманизма. В них он пытался обрести некий глубинный опыт контактирования с природой через посредство своеобразных симулякров магических действий с природными фетишами. В одном из перформансов он 9 часов пролежал на полу завернутый в рулон из войлока в компании двух мертвых зайцев. Углы и стены комнаты были залеплены

жиром, на стене висел пучок волос и два ногтя. Через микрофон Б. издавал какие-то животные звуки (имитируя голоса зайцев и оленя), которые попеременно с современной музыкой транслировались по всей галерее и на улицу. В перформансе «Как объяснять картины мертвому зайцу» (1965г.) он покрыл свою голову медом и золотым пигментом, привязал стальную подошву к правому ботинку и войлочную к левому (изображая этим «тяжелое основание и душевное тепло») и затем провел три часа в молчании, гримасами и жестиком объясняя свои картины мертвому зайцу, которого держал в руке. Один из перформансов 1966 г. с обитым фетром роyleм носил название: «Гомогенная инфильтрация для роyleя, талидомидный ребенок — величайший современный композитор». В другом перформансе Б. играл с живым койотом и т. д. и т. п.

В Музее современного искусства во Франкфурте/Майн в специальном пространстве размещена классическая инсталляция Б., озаглавленная «Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch» (варианты перевода: «Олень при вспышке молнии», «Разряд молнии в оленя» и т. п., 1958-1985). Удар молнии изображен здесь в виде вертикальной шестиметровой клинообразно расширяющейся к низу бронзовой формы, первоначально замысленной как гора глины. На полу расположены некие формы из алюминия, означающие оленя; вокруг них разбросано 35 аморфных мелких форм, символизирующих праживотных; находящаяся

неподалеку трехколесная тележка с киркой на ней означает козу и некая форма на подставке для работы скульптора — Boothia Felix — полуостров на северном побережье Америки. Современный искусствовед дает следующее толкование этой композиции: «Boothia Felix и Blitzschlag, как два вертикальных элемента в пространстве, указывают на первичные силы природы, силы и энергии неба и земли, и на истоки наук о природе и ее закономерностях. Горизонтальные, распростерты на полу фигуры животных: оленя, праживотных и козы описывают начало эволюционного процесса в мире. История творения становится понятной и речь при этом идет об отношении природы и культуры» (М. Крамер). Сам Б. так определял назначение искусства: «Задача искусства заключается в том, чтобы витализировать образность человека... Искусство необходимо не для того, чтобы объяснять вещи, но для того, чтобы поразить человека и активизировать все его органы чувств: зрение, слух, чувство равновесия...». Собственно на это и была направлена вся его деятельность как художника.

*Lum.: Tisdall C. Joseph Beuys. N.Y., 1979; Adriani G., Konnertz W., Thomas K. Joseph Beuys. Leben und Werk. Köln, 1981.*

*Л.Б., В.Б.*

НА ЭЛЕКТРОННОМ ФАЛЛОСЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ  
БОЛТАЕТСЯ ОСВЕЖЕВАННЫЙ  
С УРЕЗАННЫМ ЯЗЫКОМ ЛИК КУЛЬТУРЫ  
fuck you! – КРИЧИТ КРИВЛЯЮЩАЯСЯ  
ЦИВИЛИЗАЦИЯ С ВИДЕОЭКРАНА;  
– фалл тебе обрезанный, – МРАЧНО  
ЦЕДИТ КУЛЬТУРА, ОБЕЗОБРАЖЕННАЯ,  
НО ВСЕ ЕЩЕ ТРЕПЕЩУЩАЯ...

мозг плавится в термоядерной бане  
лазерный нож чистит кожу и мясо  
с извивающихся костей  
капли расплавленной плазмы проступают  
на лице истории  
и что-то струится из-под черных ногтей...

хочется пить человеку и зверю...  
дайте не уксус, не чистый бензин...  
хочется пить даже если без шкуры,  
даже если по острым камням  
ужасно кричащее тело  
безжалостно тащит судьбы карусель...  
очень хочется пить...

но баланс не нарушен –  
соль на рваные раны – электронный век  
кожу – на барабаны  
мясо – на рекламу супермаркета –

безостаточное производство  
закон сохранения  
ничто не пропадет от тебя –  
шедевр этой жизни – земляной человек...

не кормите червей  
лучше соки – в компьютер  
лучше жизни энергию – в электронный мешок  
лучше то, что зовется душой и духом  
перетрите спокойно в зубной порошок...  
неужели – действительно?.. бесповоротно?..  
просто так перетрется все в порошок?..

но — «баланс совершенный»... ведь он не нарушен?..  
просто нужен Культуре  
термоядерный шок!

\*\*\*

Баланс на конце фаллоса.  
Устойчивое неравновесие — голова из пластика  
и видео-мастика. Теле-бурда!  
Расплюпотиночное как музеебрудное!  
Остебляночно! Фак!

Один на конце блямкнул! Абди!  
Другой на конце блямкнул! Абди!  
Третий на конце блямкнул! Абди!  
Четвертый на конце блямкнул! Абди!  
Пятый на конце блямкнул! Абди!  
Не отчаивайся!  
Так — девятьсот девяносто девять раз!  
Тогда — нирвана! Абди! 999! Абди!

Расстеблило бутылочно  
как по бетону. Стальной  
взлет!  
От блеска — зубоскально и установочно!  
Выставляж!  
Замотано! Замотано! Замотано!  
В обмотках миллион! И устиблятивно...  
Сиракузно в расплавленной  
тишине.

Мракостояние  
при грохотоблестской обулдяжке!  
Расплюндявило по фермоглазу —  
Всевидающему!

Рев аструменций! Когда распиловочное?  
Не завтра же? Вечность уже открылась  
любомудрым ваятелям.  
Они — в пластике  
красно-сине-фиолетовые..

Клеточки-клеточки-клеточки —  
Шах! Мат!  
Бурый глаз — астероидно!

\*\*\*

ИГЛА ММК ПРОНЗИЛА СОЗНАНЬЕ  
И ПАЛА НА КАМЕНЬ СУХАЯ ВОДА  
УСТОЯВШИХСЯ БЛОКОВ, ТРАДИЦИОННЫХ РЯДОВ,  
НАТУРАЛЬНЫХ ЧИСЕЛ.  
ТЕЛО И ПРЕДМЕТ.  
ТЕЛЕСНОСТЬ И ПРЕДМЕТНОСТЬ.  
ВЕЩНОСТЬ ЧУВСТВЕННЫХ РЕАЛИЙ.  
ВЫТЕКАЕТ, ОБТЕКАЕТ, ЗАТОПЛЯЕТ,  
ОБВОЛАКИВАЕТ И ПОГРУЖАЕТ  
В ТЕМНЫЕ ПОДВАЛЫ ТОГО,  
ЧТО ОЖИДАЕТ СВОЕГО  
МУЧИТЕЛЬНОГО РОЖДЕНИЯ,  
ЯВЛЕНИЯ  
НА СОЛНЕЧНЫЙ СВЕТ  
ОСКУДЕВШЕГО СОЗНАНИЯ.  
ПОСТАВЬТЕ АУДИО-ВИДЕО-ПАМЯТНИК ТЕМ,  
КОГО МЫ  
*ЕЩЕ НЕ ЗНАЕМ В ЭТОМ СТОЛЕТИИ!*  
ТРАВА ЗАБВЕНИЯ  
ПРОРАСТАЕТ СКВОЗЬ  
КРАСНЫЕ СТЕНЫ  
МЯГКОГО ТРЯПИЧНОГО БЫТИЯ  
В ВАННОЙ КОМНАТЕ...

ЗАПОМИНАЙТЕ ДАТЫ  
НАПИСАНИЯ ДАТ!

И СТОЙТЕ НА УШАХ!

\*\*\*

МЯГКИЙ МИР И  
СТРАШНЫЙ МИР  
ОСТРЫЙ УГОЛ!

ММК НЕ УТОНУЛ –  
**ВЫЖИЛ!**

\*\*\*

Столь оптимистично завершал я ПОСТ-адекватации об ММК в 1992 г. Затем еще несколько раз в течение последних лет удавалось побывать в Музее. В нем регулярно (каждые полгода) меняют (и существенно) экспозиции, добавляя всегда что-то из самых новых поступлений. И доменялись. К осени 99-го музей превратился в совершенно скучное учреждение, отражающее усталость и отсутствие изобретательности и какого-либо творческого горения у современных ПОСТ-артистов. Появилось множество фотографий. Фото сегодня переживает второе рождение в ПОСТ-культуре. Ошутив кризис и разложение всего и вся, ПОСТ-артисты ловят каждое мгновение в обычных, хотя и высокого качества, фото. Обилие почти-порно-эротических фото каких-то японцев, утонченно эстетизирующих эросогенные и мазохистские позы и жесты прекрасных японских моделей. И возврат к живописи – плоскостной, плохой по качеству, утратившей все достоинства настоящей живописи – сознательные симулякры живописи – портретной и крупногабаритных ню. Все как-то вяло, анемично, дряхло во всех отношениях. Почти физиологически вызывает зевоту. А.Сломински заставил целый зал всевозможными капканами и ловушками – на всех возможных зверей мира...

ПОСТ- как капкан для искусства.

ММК сегодня – капкан и для ПОСТ-...

Отсюда последним аккордом явился «Реквием» по ММК.

#### REQUIEM AETERNAM

не поем опускаемся в темное  
долгие тонкие сломы сквозь сталь  
капает где-то ржавеющим в таз  
окна ли двери ли крышу ли сдернуло  
пусто and тянет гвоздем в паутину

девочки голые клёво поставлены  
сексом японским забить эту брешь  
нет никого в запустевшем подрамнике  
длинно ряды мышеловок and синь  
Kunst вообще и «искусство» зашкалено

art et сопливость and вялость систем  
все ускользает в расслабленность старости



как в экспозиции гаснет не в кайф  
падают листья осеннею тяжестью  
Франкфурт хоронит бесплотную тень

«нет» почему-то два раза писалось  
«нет» не желал я Музею пропеть  
грустно: столетье с собой забирает  
всех однодневок не сбывшихся днесь

власть погулялось ли — сил угасание  
дряблость сознания тонкость ушей  
взгляд затуманился члены усохшие  
хрипы последние кровь на губах

залы ловушками все переполнились  
страстно пытаемся жизнь уловить  
тщетны усилия все старания  
ветер гуляет сквозь рваную синь

слава усопшему! прах остывающий  
долго мы будем по миру носить  
слава желавшему! но не попавшему  
но не сумевшему мир покорить!

\*\*\*

Арнольд Тойнби, выделив среди пяти, по его классификации, ныне существующих «цивилизаций» *православную*, главную роль в которой сегодня играет Россия, и *западнохристианскую* (западную), еще в середине века констатировал, что они обе находятся сейчас в «постхристианской стадии своей истории». При этом он подчеркивал, что существенное различие этих «цивилизаций» коренится в их конфессиональной принадлежности. И так действительно было, пожалуй, до середины нынешнего столетия. Однако вступление в «постхристианский» (по Тойнби) период уже само по себе должно было сгладить многие различия между этими «цивилизациями». Что и происходит на самом деле ныне. Только я называю это глобальнее (и сегодня это виднее, чем полстолетия назад) – *ПОСТ-культурой*. В ней равны и почти одинаковы и «эллин и иудей», и «постправославный» и «посткатолик».

Это относится во многом и к сфере арт-культуры. При этом особые условия советского тоталитаризма, в которых Россия просуществовала большую часть XX века, естественно, наложили свой отпечаток на русскую культуру и ПОСТ-культуру, как в целом, так и в отдельных направлениях и в отдельных личностях.

Одна из главных тенденций – центробежная. Художественная Россия разлетается *от* своего православного Центра, хотя и продолжает сохранять в своем менталитете, в своем генофонде многое от своего богатейшего и уникального культурного наследия. Однако ПОСТ- есть ПОСТ- , и от этого никуда не денешься.

Да, кажется, никто и не собирается никуда деваться, а с детской радостью бежит в Америку, Германию, Францию или просто в свою затурканную московскую мастерскую (под лестницей в заплеванном подъезде), запирает окна и двери и с вождением листает каталог какого-нибудь Кунеллиса, Тэнгели или Бойса под записи Штокхаузена и Кейджа.

Какое уж здесь православие, прости Господи!

И тем не менее...

НОВЫЙ МОТИВ НА ТЕМУ «РУССКИЕ В БЕРЛИНЕ»

Ночь и смерть  
мне всегда доверяют.  
Сопровождают меня.  
Я могу на них положиться  
*Макаров*

мы не войдем туда где тьма  
сгустилась плотными слоями  
и по окраинам неведенья  
не встанем крылья опуская

о чем бы не шептали темные  
они плывут в ладье безликости  
и участь их — не в свете вечности  
а в древнем хаосе бессмысленном

\*\*\*

В борьбе с хаосом богооставленности — карой нашего столетия или новым испытанием для слабеющего духа нашего — мы обращаемся к софийному наследию прошлого, мы ищем спасения от Геенны вещизма и потребительства постиндустриального «рая» цивилизации в истинных ценностях Культуры, которыми, к счастью, пока богато наше наследие, — не все еще уничтожили, хотя и проводим эту варварскую акцию последовательно и методично... Но есть еще к чему прильнуть пересохшими устами вожделующему духовного источника... Рембрандтовскую «Данаю» в ленинградском Эрмитаже манкуртизм успешно уничтожил, но, слава Богу, еще много Рембрандта сохраняется в мире (и в том же Эрмитаже, уже Санкт-Петербургском), и есть еще с кем вступить в духовный диалог и от кого напитаться современному искателю Духовного в искусстве...

\*\*\*

С 1975 г. мне относительно регулярно удавалось бывать в Берлине, сначала — в Восточном, естественно, в 1989-ом, незадолго до объединения Германий — в Западном, затем — в Едином...

Я люблю и не люблю этот город одновременно...

Что-то всегда тянет сюда (как и многих русских прошлого), но что-то и отталкивает...

В 75-м нам, запуганным интеллигентам из соцлага России, и ГэДыРа казалась землей обетованной... Дрезден, Галле, Ваймар, Грайфсвальд, Эрфурт, не говоря уже о Кведлинбурге, Хальберштадте, Наумбурге, Бад-Доберане или «Саксонской Швейцарии» — это однозначно позитивные эмоции... Живое окно в европейское искусство, культуру, природу. Но вот Берлин — всегда двойственные впечатления. Конечно, с одной стороны — Museeninsel, хорошие библиотеки, друзья среди столь же запуганной и зажатой гэдээровской интеллигенции, как и в России... а с другой, — что-то мрачное и серое гнезится где-то не только в старых районах, напоминающих одновременно и о нацизме, и о сталинизме, но и в самом излишне плотном и тяжелом воздухе Берлина, в его какой-то давящей атмосфере... и конечно — СТЕНА — реальный, огромный, воочию видимый символ ГРАНИЦЫ нашего *соцлага*, в котором мы родились и обречены за грехи наши окончить свои бранные дни...

А из-за Стены под Брандербургскими воротами и рядом с ними на нас как на невиданных зверей взирают со специальных смотровых площадок западные туристы (в 89-ом и мне довелось посмотреть с той стороны, с Запада, с этих площадок в толпе западных зевак сюда — на Восток, в соцлаг — странное впечатление...). Между нами Стена, колючая проволока, вооруженные солдаты и хорошо простреливаемая «нейтральная полоса»... Стрелять-то в нас, своих, восточных, если побежим или полетим туда — на Запад; сюда-то оттуда ни бежать, ни лететь желающих почему-то не было — только смотрели... с удивлением и страхом...

«А на «нейтральной полосе» цветы — необычайной красоты...»

В общем-то я совсем не о том... Я не собирался о политике... Я вроде бы об искусстве... Но Берлина без политики не бывает... Берлин — это символ политики XX века... Страшный символ, темный символ — как темен был Рейхстаг в нашем восприятии — на той стороне, а Лубянка — на этой, уже — в Москве...

Отсюда, конечно, и политические мотивы в первой большой серии работ берлинского (восточного, увы ) новосела Макарова — «Поздняя свобода»... Да свобода ли это была? Я бы назвал этот цикл «Опоздавшая навсегда свобода»...

\*\*\*

Есть в Берлине особые уголки, сохранившиеся от начала века, а может быть, и от прошлого даже... Темные, глухие, закопченные от дыма, сажи, выхлопных газов. И там — какие-то темные крошечные подъезды, и узкие крутые скрипучие деревянные лестницы, и нет на них света, и уголь для отопления до сих пор носят в корзинах из подвалов на пятые и шестые этажи, а мусор — в обратном направлении...

А ночами изредка хлопнет дверь и проскрипят ступени, и откуда-то пробьется робкий лучик какого-то мерцающего света-не-света, но чего-то подобного, на секунду высветив то ли колченогий стул, то ли железную кровать, то ли угол стола... и все смолкнет надолго... только черные тени кошек сквозь крошечную тьму беззвучно скользят в пространстве Берлина — центра Европы... (Уже значительно позже я вычитал описание подобного сюрного города у Алена Роб-Грийе — «В лабиринте»)

\*\*\*

Как здесь не вспомнить Рембрандта с его вспышками золотистого света в темном царстве голландского еврейского быта, который хорошо уживался с миром иудейских библейских древностей и уравнивался им...

И Макаров хорошо понимает Рембрандта...

- *Ночь и смерть* доверяют мне...  
Почему *ночь*? Какая *смерть*?

*Ночь* тварного мира,  
ибо этой ночью хорошо видны отблески  
и сполохи, и сияния *света* —  
*никого*, неземного, может быть, — и нетварного...

В сиянии этого *света*  
развеществляется тварный мир,  
дематериализуются его феномены,  
выявляются световые лики вещей,  
их световая материя и энергия  
пронизывают душу медитирующего...

Какая *смерть*? — Я думаю, — тварного  
вещного мира; мира переходящих материальных теней...  
и вечная жизнь *световой материи*...

Ее теплое сияние узрел еще *Рембрандт*,  
и она преобразила лики его древних старцев...

Ее холодный космический ток ясно ощущал *Эжен Карьер*  
и открыл ему путь на свои полотна...

Карьер «никогда не ограничивает рисунка, не обозначает точно краски, но дает каждой линии расплываться в волне рассеянного света и каждому цвету — растаять в тени. И в результате — эта нежная скульптура оставляет впечатление ясновидения. Все слитно и неявно, все сквозит одною общей невещественной основой. Тона переходят в дымные прозрачности. Рельефы предметов более угадываются, чем воспринимаются глазом. Их пространственность овеяна вкрадчивыми сумерками, в которых мерещатся зарождения иных невидимых форм... Мистично в нем (Карьере) непосредственное чувство бытия.» — вспомнились мне вдруг слова пронизательного русского искусствоведа Сергея Маковского, сказанные им в 1903 году...

Не о Макарове ли они тоже?..

Макаров напрямую продолжил дело Рембрандта, сняв с его работ внешний покров материальности и проявив с новой силой их световые потенции, их сокрытую внутреннюю энергетику...

\*\*\*

Древние отцы Церкви  
открыли «Сверхсветлую тьму».

Ее отблески улавливает кисть Макарова —  
нового русского последователя искателей Духовного.

\*\*\*

Созерцая работы Макарова в еще не открывшемся музее,  
в пустом зале — один на один с картинами,  
погруженный в поле их энергетики,  
я услышал и еще один диалог:  
*Николай Макаров — Марк Ротко...*

Два потока медитативной живописи.  
Два выхода в миры *ИНЫХ* измерений —  
и встреча в духовном космосе...

Два пророчества о дне грядущем...  
Может быть их предчувствовал Кандинский,  
размышляя об эре «Великой Духовности»?

\*\*\*

на крест воздвигли неприступный свет,  
с креста снимают свет нетления,  
и в гроб кладут укутав теменью  
всё превзошедшее сияние...

я был при этом —  
тенью арки меня сокрыла ночь незнания,  
но сердце яростно стучавшее  
сказало: вот оно — свершилось!

прозреет в тьме бредущий ошупью  
слепорожденный станет зрячим  
и на высоких башнях горних  
взликует к свету гимн немолкнуший...

\*\*\*

мы всегда в ПУТИ, и вряд ли имеет смысл останавливаться,  
когда волны темного захлестывают душу... движение к свету не  
всегда поступательно и не всегда — вперед и вверх; оно не имеет  
вектора направления... это движение внутрь себя, внутрь души,

внутри еще не распутившегося цветка — *Ириса*, по лучезарным мирам которого когда-то путешествовал Герман Гессе; цветка, распускающегося ночью...

\*\*\*

### Владимир Янкилевский

выставка в ГТГ  
(Крымский вал)  
декабрь 1995 г.  
и раннее

*Чмо — стри — тро — Чмо!*  
*Стри — чмо — тро — Стри!*  
*Тро — чмо — стри — Тро!*

Усталые большие Триптихи и Пентаптихи  
отходят ЗА пестроту концепций и *Никто*  
( не Некто! когда-то бывший отцом )  
в метро-поезде вечно читает «Правду»  
одной рукой поддерживая спадающую душу  
по скользкой окраине российской быдловки

Только  
НЕ НАДО!  
В ЯЩИКИ! (но люди-то всегда в ящиках!)  
там тесно страшно костоломно остроугольно  
и больно  
раздавленной и сдавленной душе  
опять — в бутылку  
геометрических пространств  
пространственной геометрии чтобы кто-то  
опять на колесиках тащил в Историю  
гипсовые муляжи того  
что давно рассыпалось и рас-пал-ось  
*Пал — ось* — ось колеса городской вселен-ной  
*Ной* когда-то не мог предвидеть этих Мутантов —  
ибо ОНИ из другого  
уровня ПОДсознания о котором и



в котором был слабоват древний  
но темные задворки всегда привлекали  
его истекающую сексом душу  
поэтому  
он всегда  
заколачивал ее в остроугольные ящики  
чтобы  
со-крыть По-МЫСЛЫ и от-крыть шлюзы  
своего вожделения вывесив благопристойные  
шилдики:  
«Анатомия души»  
«Истекающая Вселенная»  
«Taik a Train»  
«Мгновения Вечности»  
«Мы в мире автоэротики»  
«Женщина и море переживаний»  
и т. д. и т. п.

на двух уровнях — как minimum

брутально и тривиально  
сознание и под-  
влечение и над-  
дада и сверх-  
бо-бо и сюр-

рванное пространство оргалита  
не дает возможности  
сосредоточиться на двумерности  
темного бытия светлой идеи  
в космосе подметочных оснований  
немытого подоконника

уступите слона ферзю!

Не-нет! Я прекрасно понимаю,  
когда Жан-Жак Герон купил прекрасную  
серию пастелей «Женщина у моря» 1981 года,  
он ничего не знал об апофатическом  
симбиозе позднего Миро с ранним Концептом,  
да и кому тогда было дело до этого  
в Париже!

Заря над ним вошла значительно позже,  
когда вопреки всем и всяческим Пикассо

мы в 93-м крепко срубили  
«Художника и модель» и не знали,  
что шедевры не стоит продавать, но –  
лучше дарить хорошим ребятам!..

И всплыл великий Архетип  
древних майя! Суровый!  
И отчеканился Его профиль  
на сырой штукатурке в подъезде  
старого дома и сиял и светился  
чеканный – как на монете бесценной  
в Музее Майоля в Париже. Конечно! Авто-портрет!

Профиль – символ Власти и Могушества!  
Но – не символ Духа! – сформулировал еще Флоренский.  
А мы не читаем эстетствующих флоренских,  
когда древние скрижали майя открывают нам свои тайны!

*Чмо – стри – тро – Чмо!*

И не надо навешивать на Адама  
Büstenhalter Евы. Грех есть грех!  
И ни Город, ни Вселенная, ни Вечность,  
ни даже Ящик  
не спасают существо,  
наследившее в жизни сей...

Да-да! Да-да! Да-да! Да-!

Стучат колеса большого Объекта  
по кельнским каменным мостовым  
обезлюдившей России...

\*\*\*

Вернемся, однако, к своим пирогам.  
К «Атомной станции».  
Как давно это было, Господи!

Кажется, где-то в подвале или на чердаке.  
Прекрасное время!  
Но *как?* Вместить ужас атомной апокалиптики  
в подвал деревянного домишки...  
Отсюда и поползли «люди в ящиках».  
Ходячие символы грядущей катастрофы человечества,  
забывшего и отвергшего свою суть,  
свою душу, свой Дух;  
заложившего их за банку пива, за видик, за «мерседес»...

*изнывайте теперь в ящиках бессмысленности  
и в иероглифах безрассудства,  
утопая в роскоши  
быстротечного земного бывания!*

Amen! Господа! Amen!

Современный концептуализм, естественно, не терпит никакого, даже примитивного морализаторства, назидания, фило- и хило-софичности. Вообще не терпит ничего! Так что, давайте без этого, без всяких там...

Ящички, они и есть ящички! И понимать их и надо ящично. А люди в них — это и есть люди в них! Без всяких закидонов, хотя и муляжи деформированные...

И всё тут!

\*\*\*

**Илья Кабаков**

**КОМАР БЕЗ КРЫЛЬЕВ, ИЛИ КОММУНАЛЬНО-КУХОННЫЙ  
КОНЦЕТУАЛИЗМ N-ОГО ПИЛОТАЖА**

*Собственнокаллиграфическийлингвоносилюпоносговоренияили»-неврозбесконечногоговорения»этонормальноесостояниедлядушиживущеговкоммуналке.*

*Ибо море смыслов застывшее там в вязком и плотном воздухе атмосферы бесчисленных запахов и вкусов пролетарского обыденного сознания естественно дает пищу и повод к мыслям о суициде*

но ванная и туалет всегда заняты соседями или соседками или их бесчисленными детьми да и веревки нынче дорогие а на шнурках от стоптаных башмаков сие вряд ли осуществимо поэтому приходится находить всегда что-то чтобы доказать добрейшему Борису Игнатьевичу и милейшей Марии Николаевне что мы еще живы и будем жить долго может быть даже всегда. Потому что никто не доказал пока окончательно и бесповоротно раз и навсегда что человек смертен хотя бы в этой жизни ибо о той-то жизни все и так известно доподлинно в нашей да и в вашей коммуналке и на эту тему вывешены соответствующие инструкции и плакаты в подъезде каждого дома на Доске объявлений ЖЭКа. Да и речь-то собственно не об онтологии или экзистенции но о гносеологии жеста доказывающего ежесекундно даже ежемиллисекундно а скорее всего просто микросекундно что собственно и доказывать-то не следует ничего кроме того что настоящий концепт как и все бесчисленные предыдущие и все бесчисленные последующие то есть море писем и вулкан говорения утверждают и не могут не утверждать ибо призваны к этому ныне и присно и во веки веков: АЗЪ ЕСМЪ (а для дураков — I at ). Ибо задавленное сознание (а как оно может быть не задавлено в советском социуме скажите мне на милость? да собственно милость здесь вроде бы и не при чем — так уж принято говорить если не желаешь выделиться из серой массы — а выделяться то есть высовываться из окна поезда на станции Тараканово нельзя — тут же подстригут до основания и поминай как звали а если никак не звали то и поминать не будут — а мне хотелось бы чтобы поминали и долго), то есть сознание находящееся под судом (это такой большой груз на бочке с квашеной капустой у Стефаниды Петровны Крузеништерн слева от двери на черный ход) социо-идеологических напластований естественно деформируется и достаточно причудливым образом во всех направлениях поэтому от него можно ожидать каких угодно вывертов и собственно различных интересных и даже выдающихся концепций направленных на решение освобождения сознания от вышеозначенного суда (то есть на снятие груза подобного оному на бочке с квашеной капустой у Стефаниды Петровны Крузеништерн из двенадцатой комнаты слева по правому коридору нашей квартиры номер пять на третьем этаже дома недалеко от набережной — не путать собственно с Домом на набережной ибо там таких квартир нет и быть не могло). И такие концепции естественно были разработаны и в большом количестве реализованы и продолжают реализовываться (или реализоваться? — здесь что-то про

буксовывает в русской грамматике но не в этом суть — не следует придирается к словам и выражениям и грамматическим неловкостям когда речь идет о главном и глобальном и просто собственно (кажется — это слово-паразит в данной концепции но не в нем же суть) судьбоносном для отдельно взятой заурядной (ибо как было убедительно показано из ряда нельзя выделяться по правилам этой социальной игры ибо усекут (собственно ибо — здесь тоже слово-паразит с которым имеет смысл бороться борясь за чистоту и чеканность русской речи но пока не до этого ибо не в ибо же суть хотя и в нем или в ней (?) тоже) личности спокойно (хотя понятно что покой нам только снится) существующей в семиметровом пространстве жэковской комнаты-музея-мастерской. Я кажется устал и потерял конец нити смысла которого кажется (не употребляйте тавтологические слова-паразиты в тексте!) не было да и нити-то не было даже в моем болезненном до обостренного рационализма воображении (и не смысла а мысли ибо (нет ибо я зачеркиваю и пишу так как!) только она способна многое прояснить из того что происходит на нашей кухне заваленной какими-то уникальными предметами повседневного употребления которые вероятно никто никогда не употребляет потому что кухня объявлена давно концептуальным заповедником и у каждой вещи есть своя табличка она музеефицирована и каталогизирована в архиве хранящемся за неимением другого помещения (пока) в общественном сортире но сие не вечно будет длиться ибо уже объявлено что в 1998 году Бобур будет закрыт на два года на глобальную реконструкцию по проекту Ильи Кабакова из нашей коммуналки на предмет перенесения туда всей означенной выше коммуналки с ее экспонатами архивом и всеми жителями которые получают в означенном Бобуре (или в простонародье — Центре Помпиду — это одно и то же пока до реконструкции ибо после оной это будет Центр Кабакова) однокомнатные но с раздельным санузлом квартиры — здесь пора ставить скобку и кажется не одну но я забыл сколько поэтому сталю (пропуски ошибки и опечатки в тексте согласно знаменитой теории великого Фрейда естественно значимы поэтому не будем здесь вставлять выпавшее «в» ибо когда-нибудь поймем что означает эта опечатка) точку. В общем-то скажу вам по секрету дело не в знаках препинания и вообще не в знаках так как мы-концептуалисты не признаем никакой семиотики как специальной или даже общей науки об искусстве. (Вот! буду писать краткими периодами тогда не утрачу нить и не ошибусь в количестве скобок) (Здесь вероятно что-то должно стоять но не совсем



*Я бы и не стал благодарить вас, да еще по-немецки, если бы не вспомнил гениальные сущностные строки из «Листов сада Мории» от 11 июня 1921:*

Рука ночи хранит жемчужину.  
Глаз дня утверждает добычу.  
Тьма не темна орлиному глазу.  
Являйте новую добычу.  
Ночью и днем являйте сроки явленные.  
Чую, идет счастье.

*В нашу коммуналку уже пришло!*

\*\*\*

### **Игорь Захаров-Росс**

Выставка в ГТГ (Крымский вал)  
январь-февраль 1993

по пути в Москву  
10 января под Смоленском  
сторел фургон со всеми  
экспонатами этой выставки  
*выставка открылась 21 января*

Станция. Стол. TABULA ROTUNDA.  
Ворота в Россию. Открылись ли?  
Огнем очищающим. Под Смоленском.  
Станция пуста, ибо поезд прошел без остановки.  
На небо. Унося материализованное.  
Оставляя замысленное. В пустоте  
красного темного зала.  
Пред вратами России.  
Пред вратами Вечности. У выхода  
в не-бытие.  
Ибо новая икона высветилась  
в сознании пришельца  
и изгнанника —  
Лист древесный огромный экзотический —  
распят на Кресте (содрогнулось небесное воинство) и застит  
Распятого —  
болтами на швелере  
стального истукана...

Поклонитесь Листу,  
распятому, вознесенному, нетленному...  
Причаститесь Листу, иссохшему и процветшему  
на Древе,  
новой поросли старого мира,  
прозябшего  
на каменистых склонах Синая  
у мрачных стен Ершалаима...

Вкусите от Листа нетления,  
пергаменного Листа древнего манускрипта,  
папирусного свитка истлевшего  
с нетленным словом на иврите,  
латыни и греческом  
за круглым Столом  
в Ротонде стального Швелера –  
святого Двадцатого столетия...

и красные отблески  
как отпечатки пальца Творца –  
на плане храма, воздвигнутого  
у врат России,  
из архивов мифического зодчего,  
погрузившегося в языки  
очистительного Огня...

Манускрипты не горят...  
а от каталога тянет гарью...

\*\*\*

### АНТРОПИКОН

оставим день на кладке темной – не человеческое днесь  
и кажется и в улье полдня раскручивается порядно орднунг  
не отстает от нас растущее сквозь микроскоп и ровность  
длю микрон на тонком срезе острой гладкостью дается  
в восемнадцать тридцать один не выехал на узкое  
мы долго листья собирали по всей планете ибо что еще  
сильнее запаха осеннего на белых стенах с яркой пригорью



и все-таки устрёмно рамочный звезды сионской тонкость  
линии и четсемприхрям бурмо клястично на ровные  
выходим уровни зеленых отражений ясности сквозь долгое  
прямоугольное

не так мы знали в дни незнания не так нас бросило  
в оставленность не так тянулось сквозьстабильное  
а сумеречное врасалось как иероглиф дня ненастного  
в остатки долгих ожиданий

ему дается откровение и никому нет дня движения до цели  
каменными глыбами стальное будет перевешено и отойти  
не допускается

как круглый лист вкатился в рамочное и острое шарообразилось

не будем косо станем по трое  
листами пальмовыми выборочно  
как будто в зелень хлороформную  
уходит все когда-то бывшее

кому спасение а кто с прямоугольным должен справиться  
пока на схемах график круглостью не даст понятия  
нездешнего входящего как сень в сознание оторопевшее  
от ясности того что ясным быть не может

и никогда им не бывало до  
остановки в клетке органического прорастания  
на уровне простейших водорослей или  
я еще многого не понимаю в микромире  
да и макромиры открывшись когда-то опять  
затуманились чем-то явно неземного происхождения

се — *ЧЕЛОВЕК!*

\*\*\*

Схема трансформации карданного вала  
на уровне выхода в сенсорно-тональное пространство.

Дактилоскопия изучалась древними индийцами так же вниматель-  
но, как и другие астральные явления, предвещавшие на-  
учно-технический прогресс Двадцатого столетия от Рождества

Христова. Понятно, что фотография растительной клетки занимала почетное место в красном углу каждого шамана, но никто не мог тогда точно определить ее генезис в культуре и собственно сакральное происхождение, ибо микроскоп был только один, и он был замурован в скале за седьмой Статуей Юэн-Канга. Поэтому только тактильное зрение помогало входить в некоторые тонкости музыки Штокхаузена, и в ней хорошо ориентировались буддийские монахи того времени, постоянно перебирая пальцами каменные партитуры в гималайских глубинах.

И никто не мог предположить, хотя использование лазерного луча было обычным делом в Верхних монастырях, что европейцы так быстро освоятся с некоторыми тонкостями трансформационных процессов бытия и активно используют их в своих звуковых инсталляциях и симуляциях древних ритуалов Ягья. Однако и не признавать их эстетической значимости они не могли. Пришлось направлять своего человека сквозь временные потоки бытия, чтобы он уяснил смысл сделанных изменений и внес коррективы в изначальную партитуру, хранившуюся от века в глубинах Мирового Сознания. Человек вернулся, оставив свой след на втором повороте Истории в виде плана-схемы St.Gereon в Кёльне. На этом оборвалась связь между культурами и цивилизациями и обрывки многожильного телефонного кабеля зависли над Великой Синагогой.

Тем не менее кое-что удалось установить, и древние индийцы с удовлетворением отметили некоторый прогресс в музыке XX столетия, хотя отдельные партитуры Кейджа дошли до них в несколько обгоревшем виде.

Здесь-то и выручила древняя дактилоскопия — с ее помощью по отпечаткам, во множестве принесенным человеком-посланцем, были выявлены основные линии жизни духовной культуры и арт-практик Двадцатого столетия и составлены анти-графические карты распределения основных энергетических полей европейской культуры.

\*\*\*

остановись на шуме шорох неявленных остатков дней и темное как капель тонких струящихся сквозь пламень лист одним движеньем будет меньше одна не выйдет на простор и как уснувшее сквозь ниши дыро-простор микроскопического странно

сливались дни и падали и мы бежали сквозь надписи большой игры туннели прятались вдоль трещин спадали в тень и сквозь программный иероглиф струился день осторожно вскрытых вырытых ростков земного бытия спасает только скальпель или игра сквозь призрак бытия

\*\*\*

### Эрнст Неизвестный

к 70-летию мастера

#### SUB SPECIE CENTAURI

В галерее «Дом Нащокина» открылась по случаю юбилея первая в России персональная выставка художника. Маленькая выставка — не для масштабов Неизвестного. Но и она дает повод. Вспомнить. Подумать. Поговорить. Еще об одном осколке разлетающейся России.

#### 1.

мы приходим в мир не пить вино  
и даже не — любить женщин;  
но — ворочать глыбы  
и дробить скалы  
египетских пирамид  
истуканов острова Пасхи  
непокорного интеллекта  
всегда выкидывающего коленца —  
мы — *кентавры* цивилизации  
с кувалдами и отбойниками в руках  
и с могучими копытами на ногах...

*что еще?*

когда, согласно версии Эрнста, ангел смерти (шемякинского производства) пробил в груди Орфея дыру и вбросил в нее пушкинский «уголь, пылающий огнем», что-то сдвинулось во

Вселенной  
и забормотали в трепете камни  
и залепетали планеты  
и шорох, и шепот, и тонкий свист  
вырвались на свободу  
и закружились в бешеной пляске  
вокруг Болта Железного  
заменившего фаллос гиганту Жизни  
решившему начать саморазрушение  
до трубы Архангела  
до снятия Седьмой печати  
до начала Конца

и раскололись бронзовые черепа  
и загудели натужно медные трубы  
в полостях пустых стального чрева планеты  
и могучие бицепсы плавно переросли в стрелы  
гидравлических подъемников  
извлекающих из глубин Аида Череп Адама

[монстро-мускульно-робото-экспрессивно-сюрно-геометризованные пластические всплески истории — не случайность в нашем веке; здесь Маркс был совершенно прав, ибо чудовище капиталистической цивилизации, скрещенное с тоталитарно-националистическими тенденциями ряда — *измов* , породили такие жуткие мифологемы, смысл которых не читается, но облик их заставляет цепенеть и леденеть и просто испаряться из этой жизни... — но это так, к слову пришлось, — к теме не относится]

на полях хотелось бы заметить, что большинство (если не все) русских, сложившихся как оригинальные художники в России (то есть в Советском Союзе!), на Западе не добавили практически ничего нового к тому, что обрели здесь. Кроме, разве что,

Для меня Неизвестный — гениальный рисовальщик. Его рисунки 60 — 70-х годов — шедевры. Скульптура же остается в моем восприятии по большей части эскизно-невнятной. Вероятно потому, что я практически не видел ее в оригинале — реализованной в *масштабе* замысла художника. Знаю только массу мелких эскизов и проектов к большим скульптурам (как

количества и масштаба арте-фактов. Чужая почва все-таки не так питает нас, как отечественная. Исключение составляют те, кто сформировался в качестве художника уже там, за бугром.

и на этой выставке в Нащокине) — по крупному счету это не очень вдохновляет и не идет ни в какое сравнение по силе, экспрессии, точности и ясности художественного языка с лучшими (и многочисленными) листами его графики. Во всяком случае, увы, своего Мура у нас не получилось, хотя кое-что есть.

P.S. Однако, его серия иллюстраций к Екклесиасту — это очевидный упадок. Здесь Неизвестный кончился как большой художник и явил нам угасание мастера.

### 3.

Изменив цвет и гарнитуру шрифта (издатели не желают этого делать, поэтому я предлагаю читателю ясно представить себе здесь эти изменения на свой вкус), ибо ясно же, что именно они определяют смысл пишущегося текста, а не какие-то там мистические эйдосы или идеи (все это — древняя архаика эллинской культуры и к нам не имеет никакого отношения), я хотел бы сказать, что *плоть + крик + механизм железный + энергия роботов-фантастов — примитивистов середины нашего столетия, мысливших пещерными механистическими представлениями о будущем..* или, нет, — по-иному: *Леже + Филонов + Бертран де Борн + уши от мертвого осла, воспетые гением Беккета,* — вот это значительно лучше, ибо сразу все разъясняет человеку, не призывшему к философским абстракциям и не искушенному в богословии, — *ч т о* собственно я хотел сказать, всматриваясь и вдумываясь (ведь скульптура — это вам не фигли-мигли, а объект и предмет длительного углубленного созерцания в процессе динамического кружения вокруг нее — вообще-то я больше люблю статически созерцать классическую живопись вроде «Импровизаций» и «Композиций» Кандинского, ну это так, к слову — и медитативного погружения в игру пластических форм и метафор) в бесконечный Поток неизвестного происхождения и неясного социального назначения; так вот я, естественно, хотел сказать со всей прямоотой и честностью русского мужика, попавшего в трудный переплет, что здесь есть над чем задуматься,

ибо Кентавр, и Кентавромахия, и Кентаврофилия, и Кентаврофобия не спасают, а вопия, предупреждают и предостерегают, что *пить надо в меру*, как говаривал Джавахарлал Неру, иначе «красненькие» и «зелененькие» циклопчики опять захватят вас в полон и тогда — хочешь жни, а хочешь куй...

#### 4. «ДРЕВО ЖИЗНИ»

Собственно все творчество Неизвестного — это созидание единого целостного могучего вечного и бесконечного «Древа жизни» — большой утопии нашего столетия — некоего символического Архитектона (говоря языком Малевича) — пластической Поэмы-Музея-Скульптуры, в котором будет жить и живут постоянно возникающие и исчезающие феномены и фантомы (и фантомасы) искусства всех времен и народов...

Это могучий Поток (Эрнст всегда считал и считает и будет считать себя художником Потока жизни духовно-пластической) форм, движений, сияний, звуков, шумов, бесконечных символов бытия, букв всех алфавитов Земли, как живых знаков человеческих судеб — бывших, настоящих, будущих — семь лентообразных уровней Мебиуса, пронизывающих, ввинчивающихся в Сердце мира — в Сердце Христа — кричащее и всегда кровоточащее бронзовыми каплями крови божественной сквозь бетон оставленности — Сердце — Крест! — за всех нас, грешных веков, уставших, обиженных и почти пропавших и затерявшихся среди листвы бывания, с шумом осыпающейся на асфальт... Да, собственно, я никогда не любил скульптуры, она, конечно, менее духовна и менее выразительна, чем живопись; но Сила и Мощь! — вот что удастся здесь выразить в сверхчеловеческой битве с материалом — с хаосом дикой жесткой материи...

// загадка (вчера слышал в «Белом попугае» от Никулина):  
*Без окон и без дверей по морю плывет еврей* (отгадка — айсберг)//

*Айсберг* библейского «Древа жизни» плывет по эйдетическому морю бесчисленных смыслов и замыслов, и семян будущих произведений, творений, свершений человеческой Культуры, и Неизвестный идеалист верит в ее вечность и незыблемость... Верит вот уже 70 лет! Верил здесь, верит и за бугром — в далеком родном Нью-Йорке.

## ДРЕВО ПОСТ-КУЛЬТУРЫ (КОНЦЕПЦИЯ)

ТАВ  
И  
АЛЕФ

АЛЕФ  
И  
ТАВ

я долго бродил по виткам Мебиуса и лабиринтам истории пока не вышел к черному лучу света  $\Omega$  и дробились атомы и рассеивались спирали и сыпались свинцовые буквы неизвестных еще алфавитов и не было того кто мог бы быть чтобы снять печати с черепов заносчивых истуканов в пластиковых упаковках ибо мелькали странные знаки и образы на экранах мониторов седьмого дня и ветви сухих ливанских кедров впились своими когтями в бредущего по потолку пророка но **что** (?) мог он в своей власянице когда **некто** весь в видео-клипах и лазерных пушках молча смеялся металлическим смехом из шестого измерения бытия раздирая одежды на Стене плача и скорбные но сладкие капли обжигая горячие стальные кожухи в топке погасшего реактора в жерле Везувия или 3287 видов Фудзи вечно живого Хокусаи все было неизвестно сворачивающему нейлоновый свиток небес и ни одна звезда не могла прожечь перфокарту Бытия

Бытия перфокарту прожечь не могла ни одна звезда и свиток небес сворачивающему неизвестно было все и Хокусаи живого вечно 3287 видов или Везувия в жерле реактора погасшего в топке кожухи стальные горячие обжигая капали сладкие и скорбные плача на Стене одежды раздирая бытия измерения шестого из смехом металлическим смеялся молча в лазерных пушках и в видео-клипах весь н е к т о когда в своей власянице ч т о мог он пророк по потолку бредущий в которого когтями своими впились кедров ливанских сухих ветви и дня седьмого на мониторов экранах и образы и знаки странные мелькали ибо в пластиковых упаковках истуканов заносчивых с черепов печати снять кто мог бы того не было и алфавитов неизвестных еще буквы свинцовые сыпались и спирали рассеивались и атомы дробились и к света лучу черному  $\Omega$  пока не вышел по Истории лабиринтам и виткам Мебиуса бродил я долго

## 6.

Преступно выйти. Маску сняв.  
 На сильный день. Могучий клекот.  
 Орел останется распятым пока штыки —  
 Не темный крик. Но завтра — стон.  
 И бурей многих. Энергия сметет  
 стезю. Не болт, не швелер. Дух и молот.  
 Разрыв. И вопль по всей земле.  
 Ноге не дайте разорвать.  
 Без сухожилий нет просвета.  
 Удар не в челюсть. В сердце Света.  
 И крик распятый на заре.

Не болт. Не швелер. Не гранитом.  
 Свело не челюсть. Жизни ток.  
 Магнитным полем. Маской крика.  
 Свернули профиль. Из титана.  
 Не гнется дух. Но ломок край.  
 Безбрежности. Преступна драма.  
 Земли ночей.  
 Остался звук. И линией как из стакана.  
 Обломок стали. Громок день.  
 Кулак могуч. Когда без крика.  
 И без конца. В распятом сердце.  
 Боль металла. Кусок свинца.

## 7.

*Кен-тавр* — это звучит гордо!  
 Человек — *биотанатический* кентавр!  
 Жизнь и смерть сплелись в нем  
 изначально так органично, что  
 даже газосваркой не разрезать этого  
 единства (читай отцов Церкви о чело-  
 веке или — их эпигона Фрейда).  
 Человек — *биотехнологический* кентавр!  
 Живая трепетная плоть, пронизан-  
 ная кровеносными сосудами и нервны-  
 ми волокнами органично сплавилась



в нем с кибер-механическими  
конструкциями умельцев от гено-  
и кибер-инженерии (читай пророчества  
научной и около-фантастики).  
Человек — *рево-конформистский* кентавр!  
*Революционер* и *конформист* живут  
в нем как близнецы-братья и нет  
смысла разливать их даже водкой.

Человек — *креатора разрушающий* кентавр!  
Творческие и разрушительные  
интенции в эротическом  
слиянии блаженствуют в его  
душе и теле; и когда Пикассо  
с упоением созидает памятник разрушителям  
Герники (1937), а Осип Цадкин воспевает  
обрушившихся на жителей Роттердама (1953)  
за их миролюбие —  
они знают, что за ними  
грядет Неизвестный кентавр  
со своим вечно длящимся  
«Разрушением» (1993г.) —  
пророчество ПОСТ-!

\*\*\*

**Игорь Березовский (Zovsky)**

Ars vivendi, точнее — cernendi.

Вот яблоко. Забор и дом.  
И черепица крыши.  
Наискось. Как всплеск.  
Как выход.  
Не скачок. Не чистый неба потолок.  
Не вымысел.  
Никто сиреневым не смел по черному.  
Волной — неявленность.  
Никто так ясно не умел.  
Направилось.

Само. В открытость бытия.  
Как за — пределы.  
И тихая взметнет заря.  
Вся — пламенность!

Ныне добровольный московский отшельник, немало сделавший для утверждения на российской почве и концептуализма, и постмодернизма, и новейших художественных технологий, но незаслуженно забытый теми, кто идет проложенными им путями, правда, пожалуй, без его мучительного поискового опыта. Известный в 70–80-е гг. в дизайнерских кругах фотографик, подписывавший свои работы *SKY* или *ZOVSKY*. Поле его деятельности расположено где-то *между* утилитарным графическим дизайном и чистым станковизмом. Может быть, эта принципиальная профессиональная «междисциплинарность» и объясняет частично его замалчивание как в среде одних, так и в корпорации других. Березовский стремится, как он манифестировал на одной из своих работ, к «экологически чистому искусству» — «чисто визуальному искусству», в основе которого лежит исключительно визуальный опыт, лишенный каких-либо иных эмпирических или интеллектуальных примесей. И ему это удастся, ибо он одарен абсолютным *sensus videndi*, — при том на путях использования самых современных (и далеко экологически не чистых в буквальном смысле слова) средств художественного выражения (фотоматериалы, химикаты, анилиновые краски, шелкография и т. п.). Однако Березовский стремится к «духовной экологии» в искусстве, уже практически давно вышедшем далеко за пределы и пограничные отметки подобной «экологии». В своем творчестве он идет от предмета, точнее от его определенного ракурса (визуально значимого ракурса его фрагмента), запечатленного объективом фотокамеры, и восходит путем ряда технико-технологических операций с начальным изображением к его беспредметным (= абстрактным в буквальном смысле слова, *очищенным* от всякого налета преходящей материальности) началам, то есть фактически — к визуальным эйдосам чувственно воспринимаемого мира. Таким образом он движется в том же направлении, куда стремились в свое время Сезанн, Кандинский, Малевич (к последнему он, пожалуй, ближе всего и не только в его «Предметной геометрии», которая — не что иное как своеобразный фотосупрематизм), но своим путем —

человека, освоившего средства арт-выражения ПОСТ-культуры. При соприкосновении с феноменом Березовского особо остро возникает глобальный для нашего времени вопрос, возможен ли вообще *такой* путь в Культуре. Большинство крупных современных арт-деятели, однажды встав на него, однозначно пришли к ПОСТ-культуре. Да и чисто концептуалистские произведения самого Березовского находятся в этом ряду. В частности, его знаменитые серии «Контакты», представляющие собой палимпсест из множества фотокадров, отпечатанных контактным способом, т. е. в масштабе 1:1, на одну плоскость в виде бесчисленных горизонтальных и вертикальных лент, расцвеченных кое-где красочными пятнами специально ядовито-дистгармоничных цветов, а иногда и просто напрочь «запечатанных» черным цветом. Здесь фотодокументы событий и персонажей лишаются своей индивидуальной и мгновенной неповторимости (которая характерна, например, для фотоинсталляций Х.Болтански) и спрессовываются в некое сверхплотное концептуальное пространство — герметическое поле визуальной энергетики, самозамкнутое и самодостаточное. Напрочь исключается какая-либо традиционная семантика, эстетика, духовность. Концепт предстает в чистом виде ПОСТ-культурного феномена. Здесь можно говорить только о «приращении бытия» в духе Гадамера.

Совсем с иным потоком визуального мышления встречаемся мы, однако, во многих «анилинах» и особенно — в «Предметной геометрии». Здесь вольно или невольно художник создает работы, выводящие нас к некоторым сущностным визуальным основаниям предметного мира, то есть в миры сугубо духовные, вневременные и внепространственные. Возможно, что именно эта раздвоенность, или двойственность, художественного мышления, характерная, кстати, для многих современных художников, является одной из причин внутреннего и добровольного отшельничества Березовского.

Подробнее о его творчестве с хорошими иллюстрациями см. статью:

*Черневич Е.* Не обязательно плыть по течению // Да! Русский журнал для дизайнеров-графиков. № 5. 1996. С. 24-29.

\*\*\*

## Михаил Шварцман

Иература. 1972

включите в темный Вавилон  
осмысленность  
и башни-знак нам не понять  
как трудных сфинксов  
на всем печать  
умноженность не гибкий космос  
и остраненность закругленностей  
вступает в явный тайный  
гибельно — не крест  
не круг  
и не звучание  
астральное как выход  
в готику через портал  
мы знако-ряд и ИЕРОГЛИФ  
И ОПЯТЬ НА НОВЫЙ КРУГ И В НОВЫЙ  
РЯД  
как тайного открытость и феномен внедрившийся в сознание ночное

Еще один московский отшельник, недавно покинувший сей мир. Свои работы (и живописные, и графические) он называл «иературами», утверждая, что термин явился ему в видении. «Я — иерат, — заявлял Шварцман, — тот, через кого идет вселенский знак-поток. Знаменую молчаливое имя — знак Духа Господня». Редкий случай для нашего времени, когда художник сам в декларативно-манифестарной форме, близкой к манифестам авангардистов начала столетия, утверждает свою прямую причастность к мистическому опыту. Это, естественно, настораживает. Однако вызывающая смелость, с которой художник заявляет о своем сокровенно-интимном, не боясь осмеяния в век тотального господства скептически-иронического, а чаще — крайне враждебного отношения к любым намекам на сферу духовного, и главное — сами работы Шварцмана убеждают нас в том, что его декларации имеют под собой какие-то заслуживающие внимания основания.

«Что является для иерата иератикой, т. е. материалом иератическим? Процессы бытия мира: метаморфозы жизни камней, пород, текстуры деревьев и пр. В знаках они выражают духовную суть». Сам художник не очень вразумительно, что и зако-

номерно, пытается вербализовать свой духовно-художественный опыт. Налицо одно — возвышенное, восходящее к романтизму, понимание искусства нашим современником, предававшимся творческому подвижничеству в своем московском уединении.

«Иературы» Шварцмана представляют собой сложные живописные или графические полу-абстрактные конструкции с концентрированной художественной знаково-символической семантикой. Творческая воля художника выплавляет их на основе синтезирующих *метаморфоз* форм и их элементов каких-то причудливых образований органического и неорганического миров, древних тотемов, идолов, храмообразных сооружений, пиктограмм, ритуальных символов и знаков, иногда напоминающих символику латиноамериканских доколумбовых культур. В результате получаются некие загадочные сложные символические конструкции, явно родственные сакральным образам всех времен и народов. Сакральность образа определяется, естественно, не декларацией, хотя в данном случае и она налицо, но его внутренней энергетикой, которая достаточно адекватно воспринимается духовно одаренным субъектом. Работы Михаила Шварцмана обладают этой энергетикой. Их можно как угодно интерпретировать на вербальном уровне (исследователи именовали их и «новыми иконами» — Б.Гройс, и «проекциями во времени вечных Архетипов» — В.Иванов, и «иконостасом неименуемых начал и сил» — С.Кусков), но отказать им в наличии этой энергетике невозможно.

\*\*\*

## СРЕЗ а — а. ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛЫ К ЛЕКСИКОНУ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ\*

*Абсурд* (от лат. *absurdus* — нелепый, несообразный, бессмысленный) — одна из значимых категорий неклассической эстетики XX в., ПОСТ-культуры (см.: *ПОСТ-*) в целом, описывающая круг явлений современного искусства и культуры, не поддающихся формально-логической интерпретации, вербальной формализации и часто сознательно сконструированных на принципах алогизма, парадокса, нонсенса. Принцип А., как формально-логического парадокса (антиномии, нонсенса), привлекаемого для обозначения на формально-логическом уровне феноменов, принципиально невыражаемых вербально, и, прежде всего, сферы божественного, изначально являлся базовым принципом христианской культуры, введенным ранними отцами Церкви и затем постепенно забытым (недопонятым) в западноевропейской культуре со времен схоластики. Между тем, его суть уже на рубеже II-III вв. была афористически сформулирована Тертуллианом: *credo quia absurdum* — «верую, потому что несуразно». В то, что логично, нет нужды верить, ибо это предмет обыденного (сугубо человеческого, разумного) понимания, знания. Веровать можно только в то, что не доступно пониманию разумом, представляется ему А.; как то: Всемогущий Бог рождается от обычной земной девы; дева рождает без мужского семени и остается девственницей после родов; Всемогущий и Всеобъемлющий Владыка распинается на кресте и умирает как обычный разбойник мученической смертью и т.п. Или (из дог-

\* Сокращения: *В.Б.* — В.Бычков, *Л.Б.* — Л.Бычкова, *Н.М.* — Н.Маньковская.

матики христиан): Бог един и троичен; ипостаси Троицы и две природы в Христе «неслитно соединены» и «нераздельно разделяются». Все это принципиально недоступно пониманию человеческим разумом; для него это — *absurdum*; и именно поэтому в это можно и должно только верить. В течение всей двухтысячелетней истории христианской культуры А. был признан на уровне сакральных формул в качестве наиболее адекватной формы обозначения умонепостигаемого сущностного смысла Бога и божественной сферы бытия.

На профанном уровне принципы А. присущи фольклору, праздничным обрядам, смеховой культуре многих народов и берут свое начало в каких-то глубинных *архетипах* культуры, явно восходящих к сакральным сферам. Абсурдные, алогичные конструкции, формулы и формулировки характерны для многих восточных религий, духовных движений, культур. Евро-американскому сознанию последнего времени наиболее широко они стали известны в дзэн-буддийской интерпретации. Таким образом, в культурах прошлого принцип А. был связан в основном с культово-сакральными сферами и, отчасти, с фольклорно-смеховой народной культурой. Новоевропейская секуляризованная культура взяла ориентацию на разум, логику, рассудочное непротиворечивое мышление, понимание, познание и на миметический-идеализаторский принцип в искусстве, основанный на внешних причинно-следственных связях. Укреплению этих тенденций способствовал и уровень новоевропейской науки. А. перешел в разряд негативных оценочных характеристик, как в гносеологии, так и в эстетике. Абсурдно значит неистинно, ложно, некрасиво, дурно. А. противоречил «трем китам» новоевропейской аксиологии — истине, добру и красоте и на этой основе выносился за рамки «культурной» ойкумены.

Начавшийся с *Ницше* и французских символистов (см.: *Символизм*) процесс «переоценки всех ценностей» привел в начале XX в. к восстановлению прав А. в культуре. Уже во многих направлениях *авангарда* А. воспринимается не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое иное, чем формально-позитивистски-материалистическая логика, уровня. А., алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь и т.п. понятия привлекаются для обозначения творчески насыщенного потенциального хаоса бытия, который чреват множеством смыслов, всеми смыслами; для описания в сфере творчества того, что составляет его глубинные основы и не поддается описанию на формально-логическом уров-

не; в продвинутых современных философских концепциях А. часто осмысливается как обозначение избыточности смыслов. Из сакрально-культовой сферы традиционных культур А. в - ПОСТ-культуре перемещается в сферу эстетики или постфилософии арт-практик. В самих этих практиках *авангарда* (см. также: *Дадаизм, Футуризм, Сюрреализм, ОБЭРИУты*), *модернизма* (см.: *Абсурда театр, Экзистенциализм, Поток сознания*), *пост-модернизма* абсурдное занимает одно из существенных, если не главное, мест. Основной смысл активного обращения ПОСТ-культуры к А. заключается в расшатывании, разрушении традиционных (ставших в XX в. обыденно-обывательскими) представлений о разуме, рассудке, логике, порядке как о незыблемых столпах человеческого бытия; в попытке путем эпатажа или *шока* активизировать человеческое сознание и творческий потенциал на поиски каких-то принципиально иных парадигм бытия, мышления, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-антропо-цивилизационного процесса; в стремлении вывести человека на глубинные уровни сознания — сверхсознания, в частности.

В.Б.

*Автоматическое письмо* — основной художественный прием *сюрреализма*. В первом «Манифесте» сюрреализма (1924) А. Бретон отождествляет эти понятия: «Сюрреализм, чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений...». Термин «автоматическое» принадлежит французскому поэту Ф. Сүпо, назвавшему один из своих текстов «Автоматическим сценарием» (1917). Бретон приходит к идее А.п. путем размышлений о тех алогичных, абсурдных (см.: *Абсурд*) словесных автоматизмах, которые рождаются в полусне и служили источником поэтического вдохновения для таких художников, как Рембо и Лотреамон. Идея эта кристаллизуется в контексте психоаналитической концепции бессознательного: автоматическое письмо ведется под диктовку бессознательного (Бретону, как студенту-медику, известны новейшие исследования в этой области). Словесный и живописный психический *автоматизм* ассоциируется со сновидениями, гипнотическим сном как высшей реальностью (сюрреальностью); он вытесняет и заменяет собой все другие психические механизмы решения смысложизненных проблем.



В отличие от классического *фрейдизма* (встреча Бретона с *Фрейдом* произошла в 1921 г.), усматривавшего в А.п. лишь способ исследования бессознательного, сюрреализм концептуализировал его художественный результат: язык искусства как поток бессознательного. В этом плане Бретон солидаризируется с *Ж.Лаканом* (начиная с 1932). Акцент переносится с содержания А.п. на его форму, выражающую те необузданные, неподвластные законам логики желания, которые порождают мифы. Спонтанный внутренний голос мыслится как источник непорочного зачатия нового искусства, свободного от первородного литературного греха — рационального компонента творчества (Бретон А., Элюар П. «Непорочное зачатие», 1930). Сюрреализм открывает шлюзы бурному потоку А.п., очищающему литературные авгиевы конюшни (Бретон А. «Автоматическое послание», 1933). Вместе с тем А.п. было связано, по признанию его адептов, с риском художественно не оправданных повторов (фантазмов, вытесненных комплексов и т.д.), деперсонализации авторского начала, сведения творца к роли медузы. А.п. ощущается как «опасное», чреватое утратой «Я». Хотя «сверхъестественное» происхождение, «экстериорность» А.п. решительно отвергаются, Бретон подчеркивает его галлюцинаторный характер, связанный не столько с «райскими видениями», сколько со страхом смерти. Но, несмотря на эти подводные рифы, основное течение А.п. мыслится как освобождающее творческую энергию, десублимирующее истинное «Я» в потоке чистой поэзии — языковой алхимии.

В философском плане проводится аналогия между А.п. и случайностью (Бретон А. «Сюрреалистическое положение объекта», 1935). Подчеркивается профетический характер А.п. как способа приобщения человека к космическим тайнам мировой души. В работе, подводящей итоги поэтического опыта А.п. (Бретон А. «О живых произведениях сюрреализма», 1954), его специфика по сравнению с *футуризмом*, *дадаизмом*, внутренним монологом *Д.Джойса* усматривается в непрерывном характере, интенсивности, своего рода духовной аскезе. Методом А.п. пользовались художники-сюрреалисты — *С.Дали*, *М.Эрнст*, *А.Массон*.

*Лит.:* *Breton A. Manifestes du surréalisme. P., 1962; Clébert J.-P. Dictionnaire du surréalisme. P., 1996.*

*Н.М.*

*Арте повера* (итал. arte povera — бедное искусство) — направление, официально оформившееся в итальянском искусстве (в Турине) в к. 60-х — нач. 70-х гг и получившее достаточно широкое распространение в других странах Европы, хотя артефакты, аналогичные по духу А.п., появлялись в европейском искусстве и ранее (работы немецкой художницы Евы Гессе или грека Власио Капиариса, например, и др.). В основе его лежит создание *объектов и инсталляций* из простых предметов быденной жизни, подобранных на свалках отбросов и принадлежавших, как правило, к обиходу малообеспеченных слоев населения — мешков, веревок, старой поношенной одежды и обуви, элементарных предметов домашней утвари, земли, песка, угля, старых тряпок, кожи, резины и т.п. А.п. возникло как своего рода реакция на повышенный интеллектуализм и рационализм *минимализма* и *концептуализма* и на входившее в то время в моду применение в арт-практиках и проектах дорогостоящих материалов и технологий изготовления объектов и элементов инсталляций. Итальянские художники Марио Мерц, Микеланджело Пистолетто, Марио Чероли, Джулио Паолини, Яннис *Кунеллис* (грек, живший в Италии), создавая свои инсталляции, стремились выявить особую скромную поэтику простых вещей и семантику их взаимосвязей в быденной жизни, кристаллизуя их метафизику в нетрадиционных для них пространствах художественных музеев или залах роскошных старинных дворцов и замков. Внешняя несовместимость (или точнее — контраст) экспозиционного пространства и обиходной семантики материала артефактов позволяла (на принципе художественной *оппозиции*) выявить внутреннюю значимость и своеобразную эмоциональную ауру объектов и инсталляций А.п. Произведения А.п. не лишены и определенной художественной символики. К этому тяготеют, например, многие работы Я.Кунеллиса, в которых художественное пространство создается из сочетания предметов, подобранных на свалке, мешков с углем, гипсов античных статуй и огня газовых горелок; или объект Лучано Фабри, поименованный «Принеси мне голову Иоанна Крестителя на блюде» и представляющий собой большую стеклянную чашу на белой скатерти стола, наполненную стеклянными осколками. Символизм этот, однако, имеет большое свободное ассоциативное поле и не претендует на какое-либо однозначное толкование. Для художников А.п. важно создать некую особую атмосферу путем неназойливого сочетания банальных вещей человеческой

экзистенции. Само название этого направления и материал для творчества провоцировали социально-политическую *ангажированность* А.п., чего оно не избежало, особенно в самой Италии.

Лит.: *Celant G. Arte Povera*. N.Y., 1969; *Celant G. Mario Merz*. N.Y., 1989; *Celant G. Michelangelo Pistoletto*. N.Y., 1989.

Л.Б.

**Арто Антонен** (Artaud Antonin), 1896-1948, — французский поэт, прозаик, драматург и сценарист, новатор театрального языка, создатель *театра жестокости*. Он снискал себе славу одного из последних великих представителей героического периода модернизма, оставившего потомству «не чеканные образцы искусства, а сам неповторимый факт своего существования, поэтику, эстетику своей мысли, теологию культуры и феноменологию муки /.../ это автор, которого культура пытается разжевать, но, по сути дела, никак не раскусит» (Зонтаг С. «На пути к Арто»). Глубокий след в его творчестве оставил личный опыт — душевная болезнь, религиозные откровения, стойкая приверженность к наркотикам. А. запечатлел поразительные по художественной силе свидетельства мучений мысли, чувства оторванности творца от собственного мышления: он становится его жертвой, а не хозяином. «Он описывает, как его мозг разваливается, портится, застывает, разжижается, сворачивается, опустошается, каменеет в полной непроницаемости: кажется, гниют уже сами слова. /.../ Арто оставил после себя самое большое количество *страданий* в истории литературы» (Зонтаг С. «На пути к Арто»). Зачарованная непрерывной болью поэзия, неотрывная, по словам А., «от глубочайшей и мгновенной эрозии мысли» — это «тьма», «ночь души», «отсутствие голоса, чтобы крикнуть». В переписке с Ж.Ривьером А. портретирует момент творчества: «Я говорю из глубин безо всякого просвета, из ледяной муки без единого образа, без единого чувства — это неопишимо, как спазм выкидыша». По словам Ж.Батая, его «жесточкая лирика плюет на собственные красоты». Формальные находки А. поражали современников как некое фонетическое чудо ожесточения языка в поднимающемся до заклинания нечеловеческом скрежете — реванше вырвавшихся на свободу магических сил: «Это крик существа, мучимого небытием» (Адамов А. «Высочайшая вершина бездны»). А.-живописца также меньше всего заботила красота линий: «Эти рисунки так и нужно восприни-

мать во всем варварстве и хаосе начертаний, забота которых — отнюдь не искусство, а откровенность и самопроизвольность каждой линии» (Тевен П. «Автопортрет Арто»). Существенное влияние оказали на А. поэтический мир Э.По, Ш.Бодлера, А.Рембо, С.Малларме, Лотреамона, живопись И.Босха и В.Ван-Гога. В 1922 г. сближается с сюрреалистами (см.: *Сюрреализм*), активно сотрудничает в журнале «Сюрреалистическая революция».

Начиная с 1922 г. А., не оставляя художественно-поэтических занятий, преимущественно посвящает себя театру. Театр мыслится как вселенское, космическое действие, выявляющее природу человеческого и божественного, засыпающее ров между жизнью и искусством. В 1926 г. А. дистанцируется от группы А.Бретона: мэтр «отлучает его», а в 1927 г. сам А. пишет манифест против сюрреализма. Однако влияние сюрреалистических идей ощутимо в основанном им совместно с Робером Ароном и Роже Витраком «Театре Альфреда Жарри» (1926-1930). Хотя репертуар театра был невелик (4 спектакля, 8 представлений), его опыт оказал глубокое воздействие на театральную жизнь Европы, в частности, театральную деятельность Питера Брука. В первом трехчастном спектакле (1927) были представлены «Сожженная утроба, или Безумная мать» А. и М.Жакобов — шокирующе-непристойное осмеяние конфликта между театром и кино; провокативная, дадаистская (см.: *дада*) по духу пьеса «Многодетная мать» М.Робюра (псевдоним Р.Арона); фрагменты из «Тайн любви» Р.Витрака. Во второй постановке (1928) был представлен третий акт из «Полуденного раздела» П.Клоделя, сыгранный вопреки авторской воле. После спектакля состоялся показ запрещенного в то время во Франции фильма В.Пудовкина «Мать». Во время представления третьего спектакля («Сон» А.Стриндберга, 1928 г.) А., выступавший в роли персонифицированной Теологии, обратился непосредственно к залу с заявлением о том, что Стриндберг был таким же бунтовщиком, как Жарри, Лотреамон, Бретон и сам А.; это вызвало скандальную реакцию Бретона, прервавшего своим вмешательством следующее представление «Сна». Последней, четвертой постановкой стал антипатриотический водевиль Витрака «Дети у власти». А. — автор и постановщик драмы «Ченчи» (1935) по мотивам произведений Шелли и Стендаля; шокирующая откровенность изображения инцестуальных мотивов спровоцировала скандал. Кроме того, как актер Б. играл в постановках Ш.Дюллена, Л.Жуве, Ж.Питоева, снимался в фильмах К.Дрейера, Г.В.Пабста, А.Ган-

са, Ф.Ланга. А. — автор ряда поэтических сборников. Его перу принадлежат воззвания к папе, далай-ламе и всем властителям и психиатрам мира, тысячи писем из психиатрической лечебницы в Родезе, открывающие бездны телесной и психической жизни, ужас существования. В письмах, названных Ж.Батаем «последними закатными отблесками развалин сюрреализма», А. скрупулезно картографирует свои «сокровенные глубины», сосредоточиваясь на топографии разума в его крайних состояниях. Его творческая сила позволяет «снять с существования маску из плоти и добраться до чудовищного скелета вещей» (Адамов А. «Высочайшая вершина бездны»; «Будь благословенна, о плоть, ибо ты защищаешь нас от ужаса костей» — говорится в одном из текстов мая).

Театральное новаторство А. состоит в стремлении превратить театр в сакральное пространство мистического опыта, духовного и физического обновления актеров и зрителей, радикальной трансформации их психофизической организации. Выдвинутая им концепция «чистого театра» предполагает ликвидацию линии водораздела между актерами и публикой, словом и жестом, пластикой, театром и жизнью. Подтверждение своих идей А. искал в архаических практиках балтийского театра, магии, каббалистических учениях, гадании таро, египетской Книге мертвых; связанных с употреблением пейотля соляных культах и ритуальных церемониях индейцев тараумара, к которым он приобщился в 1936 г. в Мексике; учении друидов, чье углубленное исследование состоялось в Ирландии в 1937 г. В основе его эстетики — стремление изменить жизнь, превратить ее в магический ритуал. В этом отношении он идет дальше сюрреалистов, чьей целью было изменение системы художественного мышления.

Выдвинутые А. идеи тотального театра, театра жестокости концептуализируются в сборнике «Театр и его двойник» (1938). Тональность этой книги навеяна «философией жизни» Ф.Ницше, А.Бергсона, О.Шпенглера. Современная европейская культура для А. — культура «усталая», закатная, утратившая свежесть, полноту и остроту восприятия вследствие подавления чувственного рациональным. Возможность ее обновления видится А. в возрождении *дионисийства*, магически-ритуальной природы искусства, освоении западным театром эстетических принципов восточного театра. Театр жестокости производит энергетическое сжатие текста в пользу ощущения и чувства, наделяет слово

функцией жеста. Слово, жест, движение — равноправные атрибуты «пространственного языка»: телесного, физического языка знаков-иероглифов, позволяющих преодолеть слово, превратить его в вопль, отчаянный крик, жест и, круша все преграды, прикоснуться к самой жизни. Театр жестокости непосредственно и яростно воздействует на зрителей поверх понимания; это своего рода экзорцистский обряд духовного очищения, гармонизации чувства и разума.

Судьба А. — человека крайностей, болевого порога — сложилась трагически. Одиночество, почти десятилетнее прозябание в психиатрических лечебницах и приютах, бедность и заброшенность в конце жизни — и непонимание его сценической метафизики современниками. Однако театральное-эстетическое пророчество этого гения рубежа, сам анархический дух его альтернативных творений оказались востребованными следующими артистическими поколениями. Сбылось предвидение А. Бретона о том, что «юность непременно признает своим этого окаменевшего гения». Творчество А. — постоянный эстетический референт *театра абсурда, контркультуры*, художественных практик *авангарда и постмодернизма*, воспринявших и развивших идеи жестуальности, телесности, иероглифичности искусства, уравнивания теоретико-эстетической деятельности с художественной практикой. Усилия Ж.-Л. Барро, Р. Блэна, С. Беккета, Э. Ионеско, А. Адамова по актуализации наследия А. увенчались театральным бумом: во Франции, Германии, Польше возникло множество театральных трупп, вдохновлявшихся идеями театра жестокости, и среди них такие известные, как театр Е. Грозовского, театральное содружество Й. Шайны. Предложенная им модель жизни в искусстве и жизни искусством, искусства-жизни оказалась востребованной не только театром, но и *ПОСТ-культурой* в целом.

*Осн. соч.:* Le pèse-nerfs. P., 1925; L'art et la mort. P., 1929; Les nouvelles révélations de l'être. P., 1937; Au pays de Tarahumaras. P., 1945; Van Gogh, le suicide de la société. P., 1947; Ci-gît. P., 1948; Театр и его двойник. М., 1993.

*Лит.:* Thévenin P. Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle. P., 1993; Как всегда об авангарде. М., 1992; Портрет в зеркалах. Антонен Арто // *Иностран. лит.*, 1997, №4.

Н.М.

**Ассамбляж** (фр. assemblage — соединение, сборка, монтаж) — вид произведения современного искусства, или *артефакт*, представляющий собой трехмерную композицию, составленную из каких-либо предметов утилитарного назначения или их деталей и обломков или (и) специально созданных объектов и заключенную в пространство какого-либо ящика или коробки. Своего рода станковое произведение *ПОСТ*-культуры (см.: *ПОСТ*-). Термин был введен в 1953 г. Жаном Дюбюффи для обозначения своей серии литографий, созданных на основе *коллажей* из бумаги. В 1954 г. он перенес это обозначение на трехмерные камерные объекты, создаваемые из папье-маше, кусочков дерева и других материалов и обломков от каких-то предметов. Он полагал, что термин *коллаж* следует сохранить за работами Брака и *Пикассо*, созданными в период синтетического *кубизма*. В 1961 г. в нью-йоркском Музее современного искусства состоялась выставка «Искусство ассамбляжа», включавшая в свой состав коллажи и А. поздних кубистов, дадаистов, футуристов, сюрреалистов, *реди-мейд* *Дюшана*, произведения Де Кунинга, Раушенберга, Тенгели, Станкевича, Кинхольца, спрессованные автомобили Цезаря Бальдаччини и т.п. артефакты, во многом далеко выходящие за рамки собственно А. Одной из разновидностей А. являются *аккумуляции*.

Л.Б.

**Беккет Сэмюэль** (Beckett Samuel), 1906-1989, — писатель, драматург, эссеист, один из создателей *театра абсурда*. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1969). Ближайший ученик *Д.Джойса*. Восприняв интуитивистские идеи *потока сознания*, принципы структуралистского *письма* и экзистенциалистскую концепцию абсурда, Б. предлагает новые языковые и семантические формы раскрытия бессмысленности существования — лексические разрывы, сюжетную непоследовательность, отказ от психологизма, метод «переписывания» текстов, их принципиальную открытость и незавершаемость. Язык в его пьесах утрачивает рациональную логическую структуру, коммуникативную функцию, диалоги и монологи статичны, репетитивны. Слово самоценно и самодостаточно. Роль речи — создание климата абсурда, заполнение пустоты ожидания, убийство убийцы-времени. В переосмыслении театральности Б. идет

еще дальше, чем Э. *Ионеско*: его «антипьесы» вызывают, по словам Р. *Барта*, «головокружительное ощущение разладившейся системы».

В первой, самой знаменитой пьесе Б. «В ожидании Годо» (1952) двое бродяг, Владимир и Эстрагон, ждут Годо. Исходя из этимологии (от англ. God — Бог), Годо может быть истолкован и как высшее бытие, и как непостижимый смысл жизни, и как сама смерть. Годо так и не появляется. Кажется, что время остановилось, но оно продолжает свой неподвластный разуму ход, оставляя неизгладимые следы старения, физического и духовного уродства. «Мы дышим, мы меняемся! — восклицает Хамм, персонаж пьесы «О, счастливые дни!» (1963) — Мы теряем волосы, зубы! Нашу свежесть! Наши идеалы!» Слепота, глухота, паралич — материализация человеческого бессилия.

Трагические темы отчаяния, одиночества, отчуждения, самоотчуждения, гибели решаются в стиле клоунады. Заимствованные у цирка и мюзик-холла жест, трюк, жонглирование предметами овеществляют неловкость, неприспособленность персонажей, повторяющих одни и те же ведущие к беде ошибки. Не только вещи, но и части собственного тела живут самостоятельной, враждебной личности жизнью. «Узкие, чересчур короткие брюки псивого черного цвета. Псивая черная жилетка, четыре больших кармана. Тяжелые серебряные часы на цепочке. Засаленная белая рубашка без воротничка, расстегнутая у шеи. Невероятная пара ботинок грязно-белого цвета, не меньше, чем 48 размера, очень узких и остроносых. Белое лицо, сизый нос. Взлохмаченные седые волосы. Не брит. Очень близорук (но без очков). Туг на ухо. Характерный надтреснутый голос. Ходит с трудом» — так описывает Б. героя своей пьесы «Последняя лента Крэппа» (премьера прошла в 1958 г.), старого неудачника, слушающего сорокалетней давности магнитофонную запись своего монолога: он принял тогда неправильное решение, и жизнь его пошла под откос.

Гиньоль, гротеск, черный юмор — доминанты творчества Б., формирующие художественный язык его романов «Мэрфи» (1938), «Моллой» (1951), «Мэлоун умирает» (1951), «Безымянным» (1952); пьесы «Конец игры» (премьера состоялась в 1957 г.); радиопьес «Все, кто падает» (1957), «Угли» (1959), «Театр I» и «Театр II» (1960) и других произведений.



Перу Б. принадлежит ряд теоретических статей о поэзии, живописи, музыке. Его театральная эстетика представлена в работе «Три диалога». Б. отрицает миметическую природу искусства: реализм изображает лишь «частичный объект», подлинная же задача художника — достижение «тотальности» зрительского восприятия. Классическое искусство никогда ни на шаг не удалялось от сферы возможного, хотя и расширяло ее. Такие новаторы, как А.Матисс и Т.Коат нарушили лишь определенный порядок в области возможного. А.Массон — «художник, как бы насаженный на вертел ужасной дилеммы выражения. И все-таки он продолжает извиваться. Та пустота, о которой он говорит — быть может, лишь уничтожение невыносимого присутствия — ведь его нельзя ни покорить ухаживаниями, ни взять приступом». Современное же искусство для Б. — «выражение того, что выражать нечего, выражать нечем, выражать не из чего, нет желания выражать, равно и как обязательства выражать». Подлинный мир художника — провал, уклонение от него — дезертирство. Объект искусства — невыразимое, невоспроизводимое, неповторимое, невозможное. Ясность, прояснение — не его задача.

В теоретическом отношении наиболее востребованными в *ПОСТ-культуре* оказались беккетовские методы превращения произведения в текст, практика отрыва означаемого от означаемого (конец референциальности). *Игра* как возможность невозможного превращает в артефакт самую невозможность выражения.

*Осн. соч.:* Beckett's later Fiction and Drama. L., 1987; Трилогия. Моллой; Мэлон Умирает; Безымянным. СПб, 1994; В ожидании Годо. М., 1998; Театр. М., 1999.

*Лит.:* Théâtre français d'aujourd'hui. 1,2. М., 1969; *Bair D.* Samuel Beckett. A Biography. L., 1976; *Brienza S.D.* Samuel Beckett's New Worlds. Style in Metafiction. L., 1987; *Consineau T.* Waiting for Godot. Form in Movement. Boston, 1990; *Cochran R.* Samuel Beckett. A Study of the Short Fiction. N.Y., 1991; *Knowlson J.* Beckett. P., 1999; Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992; Французская литература 1945-1990. М., 1995.

*Н.М.*

«*Бубновый валет*» — художественное объединение в русском искусстве нач. XX в. Было организовано в 1911 г. в Москве на основе выставки «Б.в.», состоявшейся в 1910 г., и включало в свой состав целый ряд талантливых молодых художников (братьев Н. и Д.Бурлюков, А.Грищенко, П.Кончаловского, В.Куп-

рина, А.Лентулова, И.Машкова, Р.Фалька, А.Экстер и др.). Принимавшие участие в первой выставке «Б.в.» М.Ларионов и Н.Гончарова не вошли в движение, но организовали в 1912 г. свою выставку «Ослиный хвост», а в 1913 г. — «Мишень». Среди многочисленных художественных групп того времени основатели «Б.в.» выделялись неиссякаемой энергией, а также резко выраженным чувством протеста против традиционных живописных форм, которым они противопоставили по-своему понятый живописный метод Сезанна. Типично авангардистское название «Б.в.», данное М.Ларионовым, являлось вызовом традиционализму в искусстве, своего рода эпатажным манифестом. Как художественное объединение «Б.в.» не был достаточно спаянным в организационном и идейно-художественном отношениях коллективом. Для одних его членов он оказался только данью художественной моде, другие были нацелены на углубленные искания наиболее выразительных изобразительных форм.

Художники «Б.в.» видели свою задачу в создании средствами живописи нового мира художественных ценностей. С этой целью они искали новые способы организации живописных форм на основе деформации изображаемых вещей, нарочитого упрощения и огрубления формы предметов, уплотнения цвета, подчеркивания контура и т.п. приемов, характерных, в частности, для примитивного и фольклорного городского искусства, которым многие из них увлекались. В их произведениях начинает усиливаться конструктивное начало, возникает активное взаимодействие между плоскостью картины, ее форматом и общей ритмико-пластической организацией холста. Оптические впечатления при этом рассматривались художниками как материал для создания картины, которая в соответствии с их установками должна воздействовать на зрителя с той же интенсивностью, что и реальная вещь. Живопись «бубновалетовцев», особенно пейзажи, натюрморты и портреты П.Кончаловского, И.Машкова, А.Куприна, А.Лентулова, несущие в себе весомость, зримость и терпкость предметного мира, постепенно получают признаки знатоков искусства.

Доминирующим жанром в творчестве художников «Б.в.» становится натюрморт, в котором, как в творческой лаборатории, формируются различные способы видения природы. При этом активизация роли цвета меняет традиционное представление о тематике натюрморта. Выражая «горячими» красками ощущения предметной реальности, художники «Б.в.» обнаруживают

родство предметов не в их пространственно-практической взаимосвязи, а в колористической гармонии, общности цветовой субстанции. Композиция диктуется уже не столько согласованностью вещей в трехмерном пространстве, сколько декоративно-пластическим строем самого полотна, архитектурное построение которого у художников «Б.в.» заявляет о себе громче, нежели предметы сами по себе. Работа над фактурой в их полотнах становится преобладающей, поглощая все другие элементы картины. Доминирующий интерес к предметам как носителям «вне стоящих идей» привели художников «Б.в.» к «натюрмортному» изобразительному стилю, трактующему все предметы, включая человеческое тело, как содержательно нейтральные. В то же время «бубновалетовцы» прибегали и к самой радикальной деформации видимого мира, выраженной в повышении роли цвета, переводе объемной формы в плоскость и т.п.

Вещи в картинах П.Кончаловского и И.Машкова заявляют о себе экстрактом красок, где качества цвета, его чистота и «теплохолодность» определяют и пространственную глубину. Трехмерное пространство картины уплотнено, вжато в плоскость, предметная реальность переведена во вневременной план цветových и пластических напряжений. А.Куприн использует в натюрмортах принцип наиболее экономного выражения пластической формы. Затемняя цветовые пятна к краю картины, подчеркивая их стыки, художник обнажает ритмический строй полотна, его живописную конструкцию. Одновременно происходит и поляризация цветовых отношений, в натуре выделяются главные красочные пятна. Цвета, образующие предмет, разъединяются и контрастно сталкиваются друг с другом. Интенсивность колорита, построенного на контрасте «теплых» и «холодных» тонов, обновляет восприятие предметной формы.

В творчестве А.Лентулова наиболее ярко проявилась попытка выразить средствами живописи звуковые и музыкальные ассоциации. В качестве главной «музыкальной темы» своей живописи художник, как правило, избирает древнерусские храмы, концентрированно-образное представление о которых дается на основе полукубистических красочных вариаций. Здания церквей в его картинах как бы произрастают, расцветая яркими красками. Путем смещения архитектурно-предметных форм на полотне художник формирует своего рода ритм качания всего образа, подчеркивая его живую подвижность. В поисках новых изобразительных и выразительных форм А.Лентулов одним из

первых в русской живописи применил наклеенную фольгу, разноцветную или подкрашенную бумагу, оттеняя этими материалами красочный мазок. При создании фактурной поверхности художник пользовался техникой коллажа и другими необычными для традиционной живописи техническими способами, отличаясь исключительным пристрастием к художественному экспериментированию.

В композициях художников «Б.в.» нередко встречаются вмозаиченные в красочный слой осколки стекла, кусочки материи и т.п. Главный тон в этом художественном экспериментировании, являвшемся одновременно и средством эпатажа, насмешки над зрителями, задавали братья Бурлюки. По мнению Д.Бурлюка, необходимо затруднить восприятие картины зрителем, оторвать его от привычной традиционной перспективы и условных ракурсов. Один из способов поиска им новой фактуры состоял в том, что он бросал свои уже готовые картины в жидкую грязь, «обрабатывая», таким образом, как ему казалось, слишком плоскостные произведения. Последняя выставка «Б.в.» состоялась в 1916 г.

*Лит.: Грищенко А. О группе художников «Бубновый валет» // Аполлон, 1913, № 6; Лебедев А. Проблема художественного наследия и «Бубновый Валет» // Художник, 1961, № 1; Дьяконовицын Л.Ф. Идеиные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX начала XX в. К истории кризиса. Пермь, 1966; Лобанов В.М. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968; Поспелов Г.Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.*

*А.Липов*

**Буньюэль** (Bunuel) Луис (1900 — 1983) — испанский кинорежиссер. В студенческие годы Б. сближается с Ф.Гарсиа Лоркой и Р.Альберти, а когда в 1925 г. переезжает в Париж, то входит в круг сюрреалистов (П.Элюар, А.Бретон, С.Дали и др.). В эти годы он работает ассистентом знаменитого режиссера и теоретика кино Ж.Эпштейна, а в 1928 г. делает (вместе с С.Дали) свою первую самостоятельную работу, короткометражный фильм в традициях *сюрреализма* «Андалузский пес». Этот фильм принес авторам славу и по сей день считается одним из самых значительных фильмов в истории мирового кино. Б. и Дали удалось создать произведение, в котором, как, может быть, ни в каком другом, отразился дух всего сюрреалистического направ-

ления с его стремлением к шоку и эпатажу, к непосредственной ассоциативной связи образов (в духе бретоновского «автоматического письма»), с его интересом к сновидениям и сфере бессознательного. Кадр разрезания бритвой женского глаза из этого фильма по праву считается одним из самых жестоких кадров в истории кино. «Жестокость» и «эротизм», на которые была сделана ставка в «Андалузском псе», стали важнейшими элементами бунюэлевского воздействия на зрителя (и это отчасти сближает его с такими режиссерами, как *Эйзенштейн* и *Хичкок*). Однако Б. фактически использует кинематограф как инструмент вызволения на свет постоянно цензурируемых общественных влечений, комплексов и неврозов (см.: *Фрейд, Фрейдизм и искусство*). Особенно это заметно в фильме «Золотой век» (1930), продолжающем многие тенденции, намеченные в «Андалузском псе».

Раннее творчество Б. утвердило кинематограф как одно из лучших средств для передачи сюрреалистической образности. При этом Б. оказался одним из немногих, кто в своем понимании сюрреализма сделал основной акцент не на приставке «сюр», всегда являвшейся доминантной, а именно на «реализме», когда непосредственное (для него — кинематографическое) обращение к действительности позволяет зафиксировать «бессмысленное» («жестокость», «эротизм», «ужас» и т.п.) как элемент самой этой действительности. Потому абсолютно неслучайным выглядит его обращение к документальному, почти этнографическому материалу в фильме об обездоленных испанских крестьянах («Лас Урдес. Земля без хлеба», 1932), а также участие в съемках фильма *Й.Ивенса* о гражданской войне в Испании («Испанская земля», 1937).

После победы франкистов Б. оказывается в долгой эмиграции. Сначала он работает в Голливуде консультантом и переводчиком, а затем уезжает в Мексику, где вновь возвращается к кинорежиссуре. «Забывтые» (1950) своим жестким натурализмом заставляют весь кинематографический мир вспомнить о Б. двадцатилетней давности. «Он» (1953) и «Попытка преступления Арчибальда де ля Круса» (1955) напоминают о Б. как мастере сарказма. Наконец, фильм «Назарянин» (1958) становится одним из сильнейших художественных атеистических высказываний. В 1961 г. Б. возвращается в Испанию, где снимает «Виридиану», фильм, в котором воплотились все вышеперечисленные его дарования. Однако наиболее интересен этот

фильм тем, что в нем Б. нашел способ совмещения реалистического изображения (и реалистического повествования) с всегда его волновавшей темой сновидения, которая для него больше, чем просто тема, но и апелляция к сновидческой природе самого кинематографа (кинематограф как «общественное» сновидение). В этом проявляется нередуцируемый «сюрреализм» Б., который, возможно, есть неотъемлемая часть кинематографа как такового.

Б. практически никогда не изменял выбранной манере, всякий раз балансируя между «реальностью» (становящейся абсурдной под пристальным взглядом его камеры) и «сновидением» (миром желаний, не могущих реализоваться). Так, ценности европейской цивилизации, этика и религия, трактуются им как своеобразные «социальные сновидения», вступающие в постоянное противоречие с «желаниями», находящими свое проявление в каждом индивидуальном сне. Деградация реальности, в результате которой она, при сохранении всех видимых атрибутов реальности, становится одним («общим») бессубъектным сновидением, с наибольшей энергией выражена Б. в фильмах «Скромное обаяние буржуазии» (1972) и «Этот смутный объект желания» (1977). Причем эта «деградация реальности», на что указал Ж. Делёз, не является формой распада, приводящего к некому изначальному архаическому миру (что можно усмотреть в «Золотом веке»), и также не может быть описана психоаналитически как форма регрессии (на что провоцируют фильмы мексиканского периода). Б. вводит «деградацию» как неотъемлемый элемент восприятия. Так, в фильмах Б. время словно перестает длиться, оно остановлено в ожидании очередного бессмысленного повторения, которое в кинематографе обладает более сильным воздействием, чем «традиционная» сила смысла.

Задачи, которые решал Б. в своих фильмах, с очевидностью выходят за рамки кинематографа. Неслучайно такие разные авторы, как Ж. Батай, Г. Миллер, А. Тарковский отмечали его огромное влияние на собственное творчество.

Соч.: *Mon dernier soupir*. P., 1982. — Рус. перевод: *Мой последний вздох*. М., 1989.

Лит.: *Buache F.* Luis Bunuel. Lausanne, 1980; *Deleuze G.* Cinema 1. L'Image-mouvement. Minuit, 1983. Ch.8; Луис Бунюэль. Сб. статей. М.,?

О.Аронсон

*Вещь* — категория неклассической эстетики, означающая предмет потребления, выведенный из утилитарного контекста, и отражающая существенные изменения в художественном мышлении и эстетическом сознании XX в. В прагматико-материалистическом сознании человека современной цивилизации, стремительно изменяющейся под воздействием научно-технического прогресса (см.: *НТП и искусство*), В. из незаметного, но необходимого элемента обыденной жизни человека (см.: *Повседневность*) превращается в своего рода «сакрализированный» предмет культа потребления. Она мощно вторгается в духовный мир человека, вытесняя оттуда практически все традиционные ценности — от элементарных этических и религиозных норм, понятий и представлений до самого Бога. В постиндустриальном обществе огромные научно-технологические и производственные мощности задействованы для изготовления все более и более изощренных и замысловатых В., прежде всего, в сфере прямого потребления, но так же — и для организации всей среды обитания человека. При этом главным стимулом в производстве В. в современном мире являются не утилитарно-функциональные или эстетические потребности человека или общества, но стремление (диктуемое законами бизнеса) искусственно возбуждать и поддерживать в людях соблазн приобретения все новых и новых В. В. работает прежде всего на тело (см.: *Телесность*), которое в XX в. стало главным предметом заботы человека в индустриально развитых странах. Отсюда В. занимает первостепенное место в современном эстетическом сознании, в ПОСТ-культуре (см.: *ПОСТ-*) в целом. Уже целый ряд направлений художественного авангарда начала века стал активно интересоваться В. самой по себе независимо от ее утилитарных функций. Конкретный материальный предмет возводится до «вещи в себе», почти на уровень кантовской интеллигибельности, или, напротив, трансцендентализм низводится на землю и воплощается в визуально воспринимаемых *реди-мейд* Дюшана. Писсуары, унитазы и другие предметы самого, казалось бы, низкого назначения возносятся на подиумы и пьедесталы рядом с Венерами и Аполлонами. Сначала вроде бы с неким юродски ироническим под-смыслом и эпатажным расчетом, а затем и вполне серьезно с почти молитвенным ритуалом и глубоким почтением. Биде, автомобиль, телевизор и компьютер занимают в современном цивилизационном пространстве место иконы. Без них современный человек не мыслит жизни, как средневековый русич не

мыслил жизни без иконы. Отсюда В. занимают главное место в сознании, а соответственно, и в арт-практиках, арт-проектах современной художественной индустрии. Не человек, но В. отныне стоит в центре внимания всего современного продвинутого искусства. Человек лишь статист при В. или ее подсобный рабочий, ее раб.

Под В. в эстетике теперь понимается не только утилитарный предмет, изъятый из своего функционального контекста и перенесенный в контекст игрового пространства ПОСТ-культуры, но и сами продукты ПОСТ- являются В. — материализованными сгустками того, что некогда относилось исключительно к духовной сфере. Любой феномен культуры в XX в. осмысливается как *текст*, а любой текст ощущается как чувственно воспринимаемая В. Показательно, например, что еще в 1929 г. *Д.Хармс* назвал один из своих примитивно-абсурдных (см.: *Примитивисты, Абсурд*) рассказиков «Вещь», отнеся название не к содержанию (хотя бы ассоциативно) рассказа, а к нему самому, как материальному продукту писательской деятельности. Вещный подход ко всей жизни человеческой, включая и феномены духовного производства, стал доминирующим в постиндустриальной цивилизации, особенно в период массовой компьютеризации (см.: *Компьютерное искусство*). Материально-электронная В. принимает теперь самое непосредственное (и все возрастающее в качественном отношении) участие в интеллектуальных процессах (проверяет грамматические ошибки, переводит с языка на язык, играет в шахматы, конструирует различные объекты, моделирует те или иные жизненные ситуации, участвует в создании музыки, фильмов, шоу, формирует виртуальные реальности и т.п.). Отсюда все возрастающий культ В. в современной цивилизации и в художественно-эстетическом сознании. Эстетико-семиотическое обоснование В. как значимой категории постмодернистского сознания дал французский эстетик *Ж.Бодрийяр* в контексте своей теории *повседневности* и концепции глобального соблазна постиндустриального общества.

*В.Б.*

***Воррингер*** (Worringer) Вильгельм (1881-1965) — немецкий историк и теоретик искусства, профессор университетов в Бонне (1925), Кёнигсберге (1928), Халле (1947). Основное произведение В., изданное на основе его диссертации под тем же названием «Абстракция и вчувствование» (1908), стало одним из ав-



торитетных сочинений в теории искусства XX в. В нем рассматривается соотношение двух важнейших для понимания искусства психологических понятий — **абстракции** и **вчувствования**. Если стремление к вчувствованию, по В., является предпосылкой эстетического переживания и находит свое воплощение в красоте органического мира, то стремление к абстракции ищет красоту в лишенной жизни неорганическом пространстве, во всякой абстрактной необходимости и закономерности. Основу теории вчувствования (одухотворения) В. вслед за Липпсом видит в том, что эстетическое наслаждение является результатом позитивного вчувствования, которое созвучно естественной тенденции субъекта к свободной деятельности. Для В. форма безобразна, нехудожественна, если субъект не способен на эту свободную реакцию, если он чувствует себя в ней стесненным, несвободным, подчиненным насилию. Поэтому эстетическое наслаждение понимается им как «объективированное самонаслаждение». Однако В. ставит под сомнение, что процесс вчувствования, одухотворения человеком природы во все времена и повсеместно был единственной основой художественного творчества. Он убежден, что параллельно с ним развивался и иной тип художественного мышления. Уже на достаточно ранних стадиях развития человеческого общества произошел поворот от доверительного отношения к природе в направлении поиска альтернатив ее органическому хаосу. Это побуждало первобытного человека создавать в качестве психологического убежища мир форм, не изоморфных природным, но подчиняющихся законам геометрии. Он воспринимался прекрасным потому, что в нем отсутствовало ощущение жизни, страха перед жизнью; оно было заменено неким геометризованным порядком форм. Одной из сильнейших тенденций «того» периода было стремление вырвать внешний объект из бесконечной природной игры, природной взаимосвязи, очистить его от всякой произвольности, жизненности, сделать необходимым и понятным, приблизить к абсолютной ценности. Там, где это удавалось, люди ощущали то состояние удовлетворения, в которое приводит нас ныне красота полной органической жизни формы. Они не знали иной красоты, кроме линейно-геометрической. Психологический механизм, посредством которого создавалось столь неорганичное (в традиционном европейском понимании) и далекое от природы ис-

кусство, искусство строжайшего исключения жизни, свойственное народам на их примитивной культурной ступени, В. предложил назвать «абстракцией».

Стремление к абстракции, уходу от реальности внешнего мира, согласно В., характерны и для более высоких культур. Он указывает, в частности, на египетские пирамиды и византийскую мозаику, где усматривает преобладание абстракции над чувствованием. В. связывает тенденцию абстрагирования в искусстве с общим состоянием рационального освоения мира. При этом у первобытных народов эта тенденция явилась следствием слабости их рационального ориентирования в хаосе жизни, которому они противопоставили своеобразный инстинкт визуально абстрагированной «вещи в себе». Он притупился с развитием рационального понимания мира и возродился вновь на более высоких ступенях цивилизации из стремления достичь предельных уровней познания, не доступных рациональному сознанию. Однако то, что прежде было инстинктом, считает В., здесь стало последним продуктом познания; познания не интеллектуального, но некоего интуитивного, глубинного, на уровне которого человек достигает освобождения от внешнего мира, погружается в состояние покоя и духовного отдыха. Именно поэтому он приветствовал появление абстрактно-геометрических (*кубизма*) произведений в начале XX в. как закономерной и более высокой формы в развитии изобразительных искусств.

Идеи В. стали одним из важнейших теоретических оснований появившего вскоре собственно *абстрактного искусства*, особенно в его геометрическом направлении.

*Осн. соч.:* Abstraction und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, 1908, Problematik der Gegenwartkunst. München, 1948; Абстракция и чувствование (фрагменты) // Современная книга по эстетике. М., 1957, с. 459-475.

*А.Липов*

**Гипертекст** (сверх-текст) — понятие современных, структуралистски (см.: *Структурализм*) ориентированных культурологии и эстетики, освоивших опыт компьютерной работы с текстом. Смысл Г. заключается в том, что культура в целом, как и все ее фрагменты, включая и обычные вербальные тексты, рассматриваются в качестве некой целостной структуры, складывающейся из совокупности *текстов*, определенным образом внутренне и/или внешне связанных (или коррелирующих) между

собой. Часто эти связи трудно вербализуемы, но они ощущаются исследователем, сумевшим проникнуть в суть данного Г., войти в его «святая святых», или — найти некий шифр для его прочтения. Можно, например, говорить о западноевропейской средневековой культуре, как о своеобразном Г., который складывается из текстов религии, искусства, народной культуры, государственности и т.п. Они, в свою очередь, также представляют собой иерархические или равноправные текстовые структуры. Текст искусства, например, состоит из совокупности текстов сакрального и профанного искусства, каждый из которых также задан рядом текстов и т.п. Можно говорить о всей совокупности произведений того или иного художника, писателя, композитора, режиссера или, например, о каком-то профессиональном словаре, энциклопедии (по эстетике, философии, литературе, сюрреализму и т.п.) как о едином Г.

Наиболее активно понятие Г. работает применительно к культуре, искусству и литературе XX в., многие произведения которых, особенно второй половины столетия, сознательно создаются в жанре Г. (см.: *Гиперлитература*), ибо этот тип текста наиболее адекватен ситуации XX в., в которой причудливая смесь элементов Культуры и ПОСТ-культуры (см.: *ПОСТ-*) сама представляет собой супер-Г. В лексикон современной науки понятие Г. наиболее активно вошло в связи с развитием компьютерных сетей коммуникаций. В частности, самым грандиозным (практически бесконечным в информационном и пространственно-временных смыслах) Г. является система электронной коммуникации ИНТЕРНЕТ. Она состоит из несметного числа постоянно возникающих и так или иначе трансформирующихся страниц (сайтов), которые имеют целые иерархии подстраниц (см., в частности, любой электронный журнал, сайты какого-либо художественного музея или библиотеки). Более того, электронный Г. ИНТЕРНЕТА является активным текстом, позволяющим каждому реципиенту активно участвовать в его конкретном развитии, трансформации, входить в гиперреальность и киберпространство этого своеобразного текста, активно изживать, или переживать ее (см.: *Виртуальная реальность*).

Понятие Г. было введено в науку в 60-80-е гг. XX в. Т.Нельсоном, который определил его как нелинейный разветвляющийся текст, позволяющий читателю самому выбирать маршрут движения по его фрагментам, то есть путь чтения. Структуралисты,

постмодернисты (см.: *Постмодернизм*), а затем теоретики сетевой литературы (см.: *Гиперлитература*) довели определение Г. почти до строгой формулы, которая сводится к тому, что Г. — это многоуровневая система информационных (вербальных или каких-либо иных) блоков (или гнезд), в которой реципиент волен свободно нелинейным образом прокладывать себе путь (см.: *Навигация*) считывания информации. Структура Г., основу которой составляют многоуровневая разветвленность и обилие перекрестных ссылок, программно предполагает возможность свободного входа в текст в любом его месте и произвольное странствие по его фрагментам, размытость функции автора, множественность авторов, активизацию реципиента (или читателя) до уровня полноправного автора. Современные теоретики Г. усматривают его элементы во всей истории литературы, начиная с Библии, Боккаччо, Я.Потоцкого, Л.Кэрролла и кончая *Борхесом*, *Эко* и современными создателями книжных (несетевых) гиперроманов-гипертекстов Итало Кальвино, Милорадом Павичем и др. Принципиальная дисперсность, нелинейность и, как следствие, полисемия Г., а также возможность свободной навигации в нем реципиента наиболее полно соответствуют современным тенденциям гуманитарных наук и ПОСТ-культуры в целом на отказ от поисков какой-то одной истины, линии развития, тенденции, фабулы, сюжета; от абсолютизации каких-либо ценностей, от мононосеологизма и т.п. в культуре, науке, истории, искусстве, конкретном литературном тексте и т.п. Понятие Г., таким образом, становится одной из центральных категорий гуманитарных наук (или единой науки) будущего.

*Лит.:* Hypertext. Text. Theory. Ed. G.P. Landow. Baltimor, 1992; *Landow G.P.* Hypertext. The convergence of contemporary critical theory. 1994; *Proceedings of Hypertext.* NY., 1998.

*В.Б.*

**Гоген** (Gauguin) Поль (1848-1903) — французский художник, один из крупнейших представителей *постимпрессионизма*. Родился в семье журналиста, рано лишился отца, в юности несколько лет служил моряком, с 1871 г. 12 лет работал преуспевающим биржевым маклером. Под влиянием своего опекуна, любителя современной живописи и коллекционера, рано приобщился к миру искусства и, имея хороший доход на бирже, сам начал коллекционировать живопись. Он покупает импрес-

сионистов, знакомится с Писсарро и по его совету сам начинает писать. В 1883 г. покидает службу в банке и полностью посвящает себя искусству. Его ищущий дух не удовлетворяют ни новации импрессионистов, ни современная цивилизация в целом. Возможно ностальгические воспоминания детства (с трех до семи лет он жил с матерью в Перу) заставляют его постоянно кочевать в поисках каких-то более простых, природных первооснов жизни и культуры: то он живет среди простых крестьян Бретани, то отправляется в Панаму, но застревает на Мартинике, наконец, поселяется в Океании, обретая духовную и художественную свободу сначала на Таити, а затем на Маркизских островах, приобщаясь к образу жизни и первобытной сакральности местных аборигенов. Там он создает лучшие свои произведения, которые далеко не сразу были поняты и приняты в «цивилизованном» мире.

Еще в Бретани (1889-1890 гг.) у него складывается его собственный стиль, противоположный импрессионистским принципам. Его интересует выражение средствами живописи глубинных таинственных основ бытия, чем он по существу сближается с художественными устремлениями символистов (см.: *Символизм*); его искусство привлекает внимание французских символистов, с которыми он некоторое время достаточно интенсивно контактирует в Париже. С группой художников, работавших вместе с ним в Бретани (Понт-авенская школа), он разрабатывают теорию живописного метода «синтетизма», суть которого сводится к усилению звучания цвета и формы за счет упрощения и обобщения форм, линий, использования ярких цветовых плоскостей и т.п. Особой художественной выразительности Г. ищет в искусстве древних и примитивных народов, в фольклорном искусстве, в японской гравюре. Смысл человеческого существования он усматривает в органическом синтезе духовных устремлений человека с естественными законами природного бытия. Этим духом проникнуты многие работы бретонского периода (см., например, картину «Желтый Христос», 1889 и др.). Однако в европейской цивилизации он не видит условий для реализации своего идеала и отправляется на поиски его более адекватных прообразов в Океанию. Здесь его творчество достигает своего апогея. Еще свободная от многих цивилизационных условностей жизнь аборигенов в тесном контакте с природой, достигшей там своего фантастического богатства и многообразия цвета и форм, полностью раскрепощает творческий

дар художника. Его живописный символизм достигает здесь предельного уровня выразительности. На основе вроде бы обычных сценок из жизни таитян с помощью смелых ярких цвето-формных гармоний (часто образованных исключительно из сочетания открытых контрастных цветовых пятен и абстрактных цвето-линейных ритмов) Г. создает полотна, наполненные глубокими невербализуемыми смыслами сакрально-философского характера. Основную духовно-символическую нагрузку несут в них цвет и форма, хотя нередко начальные смысловые акценты задаются и некоторыми изобразительными символами из религиозно-культовой сферы. При этом Г. свободно обращается с изобразительными символами христианства, буддизма, местных таитяньских культов, усматривая под ними некое единое духовное пространство, управляющее законами жизни и природы. Универсальным мистико-символическим духом, выраженным исключительно живописными средствами, дышит большинство работ Г. Этим его искусство отличается от работ большинства его современников и этим же объясняется своеобразный герметизм живописи Г., его почти полная закрытость для духовно слепых людей. Тем не менее (или благодаря этому) в XX в. к Г. тянутся многие художники, стремясь через его живопись найти утраченные цивилизацией ключи к царству духовного.

*Соч.:* Noa Noa (1893-1894). Paris, 1954; *Lettres de Gauguin, a sa femme et a ses amis.* Ed. M. Malingue. Paris, 1949; *Lettres de Gauguin, a Daniel de Montfreid.* Ed. A. Joly-Ségalen. Paris, 1950.

*Лит.:* Ревальд Дж. Постимпрессионизм: от Ван Гога до Гогена. М., 1962; Кантор-Гуковская А.С. Поль Гоген: Жизнь и творчество. Л., М., 1965; Даниельссон Б. Гоген в Полинезии. М., 1969; Goldwater R. Paul Gauguin. N.Y., 1984.

*Л.Б., В.Б.*

**documenta** — международная всемирно признанная презентация наиболее продвинутого искусства, организуемая в Касселе (Германия) с периодом в 5 лет в летнее время в течение 100 дней. Инициатором и организатором d. был кассельский художник и профессор Художественной академии Арнольд Бодэ (1900-1977), активное участие в ее организации принял искусствовед Вернер Хаффман. Первая d. состоялась в 1955 г. под названием «Развитие и европейские перипетии современного искусства». На ней были представлены произведения 148 худож-

ников европейского *авангарда* первой половины века (1905-1955) из 13 стран. Она была организована на руинах главного здания города — дворца Фридрицианум. В качестве главной задачи выставки Бодэ считал знакомство немецкой публики с авангардным искусством Европы, которое было долгие годы под запретом при тоталитарном гитлеровском режиме. На выставке работала архитектурная секция, представлявшая свои объекты в фотографиях, и в рамках ее программы прошла ретроспектива «40 лет кино». Выставка получила широкий общественный резонанс, и организаторы приняли решение сделать ее периодической.

d2 состоялась в 1959 г.; на ней уже было представлено только послевоенное искусство и не только Европы. Участвовало 326 художников, и для ее организации была привлечена группа известных искусствоведов. Главный акцент делался на абстрактном искусстве, язык которого организаторы считали наиболее универсальным международным языком искусства настоящего и будущего. Среди участников были Г.Гартунг, В.Вазарели, Д.Поллок, М.Тоби, О.Цадкин и др. Кроме Фридрицианума выставка заняла и некоторые другие здания и открытые пространства в центре Касселя. На d3 (1964) особое внимание при подборе работ было уделено вопросам «качества и значимости» произведений «классического *модернизма*». Бодэ акцентировал свое внимание на проблеме пространственного экспонирования произведений, организации экспозиционной среды, особенно в специальных разделах выставки «Свет и движение», «Образ и скульптура в пространстве». В частности, три большие картины Э.В.Ная (Nay) экспонировались под самым потолком узкого зала. В одном из экспозиционных пространств проводился эксперимент по «визуальной презентации» творческого процесса. Впервые в d. приняли участие Р.Раушенберг и Й.Бойс. В рамках d. работала специальная секция «Аспекты», на которой шли постоянные дискуссии по актуальным вопросам искусства. Центральные пространства на d4 (1968) заняли американский *поп-арт* (К.Ольденбург, Э.Уорхол, Р.Индиана), *минимал-арт* и пространственные *инсталляции* и *энвайронменты* Бойса, Э.Кинхольца, Х.Мэгерта и др. С огромным объектом — воздушным шаром фаллосообразной формы выступил Христо. Помимо бурной полемики об искусстве, шла дискуссия и о судьбе самой d., ибо время ее проведения совпало с периодом революционных движений студенчества в Европе. Споры искусствоведов прерыва-

лись демонстрациями студентов, требовавших от художников революционного, то есть «социально активного» искусства и клеймивших d. как «d. торговцев».

Наиболее интеллектуальной считается d5 (1972), концептом которой стал девиз ее куратора швейцарца Х.Сцемана (Szeemann) «Опрос реальности — художественные миры сегодня». Доминировали *фотореализм* и *концептуализм*; вошло в искусствоведческий обиход понятие «индивидуальные мифологии» применительно к произведениям продвинутого искусства, точнее — к принципам современного художественного мышления. В рамках d. проходила широкая дискуссия о «не-искусстве»: попытки определить некий водораздел между собственно современным Art и тем, что имеет некое арто-подобие — политическая пропаганда, научная фантастика, *кич*, творчество душевнобольных и т.п.

d6 (1977) проходила, напротив, в поле отыскания путей взаимопересечения и точек соприкосновения между искусством и обществом. Ее главным концептом стал «Medienkonzept», и медиа-искусства (фотография, кино, видео) заняли центральное место в экспозиционных пространствах, которые продолжали расширяться и отвоевывали все новые точки в городе. Эта d. активно контактировала с телевидением. Событием d. стала реализация проекта американца В. Де Мария «Вертикальный километр Земли», представлявшая собой внедрение в землю на Фридрихсплатц километрового латунного стержня, который пребывает там теперь постоянно. Кстати, наиболее трудоемкие и грандиозные произведения (в основном скульптуры или инсталляции на открытом пространстве) остаются в Касселе на долгое время как своеобразные памятники о наиболее знаменательном событии второй пол. столетия в этом небольшом немецком городке — *документа*.

Куратор Р.Фукс построил d7 (1982) по принципу острых контрастов — как диалог различных художественно-эстетических принципов. Много место было опять отведено живописи, с которой полемизировала экспозиция красочных строительных облицовочных материалов и грандиозная акция-энвайронмент Йозефа Бойса «7000 дубов» перед Фридрихианумом. Здесь была навалена гора из семи тысяч базальтовых плит и посажен первый дуб с обещанием-заветом Бойса высадить в Касселе 7000 дубов и маркировать каждый соответствующей плитой. Лейтмотивом d8 (1987) стали исторические и социальные измерения ис-



куства. Поэтому центральное место в экспо-пространствах заняли проекты, экспериментирующие со средой обитания и коммуникациями — перформансы, видео-инсталляции, энвайронменты, аудио-видео-программы. Много внимание было уделено архитектуре, скульптуре, дизайну как средо-пространство-организующим искусствам, в результате чего наглядно выявилась неопределенность, или текучесть, границы между прикладными и «свободными» искусствами в современной художественной культуре. Посмертно был посажен последний дуб в инсталляции Бойса «7000 дубов» (она имеет теперь два дуба — первый и последний).

d9 (1992) продолжала завоевывать новые пространства в Касселе и отслеживать самые современные тенденции в искусстве (общая интенция всех d.); при этом основной акцент был сделан на самоценности и в определенном смысле самозамкнутости, герметизме современного искусства, его внутренней энергии и силе, которые не открываются прямо зрителю, но провоцируют его на какие-то самостоятельные действия. Много внимания уделялось медиа-художникам, среди которых выделялся Брюс Науман со своей видео-инсталляцией «Антропо/социо».

d 10 (1997) — последняя d. столетия имела характер ретро-футуро-эвристический. Были представлены художники самой разной современной ориентации, но основное внимание уделялось проблемам организации неутилитарного арт-пространства (энвайронмента) с помощью самых современных технических средств; много места заняли видео-, компьютерные и сетевые (в Интернете) инсталляции и проекты, фотография, кино, перформансы, энвайронменты. На протяжении всей d. шла дискуссия об искусстве и его роли в современной цивилизации в рамках программы «100 дней — 100 гостей»: каждый день выступал один из известных художников, критиков, кураторов, искусствоведов по актуальным проблемам искусства с последующей профессиональной дискуссией. Достаточно сильный акцент был сделан на социально-политической ориентации искусства; каталог имел на обложке визуальную игру слов: Poetica-Politica. Визуальным символом этой d. стала черная буква d как бы перечеркнутая римской красной десяткой — X. Возможно, своеобразный намек на то, что эта d. является вообще последней, что сама форма d. — огромных экспозиций ПОСТ-искусства (см.: ПОСТ-) — исчерпала себя. Важное место в процессе всех d. имела тексто-

вая и печатная (визуальная) информация — каталоги, гиды, информационные листки, пресс-информация и т.п. Текст как существенный элемент современных арт-проектов и арт-практик играл в структуре d. не менее важную роль, чем собственно экспонирование произведений искусства или организация экспо-пространства. d. стали важным экспериментальным полем отработки *энвайронментальной эстетики*.

*Лит.:* documents 1-4; Kassel, 1996-97; Das Buch zur documenta X. Kassel, 1997.

*В.Б.*

***Жестокости театр*** — созданная *А.Арто* театральная эстетика и практика, трактующая театр как тотальное зрелище, приобщающее творцов и зрителей к первоначалам — космическим стихиям жизненности — посредством *жеста*, ритуала, знака-иероглифа; это своего рода ритуальное святилище с занавесом. По мысли Арто, метафизику можно внедрить в души лишь через кожу, поэтому театр невозможен без определенного момента жестокости, лежащего в основе спектакля. Профилирующей для Ж.т. является физическая, а не словесная идея театра. Как новатор театрального языка, Арто видит в нем язык пространственности, то есть всего, что может быть высказано и обозначено на сцене независимо от текста, литературной основы, речи. Рождающееся из сна, грёзы искусство как мистическое приобщение к абсолюту не психологично, но пластично; пластические решения, жесты, позы, звуки, интонации, цвета, фигуры, ритмы, музыка образуют физическую сферу театра, наделенную религиозным и метафизическим смыслом. «Всякий спектакль содержит некий физический и объективный элемент, доступный любому зрителю. Это крики, жалобы, внезапные появления, неожиданности, театральные трюки всяческих типов, волшебная красота костюмов, идея которых заимствована из определенных театральных моделей, сияние света, певучая красота голоса, очарование гармонии, волнующие звуки музыки, цвета предметов, физический ритм движений, знакомых всем, реальное появление новых и неожиданных предметов, маски, многометровые манекены, внезапные перепады света, его физическое воздействие, вызывающее ощущение тепла и холода, и тому подобное» (Арто «Театр жестокости». Первый манифест.) Создается особый иероглифический пространственно-символический алфавит, жестуальный каталог, в котором лиризм жеста

превосходит лиризм слова. Речь идет не об отказе от слова, но об изменении его функции, сужении сферы применения, использовании в сновидческом либо конкретно-пространственном смысле; превращении слова в плотный объект, расшатывающий вещи; энергичном сжатии текста. Воплощение магнетического, использование волшебства Арто находят в восточном театре, противопоставляемом им театру западному, где утрачена сама идея театральности, актеры превратились в марионеток, а публика — в соглядатая, что привело к истощению восприимчивости, бессилию речи. Ж.т. призван разбудить нервы и сердце посредством яростного действия, страстного магнетизма, духовной терапии — ведь реально воздействовать на человека может только крайняя жестокость, доведенная до своего логического конца. Арто призывает возродить представление о едином языке, находящемся на полпути от жеста к мысли, обеспечивающем более глубокое и тонкое чувственное восприятие.

Взывая к смутному поэтическому чувству, а не к разуму толпы, Ж.т. сосредоточивается на постановке праздничных массовых зрелищ; их тематика — любовь, преступление, война, сверхчеловеческое самопожертвование, безумие. Театр — несущая отпечаток ужаса, жестокости и опасности реальность, обжигающая чувства; всеохватность жестокости служит мерой витальности. Ж.т. возвращает на сцену природу, не поддающиеся анализу страсти, резкие потрясения, наделяет театральное зрелище силами древней магии с ее заклинаниями и испуганием. Его реальная метафизика состоит в обращении к космическим идеям творения, становления, хаоса ради слияния человека, общества, природы и вещей.

Ж.т. — тотальное зрелище, свободно черпающее свои средства из кино, мюзик-холла, цирка, самой жизни. Оно обращено к человеческому организму в его целостности. Театральная техника выполняет столь же определенную и четкую функцию, как система кровообращения. Техника Ж.т. основана на методах прямого воздействия на зрителей, прямого волшебства, подобным новым обрядам экзорцизма. Ей неизменно сопутствуют поэзия и юмор. Ж.т. пользуется юмором разрушения как трамплином к чувственной сфере.

Изменяется роль музыки, света, костюма, аксессуаров, декораций. Ж.т. использует непривычные свойства звука, не характерные для современных музыкальных инструментов. Он об-

ращается к старинным и забытым инструментам или создает новые, а также использует немзыкальные приспособления с новым диапазоном звучания для создания невыносимых, пронзительных звуков и шумов. Ставится задача поисков новых способов освещения — волнами, большими поверхностями или же как бы уколами огненных стрел; введения в освещение элементов тонкости, плотности, непрозрачности с целью передачи ощущений тепла, холода, гнева, страха и т.п. Декорации упрощаются. Написанная пьеса тоже. Отменяется также разделение на сцену и зал. Они заменяются единым пространством — театром действия, восстанавливающим прямое общение между зрителем и актером. Благодаря самой конфигурации нетрадиционного зала — ангара или сарая — действие обволакивает зрителя, оставляя в нем неизгладимый след.

Цель театрального искусства — создание истинной иллюзии, выявляющей дикарство, химеры, утопии, склонность к канибализму, кровожадность, бесчеловечность, эротические наваждения зрителей. Ставя вопрос о правах воображения, Ж.т. посредством анархического разрушения, создающего чрезвычайное формальное изобилие, заставляет усомниться в самом человеке как надежно организованном существе, его идеях о реальности и своем месте в ней.

Теория и практика театра *модернизма* и *постмодернизма* не только восприняла дух Ж.т., но и реализовала его букву — начиная с театральной техники и заканчивая выдвинутой Арто программой постановок, включающей произведения В.Шекспира, Л.-П.Фарга, де Сада, Г.Бюхнера, романтические мелодрамы, пьесы елизаветинского театра, инсценизацию Библии. Отказ от психологизма в пользу эстетического *шока* стал эмблематичным для театральных поисков конца XX в.

Лит.: Как всегда — об авангарде. М., 1992; *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993; Портрет в зеркалах. Антонен Арто // *Иностран. лит.*, 1997, № 4.

Н.М.

**Жестокость** в искусстве. В XX в. под влиянием философии Ницше и исследований Фрейда и фрейдистов в художественном пространстве и особенно в ПОСТ-культуре (см.: ПОСТ-) видное место заняли репрезентация и эстетизация Ж., насилия, террора, войн, катастроф и им подобных актов и состояний, связанных с высвобождением, прежде всего, агрес-

сивных или эротико-агрессивных инстинктов человека. Декларированная Ницше релятивность моральных ценностей, включая ценность самой жизни, вскрытые Фрейдом агрессивно-сексуальные инстинкты человека (см.: *Садизм и мазохизм*), его интенция к смерти, художественный опыт маркиза де Сада и Л.Захер-Мазоха привели к включению в сферу искусства огромной и многообразной сферы Ж. При этом в течение столетия наблюдается вполне однонаправленная тенденция. В авангарде первой половины столетия сцены Ж., насилия, терзания тел человека или животных репрезентировались в искусстве большей частью или в качестве неких возбудителей традиционных гуманных чувств и настроений протеста против Ж. (особенно в связи с войнами и революциями), или в качестве сугубо художественных средств выражения, отчужденных от обыденного конкретно жизненного смысла этих акций (например, в *экспрессионизме, дадаизме, сюрреализме*). Со второй половины века на первое место выдвигаются сублимационно-эстетический, эстетский и постмодернистский аспекты репрезентации актов Ж., утверждающие ее самоценность. Представители арт-практик, репрезентирующих Ж. (в изобразительном искусстве, *фотографии*, особенно широко в *кино*, телевидении, театре, *акциях, перформансах и хэппенингах*) признают наличие в человеческой природе агрессивных инстинктов и призывают не подавлять в себе жажду убийства и разрушения, но сублимировать ее в сферу искусства, притом не в символическом (что нередко встречалось и в искусстве прошлого), а в прямом, открытом виде. В этом они опираются на богатый опыт культур прошлого с их жестокими культами и свидетельства кумира ПОСТ-артистов Ницше. Последний утверждал, что одухотворение и даже «обожествление» Ж. пронизывает «историю высшей культуры». «Видеть страдания, — писал он, — приятно, причинять страдания — еще приятнее: вот суровое правило, но правило старое, могущественное, человеческое-слишком-человеческое, под которым, впрочем, подписались бы, должно быть, и обезьяны: ибо говорят, что в измышлении причудливых жестокостей они уже сполна предвещают человека и как бы «настраивают инструмент». Никакого празднества без жестокости — так учит древнейшая, продолжительнейшая история человека, — и даже в наказании так много *праздничного!*» (курсив Ницше). Христианство, считал Ницше, попыталось

бороться с этим древним инстинктом, но только облекло его проявление в некие особо изощренные и замаскированные под благопристойность формы.

Мощный поток Ж. в современном как элитарном, так и массовом искусстве обосновывается несколькими переплетающимися между собой психо-культурно-эстетическими факторами. Во-первых, считается, что изображение Ж. в искусстве (особенно в массовых видах искусства — кино, телевидении, массовом чтиве, но также, например, и в серии «Катастрофы» Э. Уорхола) способствует изживанию у зрителей агрессивных инстинктов на сугубо эстетическом уровне — в акте художественного *катарсиса*. Во-вторых, в целом ряде современных арт-практик, тяготеющих к архаическим сакральным культам, стремящихся в них обрести некие истоки духовности, утраченной ПОСТ-культурой, создаются *симулякры* древних кровавых жертвоприношений (с использованием животных). Здесь акт заклания животного осмысливается как некая постоянно длящаяся мистерия жизни-смерти, когда палач и жертва составляют некое единое сакральное целое в потоке становления-умирания жизни, который включает в качестве составного элемента и акт предания палачом и его соучастниками в процессе акции тела жертвы. В-третьих, акты жестокого изуверского обращения с телом человека (например, на киноэкране) вызывают в определенной группе зрителей эротическое наслаждение по классификации садизма. К этому классу можно отнести фильмы типа *argo to snuff* (убиения), в которых без слов демонстрируется процедура разрезания женщины на куски, смакования эротической значимости каждого отъятого от целого члена женского тела и т.п.

В-четвертых, происходит включение сферы Ж. в собственно эстетический (в традиционном понимании термина) опыт, то есть эстетизация репрезентации Ж. В частности, на этом пути стоит австриец Герман Нитч со своим «Оргийно-мистериальным театром». Он призывает своих адептов «интенсивно переживать эстетические феномены по ту сторону добра и зла», открыть для себя новую сферу эстетических переживаний, связанных с тактильно-визуальным восприятием плоти и крови только что убитых животных. В качестве своих предтеч он видит художников, изображавших разделанные туши животных (от Рембрандта до экспрессионистов Сутина, Кокошки, сюрреалистов, Ф.Бэкона). В «театре» Нитча происходит заклание и разделка животных самими художниками и их подручными, в процессе

которой они наслаждаются и чисто тактильно, ощущая «мясисто-липкое-влажное» теплой плоти и льющейся на них крови животного, и получают интенсивное обостренно чувственное визуальное удовольствие. Кровь и плоть воспринимаются Нитчем как более благородные, чем алмазы и золото, а зрелище свежей разделяемой туши с потоками крови, вываливающимися кишками и экскрементами, представляется ему праздником для глаза, высшей красотой. И описывается этот процесс Нитчем в традиционной поэтико-эстетской образности: «Потрошится бутон, обрывается плоть цвета чайной розы. Плоть цвета чайной розы подобна желтку, эта субстанция похожа на цветочную пыльцу медового цвета. Раскрывается мешковина желудка. Кишки подрагивают — теплые, благоухающие, студенистые; подрагивают мускулы, обнаженные и влажные, как бы смоченные лимонным соком. Они нервно подергиваются, гвоздичного цвета... Когда забитого быка вздергивают на крюк, внутренности, полные экскрементов, дряблые-влажные, падают на землю, мясо легких, влажное и светлое, киноварное, полное воздуха, накачанное артериальной кровью, отрывается от тела. Как будто из развернувшейся туши пали на землю тяжелые жернова мясистых лепестков тюльпанов, гладиолусов и роз. С мясом и потрохами падают на землю все цвета цветов, они излучают свое сияние из глубины материи» и т.п. (цит. по тексту статьи Нитча в: ХЖ, 19-20. 1998. С. 29). Ясно, что подобной «эстетикой» руководствуются и некоторые авторы фильмов, в которых объектом тактильно-визуального (гаптического) наслаждения является подобная разделка человеческих тел.

В ряде современных арт-практик и *инсталляций* (фото-, видео-) акты Ж. репрезентируются и вне (по ту сторону прекрасного и безобразного, чувственного и рационального) традиционного эстетического опыта; в качестве самозамкнутого автономного жеста ПОСТ-артиста, не претендующего ни на какое традиционное восприятие, ассоциативное соотнесение с какой-либо реальностью, кроме самого факта конкретной презентации события в данном экспозиционном пространстве.

*Лит.:* Маркиз де Сад и XX век. М., 1992; *Леопольд фон Захер-Мазох*. Венера в мехах. *Жиль Делёз*. Представление Захер-Мазоха. *Зигмунд Фрейд*. Работы о мазохизме. М., 1992; *Насилие*: ХЖ, 19-20, 1998.

*В.Б.*

«*Zero*» (*Zero*) (итал. zero — ноль) — художественная группа, организованная в 50-е гг. дюссельдорфскими художниками Гюнтером Юкером, Хайнцем Маком, Отто Пином. Группой было издано три одноименных программных документа. Представители 3. стремились к созданию художественных структур, наиболее полно в их понимании выявляющих цветоцветовые вибрации в пространстве, позволяющих зрителю проникнуть в метафизические глубины световой (как естественной, так и искусственно созданной) субстанции. Применение нетрадиционных для живописи материалов типа стекла, алюминия, дерева, гвоздей, создание с их помощью особых оптических эффектов световых пространств и вибраций, игры света, цвета и тени привели к многоуровневой семантике произведений художников 3.-группы. Некоторые их произведения (например, отдельные картины и рельефы из белых гвоздей Юкера) тяготеют к *медитативному искусству*, другие дают толчок развитию *поп-арта* и светового кинетизма (см.: *Кинетическое искусство*).

Лит.: *Schmied W. Zero: Mack, Piene, Uecker. Hanover, 1965.*

Л.Б.

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

Н.М.

*Ионеско Эжен* (Jonesco Eugène), 1912—1994 — французский драматург, эссеист, прозаик, один из создателей *театра абсурда*. Член Французской Академии (1970). Генетически связанный с философией и эстетикой *экзистенциализма*, абсурдизмом Ж.-П. Сартра и А. Камю, художественным исследованием экзистенциальных состояний страха, тоски, отчаяния, нечистой совести, выбора в пограничной ситуации и т.д., театр И. обладает собственной художественной спецификой, отличающей его от



экзистенциалистской театральной эстетики. Утверждение об абсурдности мира, по мнению И., также нелепо: ведь мы ничуть не умнее божества; то есть абсурдно говорить, что мир абсурден. Если в интеллектуальном театре Сартра и Камю человек предстает мерой всех вещей, целостной личностью, акцент делается на человеческом достоинстве, логике мысли и действия, стоическом сопротивлении абсурду, то в большинстве пьес И. абсурду ничего не противостоит. *Театр абсурда* И. сосредоточен на кризисе самой экзистенции, «неумении быть», безличии личности, ее механицизме, рассеивании субъекта, отсутствии внутренней жизни.

Первая пьеса И. «Лысая певица» (1950) манифестирует концепцию распада личности и ее связей с другими людьми и миром. Ее художественные следствия — языковые мутации, «трагедия языка», разрыв с классической театральной формой. Замысел «Лысой певицы» возник у И., когда он изучал самоучитель английского языка, написанный в форме диалога («театр — это диалог») между супругами Смитами (первоначальный вариант названия — «Английский без труда» или «Час английского»). «Среднестатистические» муж и жена обменивались бессодержательными языковыми клише, фразеологическими штампами, банальностями, поданными как «поразительные истины» о том, что в неделе семь дней, пол находится внизу, а потолок — наверху и т.д. Смиты и Мартины — персонажи «Лысой певицы» — выражают автоматизм бессмысленного языка, «трагедию языка», утратившего информационные и коммуникативные функции. Театральные реплики приходят в беспорядок. В завязке пьесы часы бьют семнадцать раз; «Ну вот, девять часов», — констатирует в своей первой реплике госпожа Смит. Господин Смит сообщает, что неделя состоит из трех дней — вторника, четверга и вторника. Неумение говорить связано с неумением мыслить и чувствовать, тотальной амнезией. Простые истины, которыми обмениваются персонажи, оказываются безумными при их сопоставлении; язык становится нечленораздельным, слово, став абсурдным, освобождается от своего содержания и ведет к немотивированной ссоре, так как герои бросают друг другу в лицо даже не слова, но слоги, согласные или гласные звуки. Стандартизация психологии ведет к взаимозаменяемости персонажей и их реплик. Смиты и Мартины произносят одни и те же сентенции, совершают одинаковые поступки или то же самое «отсутствие поступков». Слова превращаются в звуковую оболочку,

лишенную смысла, персонажи утрачивают психологические характеристики, мир — возможность истолкования: происходит крушение реальности, вызывающее у автора экзистенциальное чувство тошноты. Лысая певица, фигурирующая лишь в названии драмы, — символ механического, абсурдного соединения обесмысленных слов и мыслей.

Другой источник эстетики И. — *интуитивизм А. Бергсона* и Б.Кроче. И. делает акцент на интуитивном характере мышления, воплощенном в сновидениях как эстетическом мышлении в чистом виде, когда мысль сразу оформляется не в слова, а в образы.

Безличность индивида, пустота языковой оболочки, «лингвистическая патология», фатальная несовместимость слова и дела — темы иронических трагифарсов «Урок» (1950), «Жак, или покорность» (1950), «Будущее в яйцах» (1951), «Стулья» (1951), «Жертвы долга» (1953), «Амадей, или как от него избавиться» (1953), «Новый жилец» (1953). Нередко пародируются философские антиномии «простаков от диалектики»: «Короче, мы так и не знаем, есть ли кто-нибудь за дверью, когда звонят! — «Никогда никого нет». — «Всегда кто-нибудь есть». — «Я вас примирю. Вы оба правы. Когда звонят в дверь, иногда кто-нибудь есть, а иногда никого нет». — «Это, по-моему, логично». — «Я тоже так думаю» («Лысая певица»). Абсурдный диалог — это «абстрактный тезис против абстрактного тезиса — и без всякого синтеза: один из противников полностью уничтожил другого, одна из сил изгнала другую, или же они сосуществуют, не объединяясь» («Под-реальное как раз реалистично»). Алогизм суждений и действий, пространственно-временные сдвиги, пренебрежение каузальностью бросают вызов нормам обыденного сознания. Предлагая современное продолжение флюберовского иронического словаря прописных истин буржуа, И. доводит до абсурда принцип соединения поговорок и построенных по их образцу нонсенсов, обломков стереотипов мешанского «здравого смысла». Итог этому этапу своего творчества И. подводит в «Альемском экспромте» (1955) — манифесте театральной идеологизации и асоциальности, противостоящем экзистенциалистской «ангажированности». Ангажированность, по мнению И., «ампутирует» человека, политика — фактор отчуждения, разрушающий нормальные отношения между людьми.

Эволюция творчества И. связана с обращением к социальным аспектам человеческой жизни, проблемам тоталитаризма. Нарцательным стало название его пьесы «Носороги» (1959), сигнали-

зирующей об опасности «оносороживания» человека и общества. Впоследствии проблематика драматургии И. концентрируется вокруг метафизических проблем («Воздушный пешеход» — 1962, «Король умирает» — 1962, «Жажда и голод» — 1965).

Художественные приемы И. нашли широкое применение в театральном мире, оказали существенное влияние на литературу, в частности, «новый роман». В теоретическом отношении наиболее востребованными в ПОСТ-культуре (см.: *ПОСТ-*) оказались его принципы лабораторного театра, пародийного анти-театра (нигилистического театра насмешки, комедии), а также концепция *авангарда* как «нового классицизма»: последний нередко отождествляется с эстетикой *постмодернизма* в целом. Авангард для И. — революционное провозглашение чего-то иного и одновременно возвращение к истокам. Это видимость перемен, позволяющая произвести переоценку постоянных сущностей, архетипических художественных моделей. Художественная революция наступает, когда определенные выразительные системы оказываются исчерпанными, утомленными, когда они сами себя подрывают, слишком отклоняются от забытого образца. Так, в сфере живописи современные художники обнаруживают у примитивистов чистые, постоянные формы, фундаментальные живописные схемы. Такое новое открытие происходит благодаря художественному языку, черпающему свои формы во внеисторической реальности. Ценность произведения зиждется на сопряжении исторического и не-исторического, актуального и не-актуального (постоянного). Дерзко противопоставляя себя своему времени, авангард одновременно проявляется как не-актуальный, соединяясь тем самым с универсальной, классической основой искусства. Универсальность же противостоит академизму. Нужно ходить в театр, как ходят на футбольный матч, на бокс или на теннис, иронически замечает И. Матч с его противоречиями, динамичными противостояниями, беспричинными столкновениями противоположных волей дает наиболее точное представление о том, что такое театр в чистом виде.

*Осн. соч.:* Лысая певичка. М., 1990; Противоядия. М., 1992; Театр. М., 1994. Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy. P., 1996.

*Лит.:* Théâtre français d'aujourd'hui. 1, 2. М., 1969; *Bigot M., Saveau M.-F.* La cantatrice chauve et la leçon d'Eugène Ionesco. P., 1991; *Courry F.* Eugène Ionesco. P., 1994; Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992; Французская литература 1945-1990. М., 1995.

*Н. М.*

**Коллаж** (фр. collage — приклеивание) — один из популярных приемов создания произведений искусства в XX в., хотя случаи использования его встречаются и в искусстве более ранних времен. Впервые осознанно и последовательно технику К. применили в своих произведениях кубисты (см.: *Кубизм*), наклеивая кусочки старых газет и некоторые другие предметы (дерево, материю) на свои картины. С одной стороны, они выполняли в структуре картины те же функции, что и написанные красками элементы, так как органично включались в композиционное и цветовое единство картины. С другой стороны, включение элементов обыденных предметов в произведение искусства ставило по-новому проблему понимания искусства в целом, уравнивая элементы утилитарных предметов, не имеющих никакого отношения к искусству, с выработывавшимися столетиями чисто художественными элементами. Фактически узаконивание приема К. означало революционный переворот в визуальных искусствах. Отсюда оставался один шаг до признания вообще любого предмета обыденной реальности, изъятого из утилитарно-функционального контекста и помещенного в контекст музейно-художественного пространства, полноправным произведением искусства, что и осуществил в своих ready mades (см.: *Реди-мейд*) уже в 1913 г. Марсель Дюшан. Прием К. активно использовали футуристы (*Футуризм*), дадаисты (*Дада*), сюрреалисты (*Сюрреализм*), представители *non-арта*. Его развитием стали *ассамбляж* и *инсталляция*. Дадаисты и сюрреалисты включали в свои К. многие предметы и их элементы, подобранные на свалках, обозначив их как *objet trouvé* (найденный предмет). К. в качестве составной части используют до сих пор представители многих направлений визуальных искусств.

Л.Б.

**Композинг** (composing — англ.) — электронный спецэффект, заменяющий комбинированные киносъемки; позволяет создать видимость непрерывности переходов, лишенных «швов», «заморозить» движение, превратить двухмерный объект в трехмерный, показать в кадре след от предыдущего кадра, создать и анимировать тени и т.д. К. создает фантазматические иллюзии дематериализации объектов, раздвоения их абрисов, утраты непрозрачности, проницаемости, взаимовложенности вещного мира, феноменов левитации.

Н.М.

**Конкретное искусство** ( фр. — art concret) — одно из направлений *абстрактного искусства*, характеризующееся созданием в основном абстрактных картин, содержащих чисто геометрические, нередко математически выверенные формы. Сам термин «конкретное» применительно к искусству возник как своего рода антоним «абстрактному» искусству. Впервые понятие К.и. употребил в своем «Реалистическом манифесте» в 1861 г. Густав Курбе, обозначив им искусство, изображающее «реальные и существующие вещи», в отличие от религиозной, мифологической, академической живописи, т.е. Курбе понимал под К.и. так называемое «реалистическое» искусство.

Новый, утвердившийся в нашем столетии смысл вложен был в понятие К.и. известным теоретиком авангардного искусства и художником Тео Ван Дусбургом (Doesburg). В 1930 г. с группой единомышленников он опубликовал в Париже единственный номер журнала «Art concret», который был ничем иным, как манифестом К.и. В нем утверждалось, что искусство — это «универсальное всеобщее». Произведение искусства должно быть свободно от каких-либо иных смыслов и значений, кроме собственно пластически-живописных. Оно исключает какой-либо символизм, лиризм, драматизм и т.п. характеристики, внешние для живописи. Картина конструируется исключительно из конкретных (то есть имеющих природное происхождение) пластических элементов, проще — из плоскостей и цвета. Техника создания произведения должна быть практически механической (антиимпрессионистской) и подчиняться строгому контролю разума художника. Абсолютная чистота и ясность в искусстве достигаются путем использования законов геометрии, математики, оптической физики. Фактически манифест утверждал приоритет геометрической конструктивистской абстракции перед любым другим искусством, в том числе и перед динамической или лирической абстракцией.

После смерти Ван Дусбурга в 1931 г. его идеи были продолжены целым рядом художников, входивших в достаточно пестрое и многочисленное международное объединение «Abstraction-Création» (1931-1936). Среди его наиболее известных представителей можно назвать Габо, Певзнера, *Мондриана*, *Кандинского*, Арпа, Эль Лисицкого, Купку, Баумайстера и др. Термин «конкретное» использовался рядом его членов применительно к абстрактно-конструктивистским работам на основе представления о том, что линия и чисто геометрические формы имеют такое же

реальное бытие, как и фигуративные предметы видимого мира. После войны идеи и творческие принципы К.и. активно поддерживал Макс Билл, определявший К.и. как основанное на чисто математических принципах пропорционирования и цветodelения и организовавший с 1944 г. ряд крупных международных выставок К.и., журнал «abstrakt/konkret» и другие публикации, особенно в Швейцарии и Швеции, где было много приверженцев К.и. Одним из главных представителей К.и. в этот период был швейцарец Рихард Пауль Лоозе, разделявший холст на горизонтально-вертикальные структуры цветных плоскостей различных цвето-тональностей. В отличие от неопластицизма *Пита Мондриана*, стремившегося с помощью своих геометризованных структур выйти в некие духовные сферы, К.и. декларировало отсутствие в искусстве каких-либо иных целей, задач и функций кроме утверждения «самого себя» и образующих его форм и цветов в качестве единственной и самодостаточной цели.

*Л.Б.*

**Кэмп** (от англ. camp — лагерь, стоянка, место временного пребывания) — термин, означающий в современной эстетике специфический изощренный эстетский вкус и лежащую в его основе специально культивируемую чувствительность, особое эстетическое чувство, ориентированное на все неестественное, преувеличенное до гротеска, иногда вульгарное и грубое, часто шокирующее обывательский вкус, манерное, кичевое (см.: *Кич*), нередко пошлое, безнравственное, порнографическое, но часто — и предельно утонченное в своем эстетизме (уайлдовское) (см.: *Эстетизм*) — как в жизни, так и в искусстве. К., как пишет одна из его приверженцев и теоретиков Сьюзен Зонтаг, — это «дендизм в век массовой культуры», извращенный эстетизм XX в., подхлестываемый в обществах изобилия постоянной угрозой пресыщения. Чаще всего сторонниками этого вкуса выступают люди гомосексуальной ориентации, но не только они. Стандарты К. — повышенная театральность, искусственность, фривольность, манерность, стилизация. Истоки К. его приверженцы видят в итальянском маньеризме, в изощренном вкусе создателей многих видов и направлений европейского искусства XVII-XVIII вв, в *эстетизме* XIX в. (особенно — в живописи прерафаэлитов), в ар нуво (стиле модерн) рубежа XIX-XX в. Такие виды искусства, как классическая опера, балет, кинематограф первой половины века, многие кинозвезды считаются неисчерпаемым

источником творческой энергии К. за их принципиальную искусственность. Идеальными образцами К. его поклонники считают, например, оперы Беллини, «Трубадур», «Лебединое озеро», «Саломею» Висконти, «Кинг-Конг» Шедсака, графику Обри Бердслея, архитектуру Гауди, банальную красоту Греты Гарбо, пышную женственность Джини Лоллобриджиды и т.п. Андрогинность является одним из сильных эмоциональных стимулов К. (отсюда его внимание к прерафаэлитам, балету, ар нуво); но также и противоположное — многократно преувеличенные сексуальные характеристики партнеров и фантастические сексуальные практики, типичные для порнопродукции. К. возводится почти на уровень культа его поклонниками и обладает для них некоей герметической семантикой, не доступной профанам. К. «есть вид извращения, — пишет С.Зонтаг, — при котором используют цветистую манерность для того, чтобы породить двойную интерпретацию». Игра и предельная серьезность, экстравагантность и наивность, пошлость и эстетизм — антиномические характеристики К. К. — предельно извращенный и по-своему утонченный эстетизм ПОСТ-культуры (см.: *ПОСТ-*), последний этап *эстетизма*.

Лит.: Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Зонтаг С. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960-70-х годов. М., 1997.

В.Б.

**Леттризм** (lettrisme — фр.) — художественно-эстетическое течение, основанное в 1946 г. в Париже И.Изу в содружестве с Г.Помераном. Теоретическим органом нового движения стал журнал «Леттристская диктатура». На его страницах было сформулировано творческое кредо Л. — теоретическая и практическая систематика буквы (lettre) во всех сферах эстетики: буква — основной элемент всех видов художественного творчества — визуального, звукового, пластического, архитектурного, жестикульного. Л. — утопический проект освобождения индивида путем распространения креативности на жизнедеятельность в целом; ее глобальная трансформация, предполагающая отказ от разделения и специализации труда, преобразования экономического, политического, медицинского, литературно-художественного порядка.

В 1947 г. Изу публикует первый манифест Л. «За новую поэзию, за новую музыку», оцененный современниками как крупнейшее культурное событие со времен *футуризма*, *дадаизма* и

*сюрреализма*. В нем выдвигаются идеи превращения поэзии в музыку, целостное искусство, способное осуществить древнюю поэтическую мечту — дойти до людей поверх границ и национальных различий. Поэзия Л. мыслится как первый истинный интернационал. Ссылаясь на платоновскую концепцию вдохновения и творчества, его диалог «Ион», Изу призывает вернуть творчеству стихийную силу первоисточков. Концептуальные идеи Л. во многом перекликаются с эстетикой *интуитивизма*.

В движении Л. приняли участи более ста деятелей культуры. Наиболее заметные из них — Ж.-Л.Бро, Ж.Волман, Ф.Дюфрен, Л.Лемэтр. Начиная с 1946 г. и по наши дни леттристы проводят выставки, дебаты, культурные акции, выпускают журналы («Ур», «Ион», «Потлач») и другие печатные издания.

Л. оказал существенное влияние на современное, в частности, постмодернистское искусство. Обращение к мелодии, а не смыслу фразы; игра сочетаниями букв; возвращение буквы к первобытному звукоподражанию, крику, предшествующему слову; превращение пред-слова, пред-знака, иероглифического *письма* в основу нового искусства метаграфики предвосхитили некоторые идеи Ж.Делеза и Ф.Гваттари о художественной геофике. Высказанная И.Изу в работе «Эстетика кино» гипотеза о грядущей смерти кино, его превращении в перманентный хэппенинг, чистый жест, а кинодиспута — в произведение искусства была реализована *ситуационизмом*.

*Лит.*: Lettrisme et hypergraphie. P., 1971; *Isou I.* De l'impressionnisme au lettrisme: l'évolution des moyens de réalisation de la peinture moderne. P., 1974; *Curtay J.-P.* La Poésie lettriste. P., 1974; *Sabatier R.* Le Lettrisme. Les créations et les créateurs. Nice, 1989; *Lettaillieur F.* Encyclopédie du lettrisme. 5 vol. P., 1989; Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945. 2 éd. P., 1990.

*Н.М.*

*Лэнд-арт* (англ. Land Art — природо-искусство) — одно из ответвлений *Минимал-арт*, когда деятельность художника выносится на природу и материалом для арт-объектов служат, как правило, или чисто природные материалы, или их сочетание с минимальным количеством искусственных элементов. В период 60—80-х гг. художниками В. Де Мария, М.Хайцером, Д.Оппенхэймом, Р.Смитсоном, Христо и др. были реализованы крупномасштабные проекты, как правило, в малодоступных, слабо освоенных человеком местах природного ландшафта — в пус-



тынях, горах, на дне высохших озер и т.п. Художники рыли огромные котлованы и рвы различной формы (Хайцер), строили из обломков скал причудливые нагромождения, выкладывали спирали из камней в морских заливах (Смитсон), рисовали с помощью извести некие огромные рисунки на лугах, сооружали крупномасштабные неутилитарные объекты в малонаселенных местностях и т.п. Так, в 1977 г. Вальгер де Мария создал в пустынной равнине в Нью-Мексико объект под названием «Светящееся поле». На пространстве 1 миля на 1 км он вбил в землю 400 стальных стержней (из нержавеющей стали, 16 рядов по 25 штырей в каждом) диаметром 2 дюйма и средней высоты 20 футов 7,5 дюйма (около 7 метров) таким образом, что верхние концы штырей находились в идеальной горизонтальной плоскости независимо от меняющегося рельефа местности, то есть образовывали как бы горизонтальную сетку. Если смотреть на объект с достаточного расстояния на утренних и вечерних зорях, то стержни практически незаметны, но хорошо видно отраженное ими сияние, как бы парящее над землей без всякого видимого источника. В органическом слиянии с пустынным пейзажем, обрамленным живописной кромкой дальних гор, объект, по свидетельству очевидцев, производит сильное впечатление некой ирреальной игры природных энергий. Особый эффект возникает на этом поле и при грозе, когда разряды молний концентрируются на металлической конструкции. Один из наиболее впечатляющих и живописных проектов был осуществлен Христо в 1983 гг. во Флориде и назывался «Окруженные острова». В Бискайском заливе на расстоянии 7 миль от Майами Христо окружил 11 маленьких островов плавающим на воде обрамлением из специальной сверкающей ткани розового цвета (тона фламинго), общей площадью 6 млн. кв. футов. С воздуха объект Христо напоминал огромные причудливые лилии, распустившиеся вдруг на изумрудной поверхности залива. Свой объект, который считается самым красивым в Л.-а., художник посвятил Клоду Моне (см.: *импрессионизм*). Для реализации проекта было задействовано 430 рабочих, много других специалистов и техники. В его документации особо подчеркивается, что экологически он абсолютно чист и безопасен.

Согласно концепциям Лэнд-артистов, жест художника переорганизывает окружающую среду в огромное художественное пространство, где сама природа предстает не пассивным фоном, а активным созидающим началом. Тем самым они как

бы утверждали жест творческого присутствия человека в неосвоенных еще пространствах природы в качестве акта сотворчества с природой, креативного единения с ней. Своими проектами Лэнд-артисты протестовали против современной городской цивилизации, эстетики металла и пластика, против приземленного «утилитаризма искусства» в потребительском обществе и конфликта современной цивилизации (и искусства) с окружающей средой. Проекты Л.-а. из-за недоступности мест их организации для публики репрезентировались обычно на выставках с помощью фото-, кино-, видеодокументации, которая невольно становилась неотъемлемой частью этих проектов. Л.-а. — одна из попыток художника ПОСТ-культуры (см.: *ПОСТ-*) отыскать на современном уровне пути творческого контакта человека с природой, ее креативными силами и энергиями.

Л.Б.

**Мессидж** (message — англ.: послание) — смысл, идейное содержание художественного произведения. М. транслируется реципиенту имплицитно или эксплицитно, может быть художественным либо внехудожественным.

Эксплицитный М. открыто формулирует теорию, тезис, излагает авторскую позицию (социальное послание в *ангажированной* эстетике, в частности, *экзистенциализме А. Камю и Ж.-П. Сартра* 40-х гг.). Имплицитный М. избегает вербализации, используя чисто художественные средства (аллюзии, подтекст и т.п.) для передачи авторских идей (философский М. довоенного экзистенциализма, психоаналитический М. *фрейдизма*).

Художественный М. — сугубо эстетическое послание, связанное с эстетическими качествами произведения, эстетическим удовольствием (красота линии, цвета, колорита). К нему нередко прибегают для промоушена инновационных арт-феноменов, нарушающих традиционные критерии прекрасного (асимметрия, диссонанс и т.д.) Функция внехудожественного М. — передача философских, нравственных, политических, научных и других идей.

Н.М.

**Морфинг** (morphing — англ.) — электронный спецэффект, компьютерный способ превращения одного кинематографического объекта в другой путем его постепенной непрерывной де-

формации. В результате плавных трансформаций форма утрачивает классическую определенность, становится текучей, оплазмированной. Ее неструктурированность воплощает в себе постмодернистское снятие оппозиции прекрасное — безобразное. Возникающие в результате М. трансформеры свидетельствуют об антииерархической неопределенности компьютерных эстетических объектов. Этот спецэффект ведет к возникновению киноэстетики амбивалентной мультиреальности, населенной виртуальными персонажами — киборгам, биороботами, зомби, воплощающими недифференцированность живого и неживого, человеческого и звериного («Волчица») и т.д. Они лишены характеров, личностного начала, что создает выразительные контрасты в случаях сочетания компьютерной анимации и игрового кино («Кто подставил Кролика Роджерса?»). В компьютерной *виртуальной реальности* ориентация на оптико-кинетические иллюзии «невозможных» артефактов становится эстетической нормой.

Н.М.

**Наивное искусство.** Это понятие используется в нескольких смыслах и фактически тождественно понятию примитивное искусство. В различных языках и разными учеными эти понятия используются чаще всего для обозначения одного и того же круга явлений в художественной культуре. В русском (как и в некоторых других) языке термин «примитивный» имеет в качестве одного из главных оценочный (и именно негативный) смысл. Поэтому уместнее остановиться на понятии Н. и. В самом широком смысле так обозначается изобразительное искусство, отличающееся простотой (или упрощенностью), ясностью и формальной непосредственностью изобразительно-выразительного языка, с помощью которого выражается особое, не обремененное цивилизационными условностями видение мира. Понятие появилось в новоевропейской культуре последних столетий, поэтому отражает профессиональные позиции и представления этой культуры, считавшей себя высшей ступенью развития. С этих позиций под Н. и. понимается и архаичное искусство древних народов (до египетской или до древнегреческой цивилизаций), например, первобытное искусство; искусство народов, задержавшихся в своем культурно-цивилизационном развитии (коренного населения Африки, Океании, индейцев Америки); любительское и непрофессиональное искусство в самых широких мас-

штабах (например, знаменитые средневековые фрески Каталонии или непрофессиональное искусство первых американских переселенцев из Европы); многие произведения так называемой «интернациональной готики»; фольклорное искусство; наконец, искусство талантливых художников-примитивистов XX в., не получивших профессионального художественного образования, но ощутивших в себе дар художественного творчества и посвятивших себя самостоятельной его реализации в искусстве. Некоторые из них (французы А.Руссо, К.Бомбуа, грузин Н.Пироманишвили, хорват И.Генералич, американка А.М.Робертсон и др.) создали истинные художественные шедевры, вошедшие в сокровищницу мирового искусства.

Н. и. по видению мира и способам его художественной презентации в чем-то приближается к искусству детей, с одной стороны, и к творчеству душевнобольных, с другой. Однако в сущности своей отличается и от того, и от другого. Ближе всего по мировосприятию к детскому искусству стоит Н. и. архаических народов и аборигенов Океании и Африки. Принципиальное отличие его от детского искусства заключается в глубокой сакральности, традиционализме и каноничности последнего. Детская наивность и непосредственность мировосприятия как бы застыли навечно в этом искусстве, его выразительные формы и элементы художественного языка наполнились сакрально-магической значимостью и культовой символикой, имеющей достаточно стабильное поле иррациональных смыслов. В детском искусстве они очень подвижны и не несут культовой нагрузки. Н. и., как правило, оптимистично по духу, жизнеутверждающе, многопланово и разнообразно, имеет чаще всего достаточно высокую эстетическую значимость. В отличие от него искусство душевнобольных, часто близкое к нему по форме, характеризуется болезненной навязчивостью одних и тех же мотивов, пессимистически-депрессивной настроенностью, невысоким уровнем художественности.

Произведения Н. и. крайне разнообразны по форме и индивидуальной стилистике, однако для многих из них характерны отсутствие линейной перспективы (глубину многие примитивисты стремятся передать с помощью разномасштабности фигур, особой организацией форм и цветовых масс), плоскостность, упрощенная ритмичность и симметричность, активное использование локальных цветов, обобщенность форм, подчеркивание функциональности предмета за счет тех или иных де-

формаций, повышенная значимость контура, простота технических приемов. У художников-примитивистов XX в., которые знакомы с классическим и современным им профессиональным искусством, часто возникают интересные и оригинальные художественные решения при попытках подражать тем или иным приемам профессионального искусства при отсутствии соответствующих технических знаний и навыков. Сюжеты художники Н. и. чаще берут из окружающей их жизни, фольклора, религиозной мифологии или собственной фантазии. Им легче, чем многим художникам-профессионалам удается спонтанное, интуитивное, не затрудненное культурно-социальными правилами и запретами творчество. В результате чего возникают оригинальные, удивительно чистые, поэтичные и возвышенные художественные миры, в которых господствует некая идеальная наивная гармония между природой и человеком. Именно эти качества Н.и. привлекали к нему внимание многих мастеров искусства XX в., начиная с ранних авангардистов (см.: *Авангард*) и кончая концептуалистами (см.: *Концептуализм*) и постмодернистами (см.: *Постмодернизм*). Те или иные приемы и элементы языка примитивистов использовали в своем творчестве многие крупные художники XX в. (экспрессионисты, П.Клее, М.Шагал, Х.Миро, П.Пикассо и др.). В Н.и. многие представители ПОСТ-культуры (см.: *ПОСТ-*) стремятся усмотреть пути выхода художественной культуры из цивилизационных тупиков.

Лит.: Кузнецов Э. Пиромани. Л., 1984; Vallier D. Henri Rousseau. N.Y., 1962; Venturi L. Il gusto dei primitivi. Torino, 1972; Tomasevič N. Naivni slikari Jugoslavije. Beograd, 1978; Jakovsky A. Naive painting. Oxford, 1979.

Л.Б.

**Палимпсест** (греч. — palimpseston — вновь соскобленный) — в древности так обозначалась рукопись, написанная на пергаменте, уже бывшем в подобном употреблении. Из экономии материала старый текст соскабливали с пергамента и писали на нем новый. Процедура соскабливания далеко не всегда была идеальной, поэтому слабо выраженные (еле заметные) фрагменты или отдельные буквы старого текста (или изображения) в некоторых случаях просматриваются под новым. С помощью современных химико-радиационно-электронных средств иногда удается восстановить достаточно большие фрагменты стертого текста под новым. Нередко таких слоев в П. бывает

несколько. В этом смысле понятие П. было распространено археологами и на наскальные росписи первобытного искусства, когда на стенах с полустершимися от времени росписями писали или прочерчивали новые изображения. Можно сказать, что принцип П. использовали и средневековые мастера, когда по старым росписям в храмах или по иконным изображениям писали новые. При этом старые изображения старались сбить, смыть или покрыть предварительно новым слоем грунта, по которому и писались новые изображения. В отличие от пергаментных рукописей и первобытных наскальных рисунков в средневековых П. старые изображения, как правило, не проступают сквозь новые. Сегодня их удается увидеть только с помощью соответствующих технических средств, а нередко и расслоить на разные изображения.

В современных арт-практиках принцип П. часто используется в качестве сознательного художественного приема. Его начали достаточно регулярно применять кубисты (в синтетический период, см.: *кубизм*), *дадаисты*, *сюрреалисты*, наклеивая, в частности, на холст или другую основу вырезки из газет, афиш, другие тексты и изображения и нанося затем на них новый слой изображений таким образом, что фрагменты старого слоя просматриваются сквозь него, составляют органическую его часть. Иной прием П. заключается в рисовании или писании на репродукциях произведений других художников (скандально знаменитый пример объект М. Дюшана «L.H.O.O.Q.» — 1919 г., Филадельфийский музей изобр. искусства: репродукция «Джоконды» Леонардо с подрисованными карандашом усами и бородкой). На принципе П. строятся многие объекты и ассамбляжи в *концептуализме* и других современных продвинутых арт-практиках. Он позволяет создавать насыщенные и предельно обостренные системы *эстетических оппозиций*, контрасты внеэстетического плана и разнообразные визуальные ряды, ориентированные на ассоциативное и интеллектуальное восприятие самого разного толка, — приемы, характерные для *постмодернизма* и для ПОСТ-культуры (см.: *ПОСТ-*) в целом.

Л.Б.

**Полиэкран** — один из технических способов организации пространственно-временного континуума (см.: *Пространство артефакта*) в современных технических и электронных видах искусства: в кино, видео, компьютерном искусстве, продвинутых

арт-практиках. Суть его состоит в симультанном проецировании на один экран нескольких изображений. Этот принцип восходит к житийным иконам (когда в ряде прямоугольных клейм на одной доске изображались последовательно определенные исторических событий), к комиксам, но в наибольшей мере к коллажам авангардистов (см.: *Авангард*) и к шелкографическим картинам художников *поп-арта* Р. Раушенберга и Э. Уорхола. Именно они впервые начали сочетать в своих картинах на одной плоскости самые различные фотоизображения, соответствующим образом обработанные и, как правило, не имевшие в реальной действительности никакой связи между собой, но обретшие ее в структуре целостного художественного пространства изображения. Собственно П. как симультанная проекция на один экран нескольких слайдов начал наиболее активно применяться при организации экспозиций в нехудожественных музеях. Полиэкранные слайдо-стенды и особенно слайдофильмы давали возможность как бы спрессовать время восприятия визуальной информации в процессе экскурсионной работы. Затем П. перешел в телевидение, кино, шоу-программы, компьютерное искусство, электронные *инсталляции*. Путем разнообразного сочетания на одном экране нескольких самостоятельных (или в какой-то мере коррелированных) потоков визуальной информации П. позволяет достичь организации сложных полифонических пространственно-временных структур, воздействующих не только на сознание (ибо возможности сознательного восприятия столь мощных потоков информации ограничены), но в большей мере на внесознательные стороны психики реципиента. П., как и ряд других современных технических и электронных средств масс-медиа, позволяет достаточно эффективно манипулировать сознанием реципиентов.

Л.Б.

**Рестани** Пьер (Restany Pierre) (род. 1930) — французский критик, теоретик и историк современного искусства. Лидер и организатор направления художников «*Новых реалистов*» в Париже (с 1960). На рубеже 50-х-60-х гг. перед молодым критиком встала задача вернуть Парижу авангардную преемственность, утраченную вместе с измельчением некогда принесшей Франции международную известность «Парижской школы». Проблема возникла в связи с серьезным интересом в США и Великобритании к творческому наследию и личности Марселя Дюшана,

жившего в Нью-Йорке с 1915 г. и практически забытого на родине. В Лондоне художник Ричард Гамильтон (род.1922) реконструировал «Большое стекло» для выставки Дюшана в Галерее Тейт, а также издал на собственные средства вариант «Зеленого ящика» с собственными комментариями. Деятельность Гамильтона способствовала возбуждению интереса к старому лидеру всех радикальных движений Первого авангарда со стороны молодых нью-йоркских художников, Джаспера Джонса, *Раушенберга*, Лихтенштейна. Р. решил вернуть открытия Дюшана на родную почву, выделив в Париже ряд молодых художников, стремившихся к интеграции искусства и быстро меняющейся городской жизни. Ими были лидер молодых абстракционистов Ив Клейн, скульпторы Арман, Сезар, Ники де Сан-Фаль, Жан Тенгли, только что приехавшие в Париж Христо Явашев и Даниель Споэррн, парижане Раймонд Энс, Жак де Ла Вийгле, Франсуа Дюфрен, Дешан, итальянец Мимо Ротелла. Все упомянутые художники занимались включением в свои работы реальных объектов, будь то детали и части сломанных механизмов, игрушки, предметы домашнего обихода или уличные афиши. 16 апреля 1960 г. в Милане Р. провозгласил Декларацию о намерениях Новых Реалистов, начинавшуюся с осуждения «академической» части французской интеллигенции, не принимающей современного искусства, «остановить солнце или повернуть вспять время». Далее говорилось: «Мы являемся свидетелями оскудения и склероза, поразившего все существующие словари, языки и стили». Р. заявил об отдельных и еще очень редких попытках в Европе и Америке противостоять этому распаду и очертить «нормативные основания новой выразительности». Он вынес приговор станковой живописи, а также всем классическим средствам в живописи и скульптуре как отжившим свое время. Что же предлагалось взамен? Волнующее погружение в реальность, постигаемую изнутри без помощи каких-либо навязанных извне установок, выходом на более сущностный уровень коммуникации. В этом, по мнению Р., на помощь приходит социология, предлагая на выбор в качестве объектов искажения печатных изображений на афишах, кухонные отбросы, металлолом, неконтролируемые проявления эмоций — все то, что выводит чувственное за границы ее восприятия. Р. предсказывал наступление эры «социологической реальности», в которую включаются все сферы человеческой активности внутри сообществ, коммуникация и коммерция. Все эти условия определяют функ-



цию искусства, в котором обречены на гибель «псевдо-благородные жанры» и, в особенности, «живопись». В условиях массового самовыражения и экстерииоризации творческой личности «мы движемся к созданию нео-реализма непосредственной чувствительности». Отдельные проявления «нового реализма» в творчестве отмеченных Р. молодых художников носят поэтому «икноборческий» характер. «В своем непосредственном самовыражении, — заявлял он, — мы пребываем в состоянии на сорок градусов выше нулевой стадии дадаистов», но лишены их агрессивного комплекса и полемического задора. Как только личность «реинтегрирует себя в реальность», ее эмоции, чувственное восприятие и, наконец, поэтика отождествляются с реальностью. 17 октября 1960 г. на квартире Ива Клейна в Париже художники подписали манифест Р. и была создана группа Новых Реалистов. Сам Р. начал осуществлять практическую деятельность, став куратором новой парижской галереи «J» на правом берегу Сены. Инициатива по созданию нового направления в искусстве впервые перешла от художников к критику-куратору, став соблазном для многих художественных критиков второй пол. XX в.

В мае 1961 г. В галерее «J» Р. открыл выставку Новых Реалистов «На 40 градусов выше Дада» («A quarante degrés au-dessus de dada»). Выставка носила декларативный характер, и в каталоге Р. поместил еще один программный текст Новых реалистов. На выставке были экспонированы объекты, представлявшие собой *реди-мейд* и явно отсылавшие к Дюшану и дадаистам. Р. начал свой текст с критики «дадаистского мифа» всеобщего отрицания, присоединившись, однако, к «нет» дадаистов как к гаранту «другого искусства». «Ноль» дадаистов, по мнению Р., составлял феноменологическую основу лирической абстракции, пережил ташизм, находя последнее прибежище в станковой живописи и скульптуре, обреченных на уничтожение. «Новые реалисты считают живописью весь окружающий мир, откуда они заимствуют фрагменты универсальной знаковости». В таком контексте, подчеркнул Р., *реди-мейд* Дюшана обретают новое истолкование. Они транслируют прямую выразительность, присущую органическим областям современной деятельности, будь то город, улица, фабрика, массовая продукция. *Реди-мейд* отныне перестают быть лишь объектами негативистской полемики: они становятся главными элементами нового репертуара искусства. Новый

реализм, согласно Р., занимает в этом процессе позицию «на сорок градусов выше нулевой отметки дада», находясь на одном уровне с сегодняшним художественным восприятием.

Любимыми художниками Рестани в те годы были Арман и Споэрри, открывший в его галерее «J» в 1963 г. «ресторан» с соответствующими «кулинарными» реди-мейд. Но важной чертой его кураторской деятельности был интернациональный характер и стремление к сотрудничеству с будущими поп-артистами США (см.: *Поп-арт*), что нашло отражение в организованной им выставке в том же 1961 г. в галерее «Правый берег» — «Новый реализм в Париже и Нью-Йорке». Все это способствовало росту его авторитета далеко за пределами Франции. Социологическая окраска авангардной эстетики, развиваемой Р., нашла отражение в книге «Авангард XX столетия», где, в частности, утверждалось, что художник сегодняшнего дня является «непременным создателем наших развлечений».

В 1968 г. Р. организовал выставку «Expansions-Environnements» с участием Сезара, Тенгли, Ники де Сан-Фаль и других художников, предложивших проект «Повседневного украшения жизни» и претендующий на создание Среды за пределами музейных пространств, отвечающей духу «второй индустриальной революции». Р. произнес: «Искусство окончательно сомкнулось с моралью, эстетика — с этикой», или «эстетика опрокидывает этику». В 1965 г. Р. в своей галерее открыл выставку со знаменательным названием: «В честь Ньепса». Речь шла о Нисефоре Ньепсе (1765-1833), вместе с Дагером открывшим фотографию, а в галерее были представлены работы, исполненные механистическим способом — сериграфии и шелкографии. Р. — автор исследований о Марселе Дюшане, Иве Клейне и многих современных художниках; на протяжении двадцати пяти лет он оставался признанным лидером *неклассической эстетики*.

*Соч:* Документы собраны в : *Le nouveau realisme*. Paris, 1978; *Restany P. L'autre face de l'art: L'aventure de l'objet, -«Domus»* 584, July 1978; *Restany P. Ives Klein le monochrome*. Paris, 1982.

*М. Бессонова*

***Сартр Жан-Поль*** (Sartre Jean-Paul), 1905-1980, — французский философ, эстетик, писатель, заложивший основы французского атеистического *экзистенциализма* и способствовавший его сближению с *феноменологией*. Его основная философско-эсте-

тическая проблематика — суверенность и свобода сознания как «абсолютный источник» экзистенции; воображение как школа свободы сознания, позволяющей отринуть реальность и утвердить ирреальное; сознательный характер творчества, авторство и ответственность индивида; случайность бытия; ситуация событийности мира и истории. С. исходит из рационализма Декарта, разделяет ряд идей С.Кьеркегора, М.Хайдеггера, З.Фрейда. Он предлагает метод экзистенциального психоанализа художественного творчества, полемизируя при этом с рядом положений теории бессознательного у Фрейда и ее интерпретацией в сюрреализме («диктовка бессознательного», «автоматическое письмо»). Существенное влияние оказала на него концепция интенциональности сознания Э.Гуссерля. В своем основном философском труде «Бытие и ничто» (1943) С. предлагает интенциональный анализ бытия-в-себе, бытия-для-себя и бытия-для-другого как трех форм проявления бытия в человеческой реальности. Самосознание — бытие-для-себя — может существовать, лишь отрицая инертное, пассивное, массовидное бытие-в-себе. «Ничто», как червь в яблоке, разъедает бытие-для-себя изнутри, обуславливая фундаментальный человеческий выбор, подобный античному року: человек «осужден на свободу», обречен ускользнуть от себя самого, что рождает чувство тоски, отчаяния, озабоченность, нечистую совесть — основные темы как философского, так и художественно-эстетического мира С.

Идея интенциональности сознания стала фундаментом сартровской теории воображения. В работах «Воображение» (1936) и «Воображаемое» (1940) С., прибегая к методу феноменологической редукции, характеризует объект воображающего сознания как отсутствующий, а воспринимающего (перцептивного) сознания — как присутствующий, реальный. Этому соответствуют два поля сознания — достоверное (феномен редукции) и вероятное (феномен психологической индукции). Художественный образ — результат интенциональности сознания, не зависящий от восприятия: невозможно одновременно воспринимать и воображать. Воображение — это свобода, освобождение от реального. Активное, имманентно спонтанное воображение творит свой объект, а не получает его извне, подобно восприятию. Произведение искусства — не объект мира, но ирреальный абсолют: «произведение искусства — это ирреальное», существующее в воображении, результат встречи сознания с объектом-аналогом (картиной, статуей и т.д.). Так, картина — реальный объект, пре-

вращающийся в воображении в ирреальный, или собственно художественный; симфония — не некоторое «здесь и сейчас»; она — «нигде», но воспринимается в мире; это выход из непреодолимых противоречий мира, найденный художником. Воображение — позитивная активная форма безумия: художник ирреализует мир и ирреализуется сам, что прослежено С. на примере творчества Ш.Бодлера, Г.Флобера, С.Малларме, Ж.Жене, Ф.Мориака, У.Фолкнера, Э.Хемингуэя. В художественном плане эта тема получила развитие в романе «Тошнота» (1938). Его герой Рокантен связывает тошноту (одно из основных экзистенциалистских философско-эстетических понятий) с чувством абсурдности существования, своего одиночества, ощущением тотальной чуждости мира, отчуждения от него и от себя самого. Предлагаемый С. выход из этой ситуации — художественно-эстетический, в духе прустовского «Обретенного времени»: Рокантен слушает пластинку, сохранившую голос и музыку уже ушедших из жизни певицы и композитора и мечтает написать книгу, чтобы обрести «ясность» — создать ирреальный мир искусства и в этой фикции оправдать свое существование. Различие эстетической и этической позиций заключается в том, что первая дистанцируется от реального, вторая же воплощает в себе конкретное действие, направленное на изменение действительности. В военные и послевоенные годы, обретя опыт участника движения Сопротивления, редактора «Тан Модерн» («война разбила устаревшие рамки нашей жизни») С. обращается к теме социальной роли художника, вылившейся в его концепцию *ангажированности* искусства. В таких работах как «Экзистенциализм — это гуманизм» (1945), «Что такое литература» (1947) С. рассматривает литературу как средство реализации свободных по своему типу отношений между людьми, когда писатель как личность стоит на стороне свободы. Связанное с сознанием и практикой писательское слово создает возможность ангажированности литературы, возникновения доверия между читателем и автором, направленного на эстетическую модификацию проекта человеческой жизни — солидарность с другими людьми в борьбе за свободу. Подобной миссией наделен лишь писатель, так как вещьность того материала, с которым работают художник, скульптор, поэт, подавляет идею свободы, хотя они и могут быть лично преданы ей. Героями художественных произведений С. становятся в эти годы активные люди, неподвластные року. Борется со злом Орест («Мухи», 1943), освобождающий

жителей Аргоса и от жестокого правителя, и от гнева богов; превозмогают пытки плененные партизаны, не выдающие своих товарищей («Мертвые без погребения», 1946). Как в драматургии, так и в прозе (незавершенная тетралогия «Дороги свободы», 1945-1949) получает художественное развитие идея свободы выбора. В духе экзистенциального гуманизма свобода личности связывается со свободой других людей. Вместе с тем продолжает звучать и магистральная для творчества С. в целом идея: «Ад — это другие». Подобная противоречивость связана со спецификой бытия-для-другого, обуславливающего непреодолимую конфликтность межличностных отношений. Его основанная на гегелевском анализе господского и рабского сознания концепция взгляда исходит из того, что «Я» для сознания другой личности — лишь опредмеченный взглядом инструмент. Это предопределяет борьбу за признание свободы «Я» в глазах другого, «тщетное стремление» стать богом либо сверхчеловеком. Отвергая как «дурную веру», так и ницшеанство (см.: *Ницше*), С. настаивает на неотчуждаемости и неистребимости человеческой свободы.

Конец послевоенной «весны освобождения» во Франции породил разочарование С. в надеждах на превращение литературы в средство общественных преобразований: «Я долго принимал перо за шпагу, теперь я убедился в нашем бессилии» (*Сартр Ж.-П.* Слова. М, 1966. С. 173). Свойственные Сартру анархистские идеи, эстетическое левачество, оказавшиеся созвучными контркультурным настроениям «бунтующей молодежи», приобрели определенность после майско-июньских событий 1968 г., выразившись в нигилистическом отношении к культуре прошлого, классическому искусству.

*Осн. соч.:* L'imagination. P., 1936; Esquisse d'une théorie des émotions; La Nausée. P., 1938; P., 1939; L'imaginaire. P., 1940; L'être et le Néant. P., 1943; Qu'est-ce que la littérature? P., 1947; Beaudelaire. P., 1947; Jean Genet, comédien et martyr. P., 1952; L'Idiot de la famille. T.I-IV. P., 1971-1972.

*Н.М.*

**Сезанн (Cézanne)** Поль (1839-1906) — французский живописец, представитель *постимпрессионизма*, один из наиболее значительных художников последней трети XIX — нач. XX в. С его именем связывают кардинальные перемены в искусстве XX в. Детство и юность будущего художника прошли в Эксе-ан-Про-

ванс, тихом провинциальном городке, окруженном романтической природой. С. еще учеником колледжа, где он учился вместе с будущим известным писателем Э.Золя, посещал школу рисования при музее Экса. Время, проведенное в Эксе, не прошло для него даром — он получил солидный запас знаний, устойчивую религиозную веру, любовь к природе, сформировал свое миропонимание, приобрел некоторые живописные навыки. В Париже, куда его переманил Золя, он посещал Академию Сюиса (1861-65), изучал творчество старых мастеров в Лувре (его восхищали венецианцы XVI в.), из французских предшественников его особенно привлекали работы Делакруа и Курбе, сблизился с импрессионистами (см.: *Импрессионизм*). Однако путь в искусство давался ему с большим трудом. Постоянная неудовлетворенность своими работами, непризнание их критикой и коллегами по кисти, замкнутость и одиночество сопровождали его творчество почти на протяжении всей жизни. Это не мешало ему, тем не менее, упорно, почти фанатично искать свой путь в искусстве, на который он и вышел в конце концов, открыв перед живописью XX в. новые перспективы и горизонты.

Утверждение творческой индивидуальности, поиски предельной выразительности и убедительности в каждой картине становятся программой С. Его упорный бунтующий темперамент проявляется в самом наложении красок на поверхность холста, чем он как бы протестует против приглаженной, прилизанной поверхности картин официальных художников Салона. С. смело накладывает краску толстым слоем и энергичными мазками лепит форму. Мотивы, общие с Эдуардом Мане и будущими импрессионистами, к середине 60-х гг. все чаще встречаются у него наряду с романтическими композициями. Под влиянием импрессионистов С. обращается к работе на пленэре, его палитра существенно просветляется. Вместе с тем его образы отличаются большей экспрессией, большей осязательностью и даже грубостью. Его привлекает плотность, телесность видимого мира. Даже небо и море имеют на его картинах ту же весомость и живописную плотность, что и деревья, скалы, дома.

Работа в тесном контакте с импрессионистами и под их некоторым влиянием приводит, тем не менее, С. в сер. 70-х гг. к принципиальному расхождению с ними. Его интересуют не динамика среды и изменчивость цветов в свето-воздушной атмосфере, а устойчивые закономерности цветовых сочетаний и форм, материальная предметность, устойчивая вещьность природы. С.

в своих картинах стремится зафиксировать нечто сущностное, постоянное, неизменное в видимом и постоянно меняющемся мире, он делает живописные акценты на выявлении материальности, пластичности предметов. В его пейзажах отсутствует все, что может показаться случайным. Уже в 70-е гг. в многофигурных композициях намечается тенденция к четкому построению картины, а в портретах видно стремление к чисто живописной выразительности. Интересом к пластическому осмыслению формы объясняется его тяготение к жанру натюрморта, которым практически не занимались импрессионисты. В своих натюрмортах С., пожалуй, ближе всего приблизился к решению поставленной им самим задачи отыскания живописно-пластических основ вещи, выявления ее конструктивного начала. Вместе с тем под влиянием импрессионистов многие из его натюрмортов приобретают некоторую декоративность. Связи С. с импрессионистами были в 70-е гг. достаточно регулярными, поэтому понятно его участие в их первой выставке и в ряде последующих. Однако его эстетические установки диаметрально противоположны импрессионистским, и это приводит его к отдалению от них.

Не мимолетное впечатление от видимой действительности, но стремление добраться до визуальной первоосновы предмета, обрести «полное знание о нем» путем внутренней переплавки всех эмпирических данных с помощью чисто живописных средств — основа его художественного credo. С. заново собирает и плотно строит предмет, растворившийся у импрессионистов в цветосветовой среде. При этом он пользуется не традиционной светотеневой моделировкой, но наложением плотных контрастных цветов друг на друга. Пространство он строит не с помощью перспективы (геометрической или воздушной), но путем размещения параллельно живописной поверхности перпендикулярных к ней плоскостей или путем комбинации горизонтальных и вертикальных точек зрения (прием подхваченный впоследствии и доведенный до логического завершения *кубизмом*).

В середине 80-х гг. усиливается стремление художника к еще большей конструктивности произведения, строгой композиционности. Эта тенденция ярко проявилась в пейзажах того времени. С. стремится к большей обобщенности и упрощению форм, к выявлению пластики каждого элемента композиции и к ее четкой построенности исключительно с помощью цвета. Вни-

мательно анализируя формы видимой действительности, С. приходит к убеждению, что конструктивной основой всего многообразия форм являются три элементарные формы: цилиндр, шар и конус, а в основе цветовой палитры лежат три главных цвета — зеленый, голубой и желтый. Однако он не доходит в своих работах ни до чистого геометризма, ни до живописной абстракции, хотя и теоретически, и практически подошел вплотную к этим художественным рубежам. Их освоением занялись его многочисленные последователи самых разных ориентаций художественного авангарда XX в.

Искание монументальности было в духе времени, и С. для решения этой, всегда интересовавшей его проблемы обращается к многофигурным композициям. В них фигуры становятся все более пластичными, а фон — более нейтральным, без какой-либо глубины. В своих многочисленных «Купальщицах» и «Купальщиках» он не интересуется красотой обнаженной природы (как, скажем, Ренуар), но ищет новые пластические формы и живописные ритмы. Обобщенность и монументальность ощутимы и в его портретах. Преодолевая влияние импрессионизма, он все дальше уходит от непосредственного восприятия природы к рационально осмысленным конструктивным и чисто живописным построениям.

Главными особенностями поздних произведений С. становятся повышенная экспрессивность и своеобразная «барочность». Какое-то беспокойство художника и внутренняя почти мистическая напряженность формы ощущаются даже в натюрмортах. Еще одна особенность последнего периода — специфическая «нагроможденность» форм и предметов; натюрморт строится как рельеф, наслаивающийся от фона к зрителю. Изменения происходят и в трактовке пейзажа; для него характерна теперь меньшая предметность, большая пространственность.

Признание к уже больному, но постоянно работающему художнику начинает приходиться только в последнее десятилетие его жизни. Его начинают более-менее регулярно выставлять, покупать, появляется позитивная критика. Однако настоящая слава пришла к С. уже после смерти, особенно после выставки 1907 г., на которой были экспонированы 57 лучших его работ всех периодов творчества.

С. оказал огромное влияние практически на все основные направления авангардного искусства начала XX в. Элементы *фовизма, экспрессионизма, кубизма, абстрактного искусства* всех



ориентаций можно обнаружить в его искусстве. И художники этих направлений хорошо сознавали это, почитая С. своим предтечей. Появилось и много более или менее глубоких его прямых последователей и подражателей — «сезаннистов», усвоивших его художественный язык или только манеру. В частности, в России к ним можно отнести представителей «Бубнового валета» и некоторых других художников. Выставка 1907 г. произвела сильное впечатление на жившего в то время в Париже крупнейшего поэта первой четверти века австрийца Р.-М.Рильке, который посвятил ей целую серию писем к разным лицам, названную им позже как «Письма о Сезанне».

*Лит.:* Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972; Venturi L. Cézanne. Genève, 1978.

Л.Б.

**Технообраз** (technimages — фр.) — неологизм, введенный в научный оборот французской исследовательницей Анной Коклен. Она задается вопросом о том, как изменится классический образ при вторжении в него новейших технологий, ведущих к возникновению «технологического искусства» (дигитального, синтезированного, виртуального). Сущностное отличие Т. от классического «текстообраза» Коклен видит в замене интерпретации «деланием», *интерактивностью*, требующими знания «способа применения» художественно-эстетического инструментария, «инструкции». Если образ сопряжен с интерпретацией, *finito*, линейным распространением, то Т. — с интерактивностью, виртуальным процессом, сетевым способом распространения.

Как все новое, Т. провоцирует реакцию отторжения как у некоторых теоретиков, так и у части публики: он, действительно, не вписывается в традиционные представления об искусстве. Это прежде всего связано с тем, что не оправдываются ожидания, сопряженные с кантовской идеей незаинтересованности: свободу интерпретации вытесняет необходимость интерактивного вмешательства аудитории. Ведь без знания ею инструкции, «способа применения» *артефакта*, то есть правил взаимодействия с *инсталляцией*, поведения при *перформансе*, *хэппенинге*, приемов виртуальных манипуляций и т.д. «события» искусства может и не произойти. Отказ от созерцательной позиции, необходимость в том числе и утрачивающего метафоричность физического «делания» вызывает эстетический *шок*. «Художествен-

ное раздражение» обостряется из-за отсутствия адекватного языка описания Т.; в свое время эта проблема была актуальной и для *фотографии*, кинематографа. Они также некоторое время оставались «голыми», лексически неупакованными.

Проблема усугубляется тем, что в Т. объект растворен в процессе сетевой передачи информации, смещающей роли творца и публики. Традиционное поле деятельности эстетика меняется. Если М.Дюшан мог пририсовать усы Джоконде, но сам объект от этого не изменялся, то интерактивность меняет произведение, объект исчезает в деятельности, растворяется в киберпространстве, становясь смутным, размытым. Бесконечная вариативность интерпретаций стабильного художественного объекта сменяется принципиально неравными себе ядрами виртуальных вариаций. Место стабильного, определенного результата творческого процесса занимает подвижный, нестабильный Т., являющийся таковым не по воле автора, а по определению как объект виртуального становления. Все это нарушает классический эстетический порядок.

Если в теоретическом отношении классическая эстетика нередко была *à priori* по отношению к художественной практике, то в новой ситуации эстетика оказалась *à posteriori* и вынуждена постоянно гнаться за новыми объектами, не всегда «схватывая» их. Эстетика конца века устала от этой гонки, переживает болезнь порога, кризис своих границ, становящихся все более проницаемыми. Если в прежние эпохи эстетика была твердой упаковкой искусства, его теоретической защитой, то теперь эта упаковка стала «мягкой», пористой, размякла, деформировалась, порвалась, не выдержав напора всего того, что претендовало в XX в. на статус искусства. Философская эстетика как бы отслоилась от современного художественного процесса. Она сама нуждается в защите, прочной упаковке. Роль новой упаковки способна сыграть сегодня, по мнению А.Коклен, философия культуры, обволакивающая эстетику, защищающая ее своим каркасом.

Т. атакует классику в лоб, выявляя нечто более сущностное, чем теоретико-эстетическое недомогание: речь идет об изменении понятийного аппарата и принципов эстетического знания. Но эстетика сегодня не может не выходить за свои пределы — иначе она обескредитится. Современное искусство рассчитано в первую очередь на интерактивистов, интерартистов, а не интерпретаторов. Цепочка художник — маршан — публика заменяется парой мультимедиа — интерактивность: мультимедиа и есть присловутые «усы», разумеется, виртуальные.

Лит.: Коклен А. Эстетика перед лицом технообразов // Сезоны. М., (в печати); Cauquelin A. Court traité du fragment. P., 1986; *Idem*. Petit traité d'art contemporain. P., 1996.

Н.М.

**Хэппенинг** (happening — *англ.*; от to happen — случаться, происходить; в буквальном значении — происходить здесь и сейчас, непреднамеренно) — театрализованное действие на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории, направленное на стирание границ между искусством и жизнью. В теории Х. сочетаются фрейдистские идеи пансексуализма и экзистенциалистские мотивы абсурдности существования, феноменологической редукции, «заклучения в скобки» тех или иных фрагментов действительности. Теория и практика Х. опирается на художественный опыт *футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда*. Стремление к спонтанности, непосредственному физическому контакту с публикой, повышенной действенности искусства выливаются в концепцию карнавализации жизни.

Х. возник в США в 50-е гг. XX в. Его рождение датируется 1952 г. — временем творческой встречи Д.Кейджа, Р.Раушенберга, М.Каннингема, инициировавших проведение построенных на неожиданности и алогизме художественных акций, сочетавших живопись, танец, поэзию, музыку, кино, радио. Увлеченный философией дзен-буддизма, Д.Кейдж стремится создать искусство, неотличимое от жизни, являющееся одним из ее проявлений и, подобно ей, непреднамеренное, случайное. Его ученики и последователи — А.Капров (термин «Х.» принадлежит ему), К.Олденбург, Й.Оно и др. — реализуют идею Х. как «действенного коллажа» не связанных между собой сцен, «праздника мгновения», подаренного актерами-любителями. Отказ от пьесы, сценария, диктата режиссера, профессиональных исполнителей, декораций, театральных костюмов, театральной коробки и других атрибутов традиционного зрелища связан с установкой на полную свободу, сиюминутность и невоспроизводимость Х. Его материалом служат театрализованная демонстрация мод и забой скота, обыденный гостиничный быт и эротические шоу, действие паровой машины и процесс татуировки, происходящие в самых неожиданных местах, от мыловаренного завода до рейсового автобуса, в «натуральных» декорациях. При этом обязательным является участие зрителей, хлопком в ладоши или выкриком останавливающих действие, вмешивающихся в него, демонстрирующих собственный вариант развития событий и т.д. Искусство соединяется с не-искусством. Как подчеркивает А.Кап-

ров в статье «Воспитание не-актера» (1971), «не-искусство больше, чем Искусство». Х. — не только эстетическая, но и этическая позиция, утопическая практика превращения абсолютной свободы творчества в стиль жизни, способ существования. По мысли А.Капрова, искусство становится жизнью или по крайней мере ее утверждением.

Вместе с тем ряд художников (Макуинас, Оно, Хиггинс и др.) подвергают сомнению принцип уникальности и невоспроизводимости Х. В 1961 они основывают течение «Флюксус» и выступают с Х. в концертах. К ним присоединяются такие европейские художники, как Й.Бойс, Б.Вотье, Р.Филиу и др. Благодаря «Флюксусу» Х. стремительно распространяются в Западной Европе, Японии, Латинской Америке. Существенную роль в популярности Х. играет опыт Ливинг-театра. В своих театральных экспериментах такие режиссеры, как П.Брук, Е.Гротовский тяготеют к глобализации театрального опыта, его трансформации в смысложизненный акт, радикально меняющий бытие. Практика привлечения П.Бруком актеров (профессионалов и не-профессионалов) любых рас и национальностей получила широкое распространение в постмодернистском театре и кинематографе. В балете принцип Х. активно ассимилировали такие хореографы, как Т.Браун, П.Бауш, позднее превратившие его в несущую опору постмодернистского танца.

В философско-эстетическом плане эту линию развил известный феноменолог М.Дюфренн, выдвинувший в конце 60-х гг. идеи артизации, карнавализации жизни. Его концепция «революции-праздника» оказалась созвучна настроениям молодежного бунтарства, тенденциям контр-культуры того периода и придала Х. новое звучание: «театр улиц», «театр-газета» стали феноменами молодежного протеста. Другой тенденцией эволюции Х. конца 60-х гг. стал принцип телесности, превращение тел актера в самоценное средство выразительности (*Боди-арт*). В постмодернистской ситуации Х. обретает новое дыхание в *перформансах и инсталляциях*.

*Лит.:* Hansen A. A Primer of Happening and the Time Space Art. N.Y., P., Cologne. 1965; Happening: Fluxus, Pop Art, Nouveau réalisme: eine Dokumentation. Hg. J.Becker, W.Vostell. Hamburg, 1965; Kaprow A. Assemblages, Environments and Happening. N.Y., 1966; Kulterman U. Art Events and Happening. L., 1971; Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945. 2 éd. P., 1990.

*Н.М.*

### Прекрасное как посредник

Необходимость *посредничества* (mediation) в онтолого-гносеологическом плане напрямую связана с изначальным трагическим расколом, характеризующим человеческую природу. Приобретя способность рефлектирующего мышления и отграничив сферу сознания, в которой такая рефлексия только и возможна (библейское «грехопадение»), человечество утратило ту интимную близость-слияние с миром, которая характерна для животного (Жорж Батай). Отделившись от сознания, реальность (как материальная, так и божественная) удалилась в сферу трансцендентного. Бытие человеческого сознания теперь определяется структурой ускользающей *différance* (Деррида), и достигнуть слияния с внутренней сущностью мира (божественным принципом, *presence*) теперь удел только просветленных личностей, далеко продвинутых в медитации. Для остальной части человечества с древнейших времен существовали посредники и способы посредничества: жертвоприношения, шаманы, аватары, ангелы, наконец, Иисус Христос — великий Посредник (*Mediator*), по Августину. С точки зрения современной антропологии и структурализма (Леви-Стросс, Д.Тернер), функция посредничества в обществе выполняется мифологическими конструкциями.

В связи с этим чрезвычайно интересно, что в европейской традиции со времен античности эту важнейшую посредническую функцию частично берет на себя эстетическая реакция: в частности, восприятие прекрасного. Ощущение красоты предмета восприятия или мысли, понималось как некий связующий

элемент между сферой сознательного опыта и элементами, трансцендирующими таковой опыт: по большей части, сферой этического (морали) и сферой трансцендентного в более общем смысле (божественного или «идей»).

Платон вводит абстрактную категорию τὸ καλόν («прекрасное» и «превосходное», в понимании как материальном, так и нравственном) и впервые придает ей характер трансцендентного начала, которое, вместе с тем, несет и трансцендентальные (в кантовском смысле) функции, т.е. является посредником между субъектом и «высшим благом» («Федр», «Пир», «Тимей»). Благодаря своей связи, с одной стороны, с принципом прекрасного в материальном мире, т.е. с нашей непосредственной эстетической реакцией, и, с другой стороны, с трансцендентным божественным началом и этическими принципами («высшим благом»), τὸ καλόν в этом мире является неким «маяком» или гидом («Федр»), напоминающим душе о существовании мира идей, о котором она хранит смутную память в своем воплощенном состоянии, и указывающим истинный путь к моральному и духовному совершенству.

В классической стоической мысли (Зенон и др.) τὸ καλόν является, прежде всего, высшим этическим идеалом. В то же время, для того чтобы доказать, что мы с необходимостью должны ему следовать (τὸ καλόν как этический принцип не всегда представляется явным «благом», например, когда требуется пожертвовать своей жизнью), стоики опять-таки прибегают к эстетическому, как к наиболее явному и очевидному для всех, аспекту τὸ καλόν. Эстетическая реакция на красоту природы активно используется ими (Клеанф) для доказательства существования богов. В позднем стоицизме (Панэций), по свидетельству Цицерона («Об обязанностях»), эстетическая категория τὸ πρέπον («подходящее») — одна из разновидностей τὸ καλόν — является важнейшим доказательством естественных оснований морали и критерием истинности моральных установок, которые часто трудно или невозможно объяснить на концептуальном уровне. Подобно тому, как мы обладаем естественной положительной реакцией на порядок и гармонию в материальных телах, мы также должны стремиться к душевной гармонии и балансу, т.е. к соблюдению этических норм (ср. у Канта). Таким образом, чувство прекрасного опять-таки проявляет свою посредническую природу: обладание естественной эстетической реакцией на прекрасное, как ничто иное, устанавливает

связь с божественным началом мира и одновременно свидетельствует об истинности концептуально недоказуемых моральных установок.

Одной из самобытных черт эстетической теории Августина — которая после него впервые прослеживается только у Канта — также является своего рода «трансцендентальное» или посредническое истолкование роли эстетического опыта. В работе «О свободе суждения» (эта мысль появляется неоднократно и в более поздних работах) Августин задается типично кантовским вопросом об обосновании наших эстетических суждений: откуда наша непосредственная, но необъяснимая, положительная реакция на некоторые «гармоничные» формы? Согласно Августину, невозможность логического обоснования наших эстетических суждений приводит разум к прозрению того, что источник этих суждений находится выше разума: на уровне божественных идей (ср. Кант: трансцендентные идеи и трансцендентальная роль эстетического восприятия).

Интересным вариантом развития августиновского понимания роли прекрасного как посредника является христологическое учение Бонавентуры (Комментарий на «Сентенции» Петра Ломбардского I.31 и «Путешествие разума к Богу»). Бонавентура использует высказывание Августина о «красоте/форме Христа» (*species Christi*) с целью построения целой «христологической эстетики» (впоследствии доработанной Г.У. фон Бальтазаром). Согласно Бонавентуре, «красота» или «форма» Христа является основным связующим звеном (посредником) между трансцендентным Богом и человеческим разумом через воплощенного Сына, в котором сконцентрированы принципы «образа и подобия», напрямую связанные с понятиями «формы» и «красоты» (один и тот же термин *species*). Через посредство эстетического восприятия действительности, согласно Бонавентуре, мы можем приблизиться к постижению понятия красоты-формы-подобия вообще и, таким образом, к сущности Сына, а через него и Отца.

Наиболее полно идея о прекрасном и эстетическом опыте вообще как посреднике воплотилась у Канта. Одной из наиболее характерных черт его эстетики является истолкование эстетической реакции, в том числе на объекты, воспринимаемые как прекрасные, как посредника между имманентным (человеческим разумом) и трансцендентным (сферой идей): прекрасное таким образом (наряду с возвышенным) оказывается в «транс-

цендентальной», или посреднической позиции между имманентным и трансцендентным. Невозможность истолкования эстетического суждения о прекрасных объектах с помощью логических средств наталкивает на мысль, что его истоки находятся за пределами логического суждения и рефлексии: в сфере трансцендентных идей (ср. Августин). Однако присутствие непосредственной эстетической реакции в нашем повседневном опыте постоянно напоминает нам о существовании этой трансцендентной области, устанавливая таким образом некую «связь» со сферой идей и являясь посредником между разумом и идеями. Посредническая роль эстетического восприятия (в том числе прекрасного) распространяется и еще на одну область. Невозможность обоснования моральных суждений также наталкивает на мысль о существовании трансцендентных идей, являющихся «над-разумным» источником подобных суждений. Эстетическая реакция, «прямо напоминающая» о сфере трансцендентных идей вообще, таким образом является и неким гарантом существования идей морали в частности, т.е. в качестве некоторого посредника связывает воедино этическую и эстетическую сферы. Человек с глубоким эстетическим чутьем с необходимостью обладает моральным **чувством** (ср.: стоики).

В 20 веке мы находим посредническое понимание прекрасного у Г.У. фон Бальтазара, который развивает идеи Августина и Бонавентуры. Эстетическое восприятие мира — это, по существу, восприятие «формы», или «красоты» (*species*) воплощенного Христа, который, как «образ» Отца, является принципом формы или образа вообще. На начальной ступени эстетического опыта, или постижения «формы», происходит восприятие «формальных» принципов тварного мира (его красоты), осознание их органической естественности, к воссозданию которой может приблизиться только художник-гений. Тем самым прививается идея о «естественности» и неподдельности всего, что вызывает эстетическую реакцию. Следующая ступень включает постижение собственно «формы» Христа на основе Св. Писания, развитие способности «дивиться» и поражаться непревзойденностью и органичностью этой «формы» (=красоты), которая таким образом становится важнейшим доказательством истинности воплощения Бога-Слова. Опять-таки, постижение истинности воплощения Христа достигается через посредничество прекрасного и эстетического опыта, поскольку именно эстетические свойства формы-красоты Хрис-



та, отчасти отраженные в форме тварного мира, являются важнейшим свидетельством реальности его воплощения. Таким образом, по фон Бальтазару, эстетический опыт вообще является важнейшим компонентом христианства, которое он в целом считает религией эстетической.

Сохранится ли в будущем за чувством прекрасного его традиционная посредническая функция? Несомненно. Особая неопишуемость эстетического опыта, каждый раз заставляющая сознание устремляться в бесконечность, ощутив свое бессилие и невозможность помыслить сущность прекрасного, всегда будет предоставлять нам это захватывающее трансцендентальное мгновение. Феноменологический опыт легко восторжествует над жалкими попытками позитивистов растолковать нам, что эстетическая реакция — это просто психофизиология каких-то мозговых клеток, проводящих какие-то электронные сигналы...

\* \* \*

## Космическая музыка Штокхаузена

Уже первые полностью самостоятельные в стилевом отношении сочинения крупнейшего композитора-революционера в музыке XX в. Карлхайнца Штокхаузена [*KREUZSPIEL* для камерного состава (1951), *FORMEL* (1951), *SPIEL* для оркестра (1952), *KONTRA-PUNKTE* для 10 солистов (1952-53) и др.] приносят ему международную известность как изобретателя совершенно новых методов композиции, которые оказываются по ту сторону всякого рода *мотивно-тематических, модальных* (также, *немодальных*) и *додекафонно-серийных* способов формообразования, составляющих композиционный фундамент европейской музыкальной мысли прежних эпох. В заметке «*В отношении моей музыки*» (1953), подчёркивая необходимость полного, тотального преодоления в музыке прежней художественной ориентации, Штокхаузен однозначно провозглашает: «*Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких НЭО*». В качестве основных понятий, отображающих наиболее существенные принципы подхода Штокхаузена к музыке, могли бы послужить ключевые слова композитора, озвученные им незадолго до своего 70-летия: *радикальность, концентрация и независимость*, что означает, (1) *трансцендентное преодоление* прежних способов музыкального мышления (и соответствующих им методов сочинения музыки) и (2) изобретение на основе внутренней *обособленности и уединённости*, то есть предельной *концентрации* (при осознании *необходимости* наивысшей *художественной целесообразности*) принципиально новых методов музыкальной композиции, а также (3) вытекающие из предыдущего

полная *самостоятельность, независимость* от чьих бы то ни было личных, индивидуальных либо групповых, общественных, коммерческих, партийных, массовых и т.п. — всегда временных и изменчивых — *пристрастий, вкусов и интересов.*

Вследствие такой творческой ориентации именно благодаря произведениям Штокхаузена те или иные наиболее существенные результаты, достигнутые в западноевропейской музыке втор. пол. XX в., приобретают значение её *типобразующих моделей*, которые выступают в общественном сознании в качестве особого рода *музыкальных архетипов*. В частности, прежде всего, а нередко и исключительно с творчеством Штокхаузена связано возникновение и дальнейшее развитие таких явлений и обозначающих их понятий как «*сериальная музыка*», «*электронная музыка*», «*пуантилистическая музыка*», «*новая музыка ударных инструментов*», «*новая фортепианная музыка*», «*пространственная музыка*», «*статистическая музыка*», «*алеаторная музыка*», «*вариабельная музыка*», «*live — электронная музыка*», «*всемирная музыка*», «*интуитивная музыка*», «*космическая музыка*», а также «*композиция групп*», «*статистическая композиция*», «*полифоническая «процесс-композиция»*», «*момент-композиция*», «*формульная композиция*», взятая в её разных аспектах, и далее вплоть до позднейших «*мультиформульной*» и многоразличных видов «*суперформульной композиции*» и т.д.

В творчестве Штокхаузена осуществлён принципиально новый синтез «*музыки и речи*», «*музыки и графики*» (что связано в том числе с изобретением новых методов речевого музыкального языка, а также специальных способов нотации), «*музыки и ритуала*», «*музыки и театра*», тех или иных аспектов «*музыки и сценического действия*». В так называемой «*универсальной музыке*» Штокхаузена достигнута интеграция, то есть органичное объединение между собой «*сочинённых*», а также «*найденных звуковых объектов*», а именно, *государственные гимны, фольклор* едва ли не всех стран мира, *коротковолновые звуковые события*, специально сочиняемые «*звуковые сцены*». А в его **TELEMUSIK** реализована идея синтетического единства традиций европейской, азиатской, латиноамериканской и африканской музыки.

Вследствие глубоко органичного сочетания *интуитивного начала*, понимаемого в качестве *реального источника* музыкального творчества, с *интеллектуальной требовательностью* в ходе реализации той или иной художественной идеи, а также установления между *интеллектуальным и интуитивным* планами му-

зыкального сознания изначально правильных пропорций в музыке Штокхаузена уже с самых первых его сочинений особое значение приобретает её *духовное, сакральное* измерение или, как обозначает его в одном из своих недавних выступлений сам композитор, — «*Geistig-geistlicher*», то есть «*интеллектуально-духовный*» импульс, который к тому же с течением времени становится всё более ясно и отчётливо выраженным и обнаруживается не только в произведениях с собственно духовными текстами, таких, как, например, *GESANG DER JÜNGLICHE* или *ATMEN GIBT DAS LEBEN*, но также и в других, в особенности, в сочинениях «*интуитивной музыки*», «*матричной музыки*» и вплоть до «*космической музыки*» в композициях *AUS DEN SIEBEN TAGEN*, *STERNKLANG*, *INORI*, *SIRIUS* и мн.др., с вершиной указанной тенденции в грандиозном оперном цикле *LICHT/CBET*.

Штокхаузен является автором большого числа музыкально-литературных работ, которые оказываются важным *теоретическим дополнением* к его музыке, служат в качестве особого рода её *объяснения* и в этом смысле, так сказать, «*вербальным продолжением*» собственно *музыкальной деятельности* композитора и в то же время являются *документами*, фиксирующими различные события творческой жизни композитора, в которых отображаются в том числе и особенности того или иного его *музыкального проекта* или *специальной художественной концепции*, а также *мировоззренческая позиция* автора как в *принципиальном*, так и в её актуальном аспектах. За *всеми* многообразными *музыкальными идеями всех сочинений* Штокхаузена, его необыкновенно смелыми, нередко сложными и трудными в осуществлении, подчас совершенно неожиданными и парадоксальными, но при этом всегда чрезвычайно интересными *художественными проектами* и их *реализацией*, за его *музыкальными «изобретениями»*, «*открытиями*» и *технологическими «революциями»*, а также *музыкально-теоретическим отображением* этого, одним словом, *по ту сторону тех или иных частностей* в его творчестве обнаруживается сущностно единое и трансцендентно ориентированное мировоззрение *манifestационистского* (в своей первооснове) *типа*, обозначаемое им как *Примордиальное (Изначальное, Гиперборейское) «Божьего-мира-воззрение»* — *Gottesweltanschauung*.

В самом широком смысле в основе музыкально-мировоззренческой позиции Штокхаузена лежит цельное и глубоко органичное сочетание двух основных составляющих, — *Метафизического Монотеизма* нерадикального, *некреационистс-*

кого толка, по своей внутренней логике, *гностического, манифестационистского и троического (триадного, тринитаристского)*, то есть *Монотеизма* (точнее, *пра-Монотеизма*) не только *сверхкреационистского* (что уже само собой следует из манифестационизма), но по сути ориентированного также *сверхманифестационистски и вытекающего из этого Космологического Дуализма*. На религиозном уровне в этом обнаруживаются некоторые параллели с *христианством*, которое понимается как *абсолютно Новая, «революционная» (Благая) Весть*, как *Метафизический Третий Путь*, пребывающий по ту сторону и традиционного манифестационизма эллинского типа, и иудейского креационизма, как *полярно-райское (Гиперборейское) христиано-христианство* Восточной Церкви, естественно, тяготеющее к *эллинохристианству* (в том числе, с вовлечением тех или иных его элементов) и во многом в противоположность *иудеохристианству* Церкви Западной.

Согласно музыкально-мировоззренческой позиции Штокхаузена (в её наиболее принципиальном и сущностном аспектах) *Единый и Трансцендентный (запредельный), сверх-космический Принцип-Исток (Бог — Отец) в Своей иной ипостаси — как Сын Божий, космический Субъект, Световой Архетип*, понимаемый одновременно и *Бытийно (Онтологически) и Сверхбытийно (Сверх-онтологически)*, проявляет (творит) *Себя* в *Космосе* (со всем неисчислимым множеством вещей в нём), создавая (проявляя) *его* как *Свой Объект*, и *имманентно* (как *Световое* измерение космоса, как *Дух Святой*) присутствует в нём, пронизывая (наполняя) *Собой* как *явленные (оформленные)*, так и *неявленный (сверхформальный)* миры (планы мироздания), тем самым придавая всему *Космосу (Бытию)* органическую (*Животворящую*) цельность вплоть до мельчайших его частей. Этим делением между *космическим Субъектом (Сыном Божьим, Световым Архетипом) и Объектом (Космосом)*, которое принадлежит к *сверх-онтологической сфере*, положено также *начало космологического дуализма* (посюсторонний *Космос*, имманентное *Бытие* и потусторонний *Световой Сын Божий, Посланец Иного*, трансцендентный *Великий Субъект, Принцип-Исток*, гиперборейский *Бог-Свет: Христос, Михаэль, Юпитер, Аполлон, Донар, Тор, Тиу* и т.д.), который проистекает из *метафизического (также, сверх-метафизического) троического пра-Монотеизма*. (Позиция, наиболее полно выраженная в оперном цикле *LICHT/ СВЕТ*).

Так, в композиции *STERNKLANG/ ЗВУЧАНИЕ ЗВЁЗД, парковая (космическая) музыка для 5 групп исполнителей* сочинён даже специальный *текст*, который служит созданию у музыкантов и слушателей особого созерцательного (медитативного) состояния взаимосвязи со всем космосом как единым (переживаемым органически) Божественным Бытием, пронизанным особым *Его световым измерением*, и который музыканты-исполнители зачитывают в самом начале как специальную *формулу* (молитву, мантру): «*Боже, Ты еси всецелостность. Галактики — Твои члены. Солнца — Твои клетки. Планеты — Твои молекулы. А мы — Твои атомы. Наполни же нас Своим Светом!*».

В соответствии с инициатическими доктринами различных традиций (*адвайто-ведантистской, даосской, пифагорейской, христианской, неоплатонизма, суфизма* и нек. др.), имеющих древнейшее (в конечном счёте, *Гиперборейское, Арийское*) происхождение, Штокхаузен также указывает, что *основной, первичный способ миро-проявления (манифестации Мира)*, т.е., *проявления (творения) Космоса* это *вибрации* (или *волны*) со свойственной им *цикличностью (периодичностью)*, которые в процессе всеобщей манифестации нисходят (в своей конкретизации) до наиболее плотного, собственно *материального* плана существования, а с другой стороны, восходят к наиболее тонким уровням бытия и далее (по метафизической вертикали вверх) к *сверхформальному* (неявленному, «*невидимому*») духовному (небесному) миру, вплоть до *сверхонтологических (собственно метафизических)* уровней и, в пределе, высшего трансцендентного *Принципа-Источка* (пребывающего по ту сторону всякого *Проявления*), что оказывается исходной предпосылкой утверждения *Звуковой* и, шире, *Музыкальной* первоосновы Вселенной и Космоса в целом, а также представления о *музыке как наиболее сакральном, Божественном* и потому *наивысшем из искусств*. «*Музыка, — согласно эзотерической точке зрения (в том числе, мировоззренческой позиции Штокхаузена), — это начало и конец Вселенной. Все действия и движения, производимые в видимом и невидимом мирах, являются музыкальными. То есть они возникли из вибраций, свойственных определённому плану бытия*»; «*Музыка это Божественное Искусство <...> Оно наиболее сакральное из всех искусств*»; «*Музыка Вселенной — это основание, внутренняя предпосылка, субстрат той маленькой картинки, которую мы называем музыкой <...> Музыка находится по ту сторону (т.е. она трансцендентна — М.П.) деятельности всего универсума*»<sup>1</sup>. К.Штокхау-

узен утверждает также: «Периодичность — это один и тот же аспект как самого большого, так и самого малого. И в музыкальной деятельности всегда необходимо обнаруживать какой-либо из аспектов универсума <...> Имеются большие периодичности года, месяца или луны, дня, а также космического года. Существует фундаментальная периодичность всего космоса, когда он расширяется и сжимается — он дышит, Бог дышит всегда, естественно, периодически, насколько возможно об этом помыслить. Это фундаментальный принцип Вселенной, а всё прочее суть частичные проявления этого принципа — годы галактик и солнечных систем, и т.д. И нисходя до атомов и даже до атомных частиц, всегда существует периодичность»<sup>2</sup>; «Каждый объект в мире, — продолжает Штокхаузен в другой беседе, — вплоть до мельчайшего атома производит волны, которые можно трансформировать в волны акустические <...> Всё производит звуки. Каждая звезда производит огромное количество звуков <...> Всё время звучит музыка сфер»<sup>3</sup>; «Играй вибрацию (говорится в тексте композиции интуитивной музыки *Aufwärts/ Вверх*) в ритме твоей мельчайшей частицы/Играй вибрацию в ритме Вселенной/ Играй все ритмы между ритмом твоей мельчайшей частицы и ритмом Вселенной <...>»; а также: «Мне бы хотелось ре-компонировать галактику <...> И сделать всё более музыкальным, работая непосредственно с различного рода вибрациями <...> В начале была мелодия»<sup>4</sup> (и т.д.); «Музыка, — подчёркивает Штокхаузен, — это Божественное и наивысшее из искусств»<sup>5</sup>. И, указывая на запредельный, абсолютно трансцендентный (а потому — скрытый, неизвестный, — *Absconditus*) её аспект: «Что такое музыка? Я не знаю»<sup>6</sup>.

При этом человек (также в соответствии с сакральными представлениями манифестационистской ориентации) понимается как отображение Сына Божьего, как Его знак или замещение, посланник Великого (Космического) Субъекта (призванный осуществлять те же функции), как продолжение (проекция) Светового Архетипа на микроуровне земной реальности и в этом смысле Его частичка (малый Субъект). Человек в понимании Штокхаузена не отделён непреодолимой преградой от Бога (как это имеет место в строгом креационизме) и потому он не раб Бога, а «свободный Бога» (и «свободный в Боге» — «*Gottesfreie*»), он носитель Бога. Это Богочеловек, интегрирующий конкретику космоса (Объекта) и наделяющий её световым качеством Сына Божьего (космического Субъекта). В конечном счёте, благодаря качеству субъектности, т.е. наличию в нём светового измерения

как имманентного откровения запредельного *Принципа* — *Истока* (Бога-Отца) человек в таком понимании и есть Сын Божий, а его *деятельность* это отражение (на микроуровне) *Великого Цикла* (*фундаментальной периодичности*) космического Субъекта в универсуме. Такой человек одно с *Сыном Бога* (*космическим Субъектом*), *Светом Мира*, а через него и с самим *Отцом*. «*В конечном счёте, я хочу интегрировать всё* — подчёркивает Штокхаузен. — *Да, в этом и состоит понятие Бога. Если бы я не был Богом, тогда в чём смысл (цель), и если бы Бог не был мной... (Ну,) Я всего лишь частичка. Как мой палец это часть моего тела*»<sup>7</sup>.

Бог проявляет (творит) мир посредством вибраций (*волн, которые могут быть трансформированы в вибрации акустические*) и концентрирует Свои проявления в языке (согласно древнейшему германскому преданию: «*Бог есть начало того языка*» — «*Gott ist Anfang jeglicher Sprache*»<sup>8</sup>). Этот *сакральный язык*, обеспечивающий коммуникативную связь между теми или иными аспектами *Проявленного* (Объекта) с *Сыном Бога* (космическим Субъектом), а также *запредельным Принципом* (Богом-Отцом), в своём *первичном* (*исходном*, а потому — *основном*) состоянии есть *музыка*. «*В этом смысле,* — подчёркивает К.Штокхаузен, — *язык это всё, что передаётся посредством волновой коммуникации*»<sup>9</sup>.

Множественность проявлений (способов вибраций) в космосе сводима к нескольким важнейшим принципам (сконцентрированным в *языке*). Из этих *сакральных принципов* складываются звуки, космические тела и ритмы природы как в микро- так и макроаспекте. В этом суть *Божественного Творчества, Божественного Искусства*, наивысшим среди которых (также как и *особым сакральным языком*) является *музыка* как «*искусство координации и гармонии вибраций*»<sup>10</sup>. Поэтому на вопрос: *Кто Ваш любимый композитор?* Штокхаузен отвечает: «*Бог-Отец*» — «*Papa Deus*»<sup>11</sup>.

В своём архетипическом (первичном, принципиальном) статусе *сакрального и наивысшего искусства* (а также наиболее совершенного средства коммуникации) музыка пребывает, прежде всего, в центральных областях космоса (как средоточие *Божественного Творчества*). Таким *Центром* в нашей галактике является созвездие Орион (точнее, комплекс созвездий с особым положением в нём созвездия Большого Пса) и его центральная звезда Сириус, «*вокруг которой,* — как указывает Штокхаузен, — *вращаются около 200 миллионов солнц, включая наше Солнце. Сириус — это центр*



нашей галактики и центральное Солнце <...> Основная характеристика на Сириусе, что всё есть музыка <...> в смысле намного более высоком, чем на нашей планете <...> Каждая композиция на Сириусе соотносится с ритмами природы <...> На Сириусе искусство, в особенности музыка, — это язык. Я понимаю музыку как язык значительно более высоко развитых существ. Язык в реальности <...> Однажды, когда мы окажемся более развитыми, музыка станет универсальным языком»<sup>12</sup>.

Космос, согласно мировоззренческой позиции Штокхаузена, — это сочинённое (созданное, проявленное) и выраженное (высказанное) *языком вибраций*. Сын Божий — это сочиняющий (создающий, проявляющий) и высказывающий. Человек есть одновременно и то и другое, он двойственен. Он не только является продуктом божественного творчества, но и сам может создавать (сочинять) и изъясняться *Его* изначальным языком. Человек в понимании Штокхаузена (как Богочеловек) — это творческий человек, человек-художник (человек искусства), прежде всего, «музыкальный человек» (так сказать, *Homo Musicus*) и, в пределе, человек-композитор, т.е. создающий музыку (в указанном смысле). Его основное назначение — уподобление космическому Субъекту (Сыну Божьему), создателю (композитору) Вселенной, и посредством этого — его (*само-*)*трансформация*, а именно, «революционное» (досл., — «циклическое», от лат. *Revolutio* — *круговорот*) возвращение (реставрация) к изначальному, принципиальному состоянию непосредственной взаимосвязи человека с миром сакральных, божественных принципов и, в конечном счёте, с Богом-Отцом, т.е. *преображение* всего человеческого бытия, его «обожение», придание ему особого светового измерения. Поэтому на вопросы: «Кем бы Вы хотели быть?» Штокхаузен отвечает — «Композитором Галактики», а «В чём состоит Ваша мечта о счастье?» — «Музыкальность всего человечества»<sup>13</sup>. «Я полагаю, — подчёркивает также Штокхаузен в одной из бесед, — конечная цель творческой личности — это трансформировать всё своё существование как личности в средство передачи того, что является более вневременным, более духовным <...> Я думаю, что дух, личность, в которую воплощён дух, становится самой музыкой»<sup>14</sup>.

Изначальный (двойственный) человеческий статус предопределяет *двойственность* ориентации композитора (как *малого Субъекта*). С одной стороны, его *инаковость* по отношению к Сыну Божьему (отличие от *Светового Принципа*, принадлежность

к космосу) предполагает возможно большую (при необходимости — максимальную) открытость влиянию верхних (духовных, надвременных, собственно метафизических) регионов Бытия. «*Вся моя энергия, — говорит, в частности, Штокхаузен, — уходит в музыку; и в реальности это не моя музыка <...> Я послан, так сказать, сверхъестественной силой делать то, что я делаю*»; «*Я это не я сам, — говорит он в другом случае, — но, скорее, невероятно огромный Он, смотрящий Своими триллионами глаз, среди которых я лишь один*»<sup>15</sup>; «*Мы, музыканты, — пишет также Штокхаузен, — в случае, если сами не закрываем себя, то становимся проводниками универсального космического духа*»<sup>16</sup>; и, как бы обобщая множество высказываний подобного рода в специальном тексте к композиции интуитивной музыки *Litanei/ Лутания* (1968/97), он подчёркивает: «*В течение многих лет я говорил бесчисленное множество раз и иногда писал об этом: что я не сочиняю СВОЮ музыку, но только передаю вибрации, которые я получаю; что я функционирую как передающее устройство, как некое радио. Когда я сочиняю правильным способом, в правильном состоянии сознания, моя САМОСТЬ более не существует*». В этом (в указанной «открытости») состоит пассивный аспект деятельности композитора, его объектность к космическому Субъекту.

С другой стороны, причастность человека Сыну Божьему (его тождество со Световым Архетипом как имманентным откровением запредельного Бога-Отца) необходимо предполагает обнаружение (в музыкальном творчестве) того или иного аспекта Трансцендентного, пребывающего по ту сторону имманентной реальности (по ту сторону уже созданного в музыке), а также (в ином отношении) — постижение Тайного, Скрытого, Неизвестного (Absconditus), ещё Не обнаруженного, и именно в этом смысле принципиально Нового (т.е. не просто указывающего на временную последовательность, не просто исторически более близкого к настоящему времени, но радикально Иное, открывающее небывалую перспективу), как ещё «не существующего» (неявленного, т.е. возникшего из потустороннего — трансцендентного — мира «Нави», а не поюстороннего — имманентного — мира «Яви», откуда собственно русское «Новь», «Новое», приводимое Субъектом к своему существованию), что наряду с особым статусом музыки (её неординарностью, пребыванием вне границ обыденного) — согласно мировоззренческой позиции Штокхаузена — также суть необходимые составные компоненты в композиторском творчестве и, шире, музыкальной (художествен-

ной) деятельности и что отображается соответственно в *новизне музыкального языка* — в пределе — каждого из сочинений в отдельности. «*Искусство*, — подчёркивает в данном отношении Штокхаузен, — *прежде всего, означает бытие неординарного; во-вторых, — постижение неизвестного; и в-третьих, — являющееся средством, обращенным к вечному, обладающее данным качеством трансцендентности. И этим заданы все основные условия для произведения искусства*»<sup>17</sup>. В постоянном обнаружении (*постижении*) *Трансцендентного (Неизвестного)* состоит собственно *активный, деятельный аспект творчества композитора, его субъектность* (в указанном смысле). И, как бы суммируя *обе стороны творческой деятельности*, Штокхаузен также подчёркивает: «*Я полагаю, единственная функция и смысл для истинного художника состоит в получении чего-то в терминах звуковых видений и затем создание того, что прежде ещё не существовало, чему невозможно дать объяснение или найти оправдание просто исходя из произошедшего ранее: тем, что сочинено другими, что представлено историей и ею обусловлено*»<sup>18</sup>.

Отсюда *необходимость* также «*революционных*» (в указанном смысле) *изменений в музыкальном языке*, в том числе, *обнаружения принципиально (абсолютно) иного пути* в методах сочинения музыки (как знак или символ *Иного*, отображение запердельного *Принципа-Истока*, данное через *Своего Сына — Светового Архетипа* как *Его* имманентное откровение и продолженное (спроецированное) в *композиторе — малом творческом Субъекте*). Осознание такой *необходимости* произошло в XX в. где-то на рубеже первой и второй его половин. Точнее, в качестве нулевой точки отсчёта Штокхаузен указывает на 1950 год, обозначаемый как «*Час Ноля*», что имеет также символическое значение («*Ноль*» как «*несуществующее*», «*наивное*», т.е. потустороннее, трансцендентное, ещё не явленное, из которого рождается нечто принципиально *Новое*). Причём изменения, последовавшие в европейской профессиональной музыке за «*часом ноля*» вместе с появлением первых самостоятельных сочинений Штокхаузена (1951 г., — *Kreuzspiel, Formel* и др.) затрагивают её наиболее глубокие аспекты и по своей радикальности (а также внутреннему смыслу) не имеют аналогов. Так, уже в самом начале 1950-х гг., встав на путь *тотального преодоления* прежних методов сочинения музыки и *радикального обновления* музыкального языка, Штокхаузен принципиально отказывается от тех или иных способов *повторности* мотивно-тематических элементов, их *экспо-*

нирования, вычленения, дробления, воссоединения, проведения в ритмическом увеличении или уменьшении, а также от разработки, модуляции, транспозиции, в прежнем смысле развития, контраста, от ракохода, инверсии и прочих методов формообразования, которые в своей совокупности составляют сущность «искусства композиции», собственно языковый фундамент европейской музыкальной мысли, заложенный ещё около 2500 лет назад в эпоху античности, и исключительная действенность которых продолжает сохраняться в той или иной степени вплоть до середины XX столетия. «От всего этого я отказался, — прямо заявляет Штокхаузен в заметке «Относительно моей музыки» (1953), имплицитно указывая на 1951 год, — начав работать с «пуантилизмом»».

На уровне историческом (уровне конкретики космоса, имманентной реальности) такой (тотальный) радикализм подготовлен также изменениями в современной общей картине мира, произошедшими вследствие тех или иных открытий едва ли не во всех областях: в естествознании (прежде всего, в физике, результатом чего оказалось появление теории относительности, квантовой теории, а затем и так называемой «теории хаоса» — третьей научной революции XX века), в математике (возникновение теорий множеств и вероятностей), биологии, лингвистике, социологии, философии, археологии и истории культуры, социальной статистике и политологии... и т.д. до возникновения социологии космонавтики, теории информации, появления кибернетики (науки управления) и создания компьютера, так сказать, «искусственного разума» (рацио, рассудка). В совокупности всё это оказывается отображением особых, подчас глубоко скрытых тенденций, осознание и интеграция важнейших результатов которых (в том числе в музыке!) привели примерно в середине двадцатого столетия к радикальному пересмотру не только классицистской картины мира Нового Времени (XVII—XIX вв.), но также в целом всего собственно исторического периода европейской культуры на протяжении по меньшей мере в 2500 лет, начиная от её истоков (античности), что повлекло за собой также глубокие изменения в сознании человека (как *мало* космического Субъекта) вплоть до качественных изменений в структуре мышления. В частности, в физико-математической картине мира наряду с *субъектом* и *объектом* необходимо вводится также третий самостоятельный компонент, обозначаемый как «*посторон-*

ний притягивающий элемент» (Мандельброт). А в музыке (и даже ранее, чем в научной картине мира, а главное, в принципиально иной, *вертикальной перспективе*) осознаётся необходимость введения в структуру художественного сознания специального элемента, пребывающего по ту сторону как *субъекта*, так и *объекта* в качестве их *трансцендентного источника*.

Тем самым, впервые в истории европейской цивилизации происходит изменение собственно логического (*логосного*) принципа, т.е. «революционное» (тотальное и радикальное) изменение *способа мышления* (и, соответственно, *картины мира*), а именно, на месте *двухэлементной субъектно-объектной системы* (в своей основе формально-логического типа), сформулированной в эпоху античности (*эллинизма*) Аристотелем и получившей своё завершение в диалектике Гегеля, возникает *триадная* или *троичная логика* (как *отображение* и вместе с тем *восстановление* изначальной гиперборейской *метафизической троичности*) со своим специфическим принципом системности *абсолютно иного качества*, — *n-мерная* или *многомерная логика* (*многомерный способ мышления*) с небывалой перспективой глубинного, трансцендентного измерения, в которой онтологический (бытийный) дуализм *субъекта* и *объекта* оказывается лишь частным случаем, что означает также возникновение принципиально *новой картины мира* (в терминологии К.Штокхаузена — *Новой Космологии*), ориентированной на радикальное преодоление индивидуализма и выход на уровень *над- и сверхиндивидуальный* — *общекосмический* и *метафизический*. «*Аристотелевский способ мышления*, — подчёркивает Штокхаузен, — *позволяющий говорить об объекте без субъекта, подошёл к своему завершению. Он становится специальным случаем в способе мышления неизмеримо более широком <...> Существует возможность постгегелевского и тем самым постаристотелевского способа мышления, по меньшей мере, в трёхмерной и n-мерной логической системе, где более нет простой оппозиции между объектом и субъектом*; «*Существует бесконечный ряд из Я* (т.е. *субъекта* — *М.П.*), — продолжает Штокхаузен, — *бесконечный ряд из ТЫ* (*объекта* — *М.П.*) и бесконечный ряд из *ТОГО(ИНОГО)* (особой *интегрирующей инстанции*, — *трансцендентного Принципа-Источка*, пребывающего по ту сторону как *субъекта*, так и *объекта* — *М.П.*) и именно они и составляют в данном случае смысл. В классической логике третьё всегда исключалось <...> В новой космологии эти традиции интегрированы между собой»<sup>19</sup>.

Обнаружение (в вышеуказанном значении) принципиально иного, сверх-онтологического, собственно *метафизического измерения* в музыкальном искусстве, открывающего абсолютно небывалую перспективу *многомерной музыкальной мысли* (с соответствующим *радикальным изменением* в целом художественной картины мира), свидетельствует о начале совершенно (принципиально) *Нового Цикла* в развитии музыки, который Штокхаузен обозначает как *Новая мировая эпоха* (или *Новая эра музыки*). «Та эпоха, — утверждает К.Штокхаузен в одном из своих интервью (1971 г.), — которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со способом мышления древних греков, закончилась с окончанием последней (Второй Мировой — М.П.) войны»; «В настоящее время, — продолжает он (уже в 1972 году), — мы проходим через неописуемые инновации, которые в полной мере будут осознаны лишь по прошествии значительного периода. Новая мировая эпоха началась около 1950 года. Каждый из нас чувствует это во всех сферах жизни»<sup>20</sup>. Вместе с тем, появление уже первых самостоятельных сочинений Штокхаузена означает также коренное изменение *понятия музыки*, в которых *антропологическое* (точнее — *антропоцентристское*) и *индивидуалистское* понимание музыкального искусства (окончательно утвердившееся в *Новое Время*, — в эпоху *рационализма*), радикально преодолевается *изначальным* (*примордиальным*) пониманием музыки как искусства *сакрального, сверхиндивидуального*, — *метафизического и космологического*, согласно которому *сочинение музыки* рассматривается аналогично *творению космоса* в том или ином его масштабе. Поэтому указанный *Новый Цикл* в развитии музыки наиболее обобщённо можно обозначить как *Эра «Космической Музыки»*. И именно в таком смысле Штокхаузен понимает также термин *Новая музыка* (*Новая музыка XX века*). «В 1951 году я почувствовал, — объясняет Штокхаузен уже незадолго до своего 70-летия, в 1997 г., — что вся прежняя музыка принадлежит другой эре. И та эра полностью закончилась. После моего первого произведения, *Kreuzspiel*, я почувствовал, что началась новая эра с совершенно иными методами композиции <...> Я сочинял так, как если бы я был астрономом из другого мира, ре-организуя планеты и звуки, а также циклы и временные пропорции. Я отождествлялся не столько со звуками, сколько с созданием новых звуковых миров. И с той поры я знаю, что новая музыка началась около 1951 г.»<sup>21</sup>.

Проекцией *метафизической троичности и n-мерной, триадной музыкальной логики* на уровне конкретно-композиционном называется *внутризвуковая многомерная дифференциация музыкальной ткани* (проникновение вглубь звуковой материи, *поливекторное расслоение звука* на его составляющие — «параметры») и возникновение на *внутри- и меж- звуковых уровнях музыкальных отношений абсолютно иного качества*. В музыке Штокхаузена (собственно, в *Новой музыке XX века*) место тех или иных *мотивно-тематических* методов композиции (исключительно действенных на протяжении предшествующих по меньшей мере около 2500 лет) занимает *сочинение самих звуков (специальных форм звуковых вибраций)*, как в их единичности, так и множества, а именно, *многомерных (многопараметровых) звуковых формаций*, которые обозначаются как то или иное «музыкальное событие»: «пункт», «группа», «масса», либо «момент», «процесс», «микро- (или макро-) звуковая форма», «звуковая сцена» и т.д., в непосредственном сопряжении с которыми (с учётом конкретных особенностей каждого из них) формируются соответствующие *принципы абсолютно нового музыкального языка*. При этом специально сочиняется весь комплекс *высотных отношений*, а также музыкальных отношений в сфере *ритма, динамики, тембра, пространственной топологии, способа звуковой артикуляции, регистра, темпа, типа фактуры, звуковой плотности* и прочих, всё более специальных сторон музыкального языка, для реализации чего между *крайними позициями* в сфере каждой из сторон выстраиваются специальные *пропорциональные ряды* со своей внутренней градацией и шкалой элементов, например, в терминах оппозиций: *звук с периодическими (регулярными) или непериодическими (нерегулярными, алеаторическими) формами колебаний*, т.е. с *определённой или без определённой высоты* (оппозиция: *тон — шум*), высотным положением на тоне *До* или *Фа-диез*, а также (*звук краткий или долгий, высокий — низкий, громкий — тихий*, взятый в пространстве *справа или слева, с фронта или с тыла* и т.д. с *заполнением* также необходимых *промежуточных ступеней* между теми или иными крайностями. Тем самым, *космологическая дуальность* достигает в этом своего *нижнего онтологического (имманентистского) предела*. Данный метод (как специальный способ музыкального мышления) К.Штокхаузен обозначает термином «*медиация*» — *Mediation* («*посредствование*», пребывание между теми или иными *крайними позициями — экстремумами*). В результате такого расслоения самого

звука (как исходной единицы музыкальной ткани) на его составляющие и их последующего совместного действия возникают отношения совершенно особого рода, которые можно обозначить как «*внутризвуковой контрапункт*» (а также «*внутризвуковая полифония*»). Каждая из сторон музыкального языка в отдельности (со своим специальным комплексом отношений между дифференцированными элементами) рассматривается в качестве особого *измерения* и именно в этом строгом смысле — «*параметра*», понимаемого как отдельная «*мера*» в том или ином *многомерном «музыкальном событии»*, которые в сфере как внутри-, так и меж- звуковых отношений на *трансцендентном* (запредельном) уровне интегрированы *единым рядом пропорций*, пронизывающим *по ту сторону* того или иного параметра, не имеющим ни с одним из них *никакой общей меры* и тем не менее выступающим в значении *Единого Принципа-Источка* (ориентированного, в свою очередь, *сверх-метафизически*, указывающего на *абсолютно Иное*), пронизывающего, т.е. *имманентно пронизывающего* в качестве внутреннего *светового измерения* музыкальные отношения в рамках каждого из параметров в отдельности, а также в аспекте их межпараметрового взаимодействия, который вследствие этого Штокхаузен обозначает термином *Сверх-Принцип (Прото-Принцип)* — *Urprinzip* или «*генетический принцип*», и который *всякий раз создаётся заново*. Этим обеспечивается *приведение музыкальных отношений* (в разных аспектах) к их *архетипическому единству*, а также *трансцендентная ориентация* от мельчайшего микро- до *наивысшего макроровня композиции*. «*В новой музыке*, — подчёркивает Штокхаузен, — *в музыке с 1951 г., в «нефигуративной композиции» должны быть не одни и те же* (мотивно-тематические — *М.П.*) *модели (фигуры) в различном освещении (их развитии, варьировании и т.д.), а всегда разные модели («музыкальные события» — М.П.) в едином свете (многомерном ряде пропорций или «генетическом принципе» — М.П.)*»<sup>22</sup>.

В указанных преобразованиях Штокхаузена состоит *Тотальная и Абсолютная «Революция» в музыке* или «*Тотальная Консервативная Музыкальная Революция*», в которой *возвращение к изначальным, сакральным истокам* музыкального искусства, *восстановление (реставрация)* в нём *метафизического измерения и космологической картины мира (Новой Космологии)* парадоксальным образом сопряжено с *интеграцией* результатов новейших открытий в тех или иных многообразных сферах *имманентной*



реальности, открывающее перспективу реально многомерной музыкальной мысли. По существу, это *Метафизический Третий Путь* в музыке — не манифестационизм эллинского типа, и не авраамический креационизм, но гиперборейский Троический *Сверх-Манифестационизм*, — выводящий по ту сторону как всякого эволюционизма или чисто прогрессистских тенденций, так и тех или иных имитационных («архаических», вырождающихся) форм в музыкальном искусстве или неологизмов («Никаких НЭО-...!»). Так, в ходе беседы Штокхаузена с автором этих строк в мае 1991 г. в Кюртене К.Штокхаузен говорит: «С 1951 года по настоящее время, то есть в течение вот уже около сорока лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951 году произошла революция, которую я называю «революцией параметров». Это означает, что в каждом данном произведении в любой момент присутствует полифония между параметрами»<sup>23</sup>.

Частным проявлением «*тотальной революции в музыке*» оказывается сочинение каждого из произведений Штокхаузена в отдельности, в которых создание всякий раз нового *сверх-принципа* означает также постоянное «революционное» обновление норм (правил) музыкального языка, что обладает вместе с тем инициатическим смыслом неуклонного продвижения (вхождения) внутрь Субъекта (лат. *initiatio* — введение внутрь, посвящение, совершение таинств) и тем самым осознание всё более глубоких (верхних) регионов Трансцендентного Принципа-Источка, а также изобретение соответствующих иных методов воплощения того или иного из *Его* аспектов в Имманентном (специальных и бесконечно разнообразных в своей конкретике формах многопараметровых звуковых вибраций и — при необходимости — их проекции в визуальном ряде музыкальных событий). Так, в одной из наших бесед в августе 1990 г., также в Кюртене, Штокхаузен говорит: «Для каждого музыкального произведения в отдельности я сочиняю свои правила (свой *Сверх-принцип* и соответствующие нормы музыкального языка — *М.П.*), в соответствии с которыми создаётся музыкальное произведение в целом. И в каждом новом произведении я иду дальше и сочиняю новые правила (новый *Сверх-принцип* и новые языковые нормы — *М.П.*)»; а на наш вопрос: «Изменяется ли Ваше мышление, Ваше видение мира, Ваше внутреннее состояние, т.е. состояние сознания-бытия, а также поведение с каждым новым сочинением?» — Штокхаузен отвечает: «Да, конечно! Я всегда чувствую как происходят такого рода изменения и естественно это отображается также на моём видении мира (внутреннем из-

менении сознания) и объективном поведении в целом, так как я всегда стараюсь идти дальше, внутрь»<sup>24</sup>. И по-настоящему, понимание такого искусства и его особого художественного языка (в данном случае, творчества в целом, а также каждого из произведений Штокхаузена в отдельности) возможно лишь *через саму музыку*, а не посредством тех или иных «способов» её собственно *вербального «объяснения»*, которые исходят из уровня принципиально низшего (более поверхностного) и имеют либо *сугубо конкретный* (как правило, «эмоционально-чувственный») либо *абстрактно-методологический характер* — вне интегрального строя изначального *сакрального праязыка*, — и вследствие этого низводят её до уровня *экзотерического* и откровенно *профанического*, что на практике означает *отчуждённое теоретизирование, десакрализацию* музыкального искусства (т.е. его *профанацию*) и, в конечном счёте, *разрушение* (уничтожение снизу по отношению к трансцендентной направленности *инициастического измерения*). «Музыка как воздух — говорит Штокхаузен. — Вы вдыхаете её и используете для того, чтобы жить <...> Чем более вы вербализуете, — подчёркивает он, — тем более вы убиваете музыку»<sup>25</sup>.

Понимание музыкального творчества как *инициастический процесс вхождения внутрь Великого космического Субъекта* («приближения» к Богу-Сыну) и тем самым *восхождения* по метафизической вертикали к *трансцендентному Принципу-Источку* (Богу-Отцу) отображается также в *общежизненной мировоззренческой позиции Штокхаузена* в аспектах как личном, так и социальном. Жизнь человека (как *малого субъекта*) на нашей планете, согласно позиции Штокхаузена, даётся *не для приятного времяпрепровождения в рутине банальной повседневности*, но как некая «школа» (или «детский сад») с многочисленными переходами из одного «класса» в другой, от одного уровня *существования* (бытия) или *сознания* к другому, более высокому (и соответствующим этому уровню «экзаменом») вплоть до уровней, превышающих нынешнее состояние человечества в целом. Жизнь понимается как *место обучения*, прежде всего, *музыке*, — особому, *божественному посланию* и наивысшему из искусств — *искусству вибраций*, и вследствие этого как некий *непрерывный «экзамен»*. «Экзамен, — говорит Штокхаузен, — это жизнь. Моя жизнь и, я думаю, — жизнь каждого человека на этой планете. Для того, чтобы себя подготовить и обучиться <...> Человек в ходе экзамена обучается. И, как я это вижу, обучается всей музыке, — музыке

как прекраснейшему из всех искусств, наиболее утончённому посланию, он обучается самим вибрациям»<sup>26</sup>. Согласно такой позиции, основное предназначение человека в его жизни состоит в минимализации собственно «человеческого», земного измерения, в том числе, тотальном и радикальном преодолении рационализма как особого (возникшего в эпоху Нового Времени), десакрализованного (т.е. профанического), индивидуалистического и по сути антиметафизического мировоззрения и посредством активизации (пробуждения) импульсов сверхрациональных, интуитивных (исходящих из регионов над- и сверх-человеческих) достижения запредельного, трансцендентного, сверхиндивидуального, «супра-гуманистического» уровня сознания-бытия. «Вновь революционизация, — пишет Штокхаузен ещё в 1968 г., — на этот раз во всемирном масштабе <...> Существом более высокого уровня можно стать только путём преодоления эгоцентризма и страха утраты себя в этом процессе <...> Более высокий уровень самости (субъектного измерения в человеке — М.П.) обеспечивается восприятием импульсов из её интуитивного сознания <...>, которые связывают каждое индивидуальное сознание со сверх-личностным космическим сознанием <...> Мы, музыканты, должны — насколько это возможно — жить полностью интуитивно. Потому что всё новое начинается с достижения этого сознания и стремления подняться ещё выше <...> Музыка не должна быть формой телесного массажа, слуховой психограммой или мыслью-программой в звуке. В принципе, она должна быть потоком сверхсознательного космического электричества, перенесённого в звук <...> Интуиция (поясняет Штокхаузен в другом случае), прежде всего, сверх-рациональна. Рациональность это нечто ассоциированное с нашим телом: способность рассуждать, умение организовать что-либо и привести во взаимоотношения — это нечто побуждаемое разумом (рассудком). В более узком смысле (как я это в данном случае имею в виду) интуиция это область по ту сторону сферы человеческой <...> Борьба — а она неизбежна — предстоит трудная <...> Однако, в конечном счёте, рационалисты потерпят поражение в своих дьявольских (порочных, нечестивых, злобных, — Unholy) войнах, потому что они закоснели и утратили более высокое сверхсознательное бытие <...> Здесь всё дело в тотальности»<sup>27</sup>.

Прямым продолжением в современном мире рационалистического мировоззрения оказывается также повсеместная коммерциализация музыки, что на практике означает уже предельное вырождение музыкальной культуры, охваченной рационализмом,

и возникновение совершенно особой *социальной проблемы*, в связи с чем взамен широко распространённого противопоставления музыки «*серьёзной*» («*элитарной*») и «*лёгкой*» («*популярной*», «*общедоступной*») К.Штокхаузен указывает как на более *существенную* и *актуальную* в наше время оппозицию музыки «*художественной*» («*Kunstmusik*», «*art music*») с её ориентацией на те или иные регионы *Трансцендентного* (*сверх-рационального*, «*супра-гуманистического*»), а также постижение *Неизвестного* (*запредельного* *Принципа-Истока*) и музыки «*коммерческой*» (имеющей своим географическим центром, прежде всего, крайний, *заатлантический Запад*), направленной на *получение прибыли* (т.е. извлечение личной выгоды). «*Проблема*, — подчёркивает Штокхаузен (1971), — *состоит в полной коммерциализации Западного и Американского подхода к музыке, как к чему-то такому, что аналогично изготовлению автомобиля, как средство доставления удовольствия. Никто не думает уже сколько-нибудь о духовной атмосфере, в которой должна жить музыка <...> Никто уже даже и не верит в такие вещи*»<sup>28</sup>.

Отсюда также «*антропологический дуализм*» Штокхаузена. Согласно позиции композитора, основной проблемой («*решающим вопросом*») в современном мире оказывается наличие двух основных человеческих типов и, соответственно, двух основных тенденций социального развития, от выбора которых зависит, также, *внутренняя структура музыки* и её *художественный уровень в целом*, а именно: тех, кто непосредственно соотносится (отождествляет себя) с *цивилизацией коммерческого (торгового) типа*, для кого музыка служит лишь *средством доставления удовольствия* и тем самым *уничтожению субъектного измерения в человеке*, его *растворению* в имманентной реальности (*в объекте*), и тех, для кого музыка — *средство трансцендентного преодоления* всякого имманентизма, *преобразования* человека (превращения в нечто большее, нежели он сам), его *обожения*, максимизации в нём *изначального статуса Богочеловека* и достижения уровней *сверхчеловеческих* (*сверх-рациональных* и «*супра-гуманистических*»). «*Сегодня решающий вопрос для каждого*, — говорит Штокхаузен в 1976 г., — *кто занят сочинением (и исполнением) музыки, по моему мнению, в том, — является ли эта планета с её обитателями местом (получения) удовольствия, где люди развлекают друг друга приятным для них способом — например, с помощью музыки — либо эта планета является школой. Я убеждён, что это школа с большим числом (учебных) классов для людей на всех*

уровнях сознания — от самого наивного ребёнка до существ со сверхчеловеческой степенью озарения — и все они живут одновременно <...> Однако каждому необходимо решить для себя используется ли музыка как средство, способствующее продвижению человечества вверх, в более высокие области, либо она служит единственно в качестве способа приятного (милого) проведения времени. От этого выбора, — подчёркивает Штокхаузен, — зависит уровень музыки и её внутренняя структура»<sup>29</sup>.

В целом, реализация музыкально-мировоззренческой позиции Штокхаузена (его «Божьего-мира-воззрения») означает вместе с тем осуществление в конце II-го тысячелетия полноценной Музыкальной Реформы, направленной, прежде всего, на тотальное преодоление десакрализованного, антропоцентристского понимания музыки (прочно утвердившегося в эпоху Нового Времени), то есть, преодоление крайней отчуждённости музыкального творчества от его сакральных принципов (в особенности, в культуре Запада) и восстановление в музыке как искусстве (в современных условиях предельного вырождения, деградации, удалённости от своего примордиального статуса) её инициатического, трансцендентного измерения, а также реставрацию между уровнями интуитивным и рациональным изначальных пропорций внутреннего (субъектного) и внешнего (объектного) как различных элементов (и способов проявления) единого и запредельного Принципа-Истока. По сути это Музыкальная Реформа, направленная в следующее тысячелетие как начало принципиально нового сакрально-исторического цикла.

## Примечания

- 1 Цит. по: Н.И.Khan. The Mysticism of Sound and Music. Shaftesbury, Dorset. 1991 (pp.4,9,11). Книга суфийского эзотерика, на которого К.Штокхаузен неоднократно указывает как одного из наиболее глубоких и авторитетных источников в этой области.
- 2 J.Cott: STOCKHAUSEN. Conversation with the Composer. London, 1989, p.27.
- 3 Ibid., pp. 75-76.
- 4 Цит. по: Karlheinz Stockhausen. Towards a cosmic music. Longmead, Shaftesbury, Dorset. 1989, pp. 16-17.
- 5 В данном случае цитата из видеофильма: «EXAMEN» vom DONNERSTAG aus LICHT, созданного в Студии Западно-Немецкого Радио (WDR), Кёльн, Сентябрь-Октябрь 1990.
- 6 J.Cott: STOCKHAUSEN. Conversation with the Composer. London, 1989, p. 46.
- 7 Ibid. p. 75.
- 8 См. об этом, в частности, в фундаментальном исследовании Гиперборейской Традиции: Н.Wirth. Die Aufgang der Menschheit. Berlin, 1927; а также: Дугин А. Гиперборейская теория. Москва, 1993.
- 9 Cott J. STOCKHAUSEN. Conversation with the Composer. London, 1989, p. 154.
- 10 Karlheinz Stockhausen. Towards a cosmic music. Longmead, Shaftesbury, Dorset. 1989, p. 18.
- 11 K.Stockhausen. Texte zur Musik. Band 5. DuMont Buchverlag Köln. 1989, S. 12.
- 12 Stockhausen K. Towards a cosmic music (Цит. изд.), p. 18.
- 13 Stockhausen K. Texte zur Musik. Band 5, S. 12-13.
- 14 Cott J. STOCKHAUSEN.(Цит. изд.), p. 51.
- 15 Ibid., pp. 51 а. 153.
- 16 Штокхаузен К. Полное Собрание Сочинений на компакт дисках. Буклет к CD 14, s. 16.
- 17 Cott J. STOCKHAUSEN. (Цит. изд.), p. 198.
- 18 Ibid., p. 106.
- 19 Ibid., pp. 74 а.156.
- 20 Stockhausen K. Towards a cosmic music (Цит. изд.), pp. 10 а. 22-23.
- 21 SECONDS. The art of the Interview. Issue 44/24. Sept.97, p. 69.
- 22 Stockhausen K. Stockhausen on music: lectures and interviews. London — New York, 1989, pp. 41-42.
- 23 Штокхаузен К. М.Просняков. Фрагмент беседы в Кюртене, в доме К.Штокхаузена. Май 1991 г. Аудиозапись. Из материалов архива Музыкального Центра «Институт Штокхаузена». Москва.
- 24 Штокхаузен К. М.Просняков. Из беседы в Кюртене, в доме К.Штокхаузена. Август 1990 г. Аудиозапись. (Там же).
- 25 Cott J. STOCKHAUSEN. (Цит. изд.), p. 106.

- <sup>26</sup> «EXAMEN» vom DONNERSTAG aus LICHT. Видеофильм, Кёльн, WDR (Западно-Немецкое Радио), Сентябрь-Октябрь 1990.
- <sup>27</sup> Stockhausen K. Towards a cosmic music (Цит. изд.), pp. 44-47, 55.
- <sup>28</sup> Ibid., p. 3.
- <sup>29</sup> Ibid., p. 19.

**Звук лопнувшей струны  
(по мотивам пьесы А.П.Чехова «Вишневый сад»)**

Как было душно, как жарко!  
Как долго шла всенощная!

*Чехов А.П. Архирей*

Почему, уходя из мира, Чехов пишет комедию, лебединую песню заката? Смысл? Прозрение? Или, уходя, он задумался над брэнностью нашей веры, тщетностью нашей надежды, сумраком нашей любви? Над тем, что, уходя в небытие, человек остается незавершенной вечностью, детством мира, а мир беспределен и нам никогда не познать всех его утех? Может быть, умирая, Чехов отдал нам свою мучительную догадку о наслаждении мгновением, которое зовется жизнью? И что все наши усилия добраться до сияющих высот, до исхода пути, который считается счастьем, бесполезны, ибо, стремясь к счастью — к концу — мы не осознаем, что последняя точка вершины и есть ее роковой конец. Не понимаем и остаемся в колыбели мира, в его повторении — к вершине, потому что, Господи, ты далеко, а мы так хотим увидеть вознесенный над нами апогей. И мы идем к тебе просить счастья, забывая, что ты уже даровал его нам, твой апогей — наша жизнь, первый день творения. А мы почему-то берем разбег к последнему дню творения, и, упоенные разбегом, не думаем, что он завершает нашу жизнь.

Чехов уходил из мира, он подходил к своей вершине. И оставлял мир нашему дому, в котором есть комната, «которая до сих пор называется детской» (разрядка моя. — О.П.)

Этими словами начинается пьеса. И мы попадаем в мир вишневого сада, в мир словотворения, хора двенадцати голосов, сказавших нам об этом саде. А сад обречен, он прожил свою жизнь, он будет продан за долги, он будет умирать под палящим солнцем — и будет поле, и будут дачи, и будут дачники. Не будет



только самого сада, будут только «ангелы небесные», будет только о н как метафора смысла прекрасного, обращенная в миф, наивный и неотступный, как страстный юноша из Назарета... Сад остается в памяти двенадцати его обитателей разумной печатью Вселенной, добром и теплом, пищей и кровом — источником духовного торжества человека над природой своей души. Они будут существовать благодаря памяти в великой простоте ушедшего сада, считать его гибель героической, и, как долги, будут отдавать свое восхищение им. И подражать ему: и будут верными его учениками, его детьми, его продолжением. И то ли женщина в белом платье, то ли белое деревце будет мерещиться им в утреннем полусне как мамин лик. Божьей матери. И будет сад духом двенадцати живых душ, божественной комедией одного праведного смысла.

Мы будем смотреть комедию из четырех действий, где каждый из двенадцати ее персонажей внес свою лепту в *представление* сада как произведения, как искусства, как слово и дело самих себя: мы увидим сад как дух земной, культ возвышенного над человеком смысла, в котором есть нечто, что моложе и изящнее человека, грациознее и гибче, красивее и проще — это образ человека, сотворенный из множества форм отношений между людьми, образ, возведенный душой над своим плотским происхождением, образ непорочный — бытия как искусства, как сотворение себя по образу представляемому, божественному.

Почему Чехов избрал комедийный жанр? Он вкладывал в понятие комедии какой-то очень деликатный смысл? В этом смысле есть что-то раз и навсегда данное, библейское, неотвратимое?

И... есть земля, есть мы, соки земли, ее деревья, ее дети. И есть наше зрение нас, есть наше представление о нас, мы ощущаем себя как образ, объединенные понятием человек, мы строим отношения между собой по нами же созданным нормам, каждая из которых имеет свое свойство, а значит — ценность, мы приводим нормы в систему, и наши отношения обретают определенный нормами стиль, который характеризует нас через фикцию нашего образа. И мнимый образ *восстает* над нами — земными, над нами — грешными, над нами — праведными как нечто сущее, но мистически неуловимое, дарующее и карающее, великое и будничное, имя которому — Бог. А значит — мы, но замахнувшиеся в поднебесье, окутанные пеленой желаний творить и разрушать, быть сущим, голосом Вселенной, ее земной судьбой.

Ты такой же, как мы, Господи.

Мы знаем тебя *таким*.

Чеховский сад — это чистый дух упоительного божества, это образ нашей невинности, незащищенности — неслучайно его обитатели часто обращаются к детским воспоминаниям о нем. Сад как божественное — наше ощущение себя непревзойденной прелестью бытия, возвышенностью сущего.

Мы безотчетно предчувствуем себя знаанием Божьим, мы — над собой, над землей, мы — сон земли, ее греза. Мы — самое прекрасное ее создание, райский сад животворящий, сад вишневого цвета. Мы — начало божественного на земле, и потому ощущаем себя как *ее* ликующий образ, который, в сущности, есть весьма посредственное отображение нас как природного организма, как гармонии сущего, как разумной частицы Вселенной. Этот образ есть ничто иное, как дух земли, созданный нашими усилиями, наше творчество, искусство, произведение, весь смысл которого заключен в процессе искусства оформления духа через символы наших таинственных чувств.

Процесс бесконечен, хотя на каких-то определенных этапах имеет такой характер, что кажется абсолютным, неповторимым, данным в неизменном состоянии — уделом людским, но никто и никогда не сказал, что удел — это предел, и в этом процессе множества характерных абсолютов заключен великий смысл, почти магический, нашего *полного* единства с землей и небом, т.е. понятия сущего и мнимого образа столь же гармоничны, сколь понятия человеческого и божественного, твари и духа: одно немислимо без другого. Разграничение этих понятий бесплодно. Все попытки унять в себе тварное и творящее априори возможны, но безуспешны, ибо само понятие *быть* не могло возникнуть без этого единства. Но в том-то и парадокс, что человек столь сильно впитал в себя магическую власть творчества, *произведения*, что оно стало основой его земного бытия — представления себя и мира, себя в мире, мира в себе возможно именно как творчество, ибо в основе его лежит способность мышления создавать систему образного познания мира. И за этим благословенным даром природы мы забываем, что мы — былинки земные, и наша жизнь — времена года, циклы суток. Четыре действия пьесы. Наша жизнь как природного организма не зависит от наших представлений о мире — наши представления зависят от нас как природного организма, и бытие нас как духа земли — поклон ее силе и покою, поклон

*началу*, корню духа, и мы — на вечном богослужении неверному образу, между небом и землей, мы — храм, сотворенный нами во имя нашей веры в себя.

Чехов писал пьесу, ища пути к пониманию этой веры; он хорошо осознавал таинственную прелесть незримого единства немного нелепых, уставших отчего-то людей, чья жизнь из *глубин* немислима без некоего центра, безысходно, ученически привязавшее их к себе. Сюжетный орнамент пьесы почти легендарен — он навязчиво походит на стилизацию чего-то давно известного, хрестоматийного: есть сущее, обращенное в некий монолитный образ, поглотившее окружающее непревзойденностью силы и точностью своих аксиом, и есть окружающее, утратившее самость и приобретшее иную за счет силы сущего и образа в едином знаке; не так ли рождается вера? Ибо способность великого сущего быть началом хрупкого бытия человека вызывает к жизни дух земной, и корень этого духа именно вера, безобразная, абсолютная, обладающая одним качеством — прекрасным возможным. Бытие человека оказывается в плену возможного, человек ищет подходы к его оценке, начинает движение — постепенное приближение к таинству веры, подходит разными способами, которые обретают формы обрядов, утверждает неоспоримые культы благословенных истин — это начало бытия образа, произведения, по сути — религии, а значит, права человека обращать возможное в сущее.

Случайно ли Чехов завершает свой творческий путь хором двенадцати голосов, объединив их физическим существованием уходящего сада, плотью и духом своего бытия? Случайно ли финалом его жизни становятся четыре действия произведения, писанного для театра и названного комедией? Случайно ли главным действующим лицом становится... сад, то самое великое сущее, обращенное в некий неточный в отображении образ, символ веры, величины, чья сила стала духом двенадцати живых существ, связавших с ним свою судьбу? Не использовал ли Чехов евангельский размах вдохновения, когда прощался с великой простотой уходящего от него мира? *Его* мира — человека? Или он пришел к осознанию безусловности какого-то общего закона, которому органически подчинен весь человеческий род, закона генетической связи человека с верой, слепой, первобытной верой в сущее, и его, человека, способности познавать эту веру через ложность образа и подчиняться ей уже по законам обрядового свойства; что сознание человека религиозно по сво-

ей сути, не зависит от взглядов человека на религию, и само понятие религии возникло благодаря способности сознания вызывать к жизни такие формы отношений к безобразному предмету, которые делают человека его невольным рабом.

Его упрекали в небрежении вечными законами драмы. На него писали пародии. Но упрекали зря. Он ничем не пренебрегал, ничего не забыл.

Их было двенадцать — апостолов вишневого сада, тринадцатый — *Прохожий* (разрядка в тексте пьесы), просящий тридцати монет, и еще какие-то люди без имени, связанные со случайным, с дорогой, краткостью — начальник станции, почтовый чиновник, какие-то гости, прислуга.

Их было двенадцать — масок, интерпретаций различных представлений смысла мира-сада. Их было двенадцать, тех, кто не снимая масок незримо жаждал узнавания, искал утешения, под маской — был, но все время казался. Утомленные комедианты, они справляют неисправимую работу, им не хочется больше играть, но спектакль по замыслу не окончен, и надо довести его до конца. Они устали, они хотят спать. Но ведь скоро «рассвет, скоро взойдет солнце».

*Купец* Лопехин проспал его, и горничная Дуняша не разбудила. Думала, что уехал, и не будет встречать хозяйку имения Раневскую. Ах, Дуняша! «Надо себя помнить». Принесен букет для хозяйки, вишня вся в цвету, и все в ожидании встречи. «Вот, кажется, едут». За сценой — шум, суета, шум усиливается. В дом входит Раневская и все, кто встречал ее. И первый восторг Раневской: «Детская!» «И теперь я как маленькая»... Дочь Раневской, Аня, хочет спать. Она устала, да еще Шарлотта, гувернантка, всю дорогу показывала фокусы, зачем ей этот иллюзион? Да, именье будут продавать в августе, Лопехин так и не сделал предложения Варе, «все как сон...». У Ани брошка как бабочка, и на воздушном шаре она летала в Париже. Пора спать. Гаев, брат Раневской, указывает на комнату, в которой они когда-то спали. А сейчас ему уже 51 год. «Время идет», — говорит Лопехин. Спокойной ночи всем желает Аня. Но ведь скоро рассвет? Странно. Раневской кажется, что она спит. Но Вы все равно великолепны, Любовь Андреевна. Хочется сказать Вам приятное. Лопехин сообщает, что «приятное» в его проекте о спасении сада. Сад и землю развить на дачные участки и отдавать в аренду. Доходы немалые. Старый сад вырубить, он уже не нужен, зато долгов не будет. Да что Вы, Ермолай Алексеевич!

Ведь сад — это самое замечательное, что есть в губернии! И вдруг Лопахин-как-отражение, второе бытие сада — во имя чего я существую как образ? Чей сон в колыбели ветвей моих глубок и покоен? И надобно ль сон сей хранить? Лопахин-вопрос, Лопахин-сомнение, Лопахин-скептик категоричен — «замечательно в этом саду только то, что он большой». Я говорю это потому, что был рабом ветвей твоих деревьев, я растил тебя, я — сын крепостного, я сам сотворил твой образ. Скажи мне, где прок твой, в чем? Ты родишь плоды, мой Молох, раз в два года. А девать их некуда. Я мальчишкой молился тебе. Я весь — твой верный ученик, я сам — сад, я — то сущее, что своими руками поднимало от земли к небу твои вишневые ветви. Они — цвета моей крови. А я — образ твоего бытия. Неверный, измученный, условный. Зачем мы живем? Или ты — идол, а я — твое отражение, колеблющимся светом доходящее до чьих-то глаз и проникающее в души?

Что же вы, хозяева, решайтесь. Иначе сад и именье уйдут с аукциона. За долги. За предназначенное, но неисполненное. За должное, но ненужное. Никому. И прежняя молитва — тщета, и храм — пуст, и дороги к нему — нет. А ведь бывало... Бормотанье старого лакея.

Что же вы, хозяева? Решайтесь. Может быть, дачники когда-нибудь почувствуют себя создателями, может быть, они сделают этот сад «счастливым, богатым, роскошным...». И сольются с его прекрасными ветвями, исполнив предназначенное.

Нет, вы посмотрите на шкаф! Это вещь... «Сто лет его существование «направлено к светлым идеалам добра и справедливости...» на «веру в лучшее будущее»... Вещь идеал Гаева. Просто отлетевшая душа.

Тяжелое «да» Лопахина. Он откланивается. Хороший человек. Дайте в долг, просит Пищик. Нету, нету! Брючки на Гаеве не те.

Идет обмен репликами, а сад стоит весь белый — ангелы небесные не покинули его. Они хранят его покой, он неподвижен и одинок в утренних майских заморозках. Холодный призрак счастья! Весь белый, как пустота. Покойная мама идет по нему в белом платье, или это белое деревце, похожее на женщину? Фокус, оптический обман, без Шарлотты насмотрелись на белые цветы, голубое небо... глядели в бездну, в глубину Вселенной чрез пустые глазницы маски живыми глазами беспомощного человека, былинки земной.

Явление Пети Трофимова, учителя погибшего сына Раневской. Редкие волосы, очки. Яша, от него курицей пахнет, раздражает Гаева. Да, а сестра Люба порочна, порочна, это Аня — ангел. Все равно сад спасать надо. Только сначала леденец съесть. И с леденцом во рту поклясться честью, что спасение в его, Гаева, руках. Ангел его счастлив. Нарастает надежда на спасение. Финал первого действия зазвучал надеждой. И все засыпают. Но ведь скоро рассвет, скоро взойдет солнце?

Слышно, как «далеко за садом пастух играет на свирели».

Неповторимо. Все услышанное, увиденное, мгновенно наполняется звуками свирели, идущими издалека, будто подтверждающими призрачность и туман происходящего, все, только что жившее, дышавшее, перестает существовать как живое, все кажется выдумкой, сном. Вспомним, первое действие начинается с рассвета, но солнце еще не взошло. Все то, что мы схематично, с акцентами на значимых моментах текста, изобразили, происходило в короткий момент между началом рассвета и восходом солнца — время самого крепкого сна. Все персонажи хотели спать. «Да было ли что-то», — хочется спросить у звучащей свирели. Или все, что было, чей-то сон? Чей? И почему, когда все уснули и сцена опустела, пастух звуками своей свирели начинает будить землю? Земля *просыпается* — засыпают люди... Мы видели *ее* сон? Во сне все странно и порой страшно, неожиданно и непредсказуемо; зачем Чехову пересказывать *ее* нам?

Четыре действия пьесы, четыре времени года, четыре цикла суток...

Первое действие начинается с рассвета, с весны, с пробуждения, но действующие лица собираются спать и ударили заморозки. Чехов сразу задает мотив чего-то противостественного, хотя и возможного, но неудобного, неуютного, мешающего. Сразу ощущается какая-то нелепость, как будто что-то лишнее, и все время ждешь чего-то главного, то ли слов, то ли действия. Впрочем, зацепка есть — продажа за долги вишневого сада. А это, в сущности, традиционная завязка в драматургическом произведении. А потому вдруг все ускользает, уплывает, тонет в звуках пастушеской свирели и оседает в сознании как нечто, не складывающееся в цельный образ, лишь витающее, как дух, неуловимое, невидимое, но оно есть, зависает между небом и землей как эхо в стенах храма. Так до нас доходит невидимое, разрозненное, осколочное — дух происходящего, музыка наших душ — невыносимое, непостижимое бытие нас-как-сущего, произведенное творчеством в мнимый образ бытия.

Первое действие начинается рассветом и заканчивается им.

Начало второго действия приходится на то время, когда «скоро сядет солнце». Время сумерек, неточные очертания предметов, приближающийся сон. Фокусница Шарлотта, человек без паспорта, без возраста, но ей кажется, что она молоденькая. Она была когда-то акробаткой. Епиходов играет на гитаре, да, конторщик Епиходов играет на гитаре. Он развитый человек, замечательные книжки читает, но никак не может понять «направление», чего хочется — «жить или застрелиться». Жизнь-то у него непонятная — то паук на грудь сядет, то таракан в квас попадет, а он ведь Бокля читает. Двадцать два несчастья! Там же в сумерках — Яша и Дуняша, сигара и белые руки. Сигара — Париж, белые руки — господский дом. Все чужое, но очень привлекательное. И там же, в сумерках — Лопахин, Раневская, Гаев. У Лопахина все одно — решайтесь, время не ждет. А Раневская ему про ресторан, про скатерти, которые пахнут мылом. Может, сумерки помешали думать о погибающем имении? Или Гаев, который говорил половым о декадентах. Или Яша, которого смешат звуки голоса Гаева? Гаера? «Дачи и дачники — это так пошло, простите». И Лопахин — Гаеву: «Баба Вы!» Что такое? Для одного — Гаев-гаер, для другого — баба, а на самом деле он кто? Лопахин не понимает, хочет уйти, но Раневская удерживает его — с Вами веселее, а то нам все кажется, что под нами дом обвалится — грешили много. «Какие у вас грехи...» Что знает о грехе Лопахин? Что такое грех? Леденец во рту Гаева? Растраченные деньги Раневской? Смерть ее мужа от шампанского? Проданная возле Ментоны дача? И за словом «грех» слышится мелодия *еврейского оркестра* — *четыре* скрипки, флейта и контрабас. Лопахин тут же вспомнил, что накануне смотрел в театре смешную пьесу, а Раневская почему-то советует смотреть не пьесы, а на себя смотреть. Тут же как-то и Гаев преобразается — ведь ему место в банке предлагают! Да сиди уж... Тебе Фирс пальто принес. Старый стал Фирс, давно живет, помнит еще те времена, когда *воля вышла*(!!!), и все были рады, «а чему рады, и сами не знают». А теперь все «враздробь».

Грех, свобода и четыре скрипки еврейского оркестра. Символ навязчив, очевиден, по-чеховски легок и ироничен. Мы приближаемся к какому-то глубинному конфликту, не частного, но общего порядка. Что будет дальше? А дальше вновь явление Пети Трофимова. И Ани. И Вари. Лопахин оживляется и начинает поддразнивать Петю — студент, старый студент. Петя сердится.

Говорит, что Лопехин нужен только для того, чтобы все съесть на своем пути. Да, да. Да! Человек, делающий дело. Вслед за оживлением Лопехина следует оживление Гаева. Поговорим о гордом человеке! Петя говорит, что надо работать и не восхищаться собой. Ну что ж. Есть человек, который много работает — Лопехин. И он знает, что люди плохи. А хочется, чтобы люди были великанами. Нет, отвечает Раневская, великаны только в сказках хороши, а «так они пугают». Звучит гитара. Солнце село. И вдруг «раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.» Испуг. Так было перед несчастьем. Перед *волей*. Это говорит Фирс. Когда все стало — «враздробь».

Серый вечер, таинственный звук — посланец неба и наплыв вслед за ним спиритического ужаса: медиум *Прохожего* в белой потасканной фуражке. Идет на станцию, слегка пьян, «...позвольте копеек тридцать». И весьма странная реакция почти всегда сдержанного и ироничного Лопехина: «Неприлично!» Лопехин пожалел тридцати копеек? Почти миллионер?! И оторопь Раневской — «вот Вам золотой». Будто слышится — с Богом уйдите. *Прохожий* уходит. Издалека слышится его смех. Был ли он? Был ли звук, упавший с неба? Зачем ему тридцать копеек? Чей образ перед вами, апостолы вишневого сада? Кто жаждал тридцати монет? Серебряных монет? Вы помните, что все это уже было? Вы помните, кем он был? Вы поняли, кто это был? Он, вместе со звуком печальным слетевший с небес, как отзвук чего-то, отголосок. Отлетевшая душа. Каждый из вас в сумеречный час упавшего солнца.

Лопехин догадался. Он его узнал.

А на освободившейся сцене настал черед проповеди Трофимова. Зачин: мы хотим быть свободными, потому что мы выше любви, мы идем к высшей цели, вперед! Друзья! И не смотря на то, что на Пете очки, он знает, что Земля прекрасна, но живем мы на ней плохо, что прошлое наше никуда не годится и его надо искупать только страданием и трудом. Правда, Петя все еще студент, гордится этим, будет учиться дальше, и, очевидно, искупать страданием прошлое и непрерывно трудиться будет кто-то иной, а Петя скажет — *что делать?* Что такое вишневый сад? Все в нем не то. Бросьте ключи от хозяйства в колодец и уходите. Почему в колодец? А если пригорится воды напиться? Ерунда! Свобода — ветер. Вы мне только верьте — я предчувствую счастье. А в это время восходит луна.



И, глядя на ее опустошающий свет, Петя говорит, что это идет счастье, что это его шаги. Звуки гитары, волшебные блики тьмы. Кто-то считает тьму счастьем.

Так заканчивается второе действие пьесы. Наступлением ночи, царством луны. Как-будто ничего не случилось. Может быть, Чехов все-таки нарушил законы драмы? Где ситуация, приближающаяся к конфликту? В первом действии — сад будет продан, и во втором — тоже.

Может быть, конфликт в том, что стала очевидна бесполезность смысла прекрасного, его упущенные возможности, неиспользование его абсолютных идей. Единственный, кто желает соединить сущее и образ в едином знаке, это Лопухин. Ему необходимо, чтобы смысл сада стал действенным, цельным, не «враздробь», чтобы был хоть какой-то прок от смысла его бытия, ибо за красотой его ветвей нет истины животворящей, истина утонула в красоте песнопений, в дивных звуках еврейского оркестра. И хвала саду, что хула: вы, апостолы, жили его жизнью? Вы видели римский крест на мертвой горе? Вы были заложниками своей веры? Или вы сотворили ее образ, и он вам дороже, чем сама вера? С чем вы не хотите расстаться — с садом? Или со своими представлениями о нем, со своей порочной религией, утратившей свои начала, оторванной от корня духа, но обретшей бытие как искусство — систему ложных изображений сущего? Да надо ль это. И само сущее отходит как бы на второй план, и способность человеческого зрения через образ, прекрасный и дивный, увидеть сущее уже тоже как бы вторична — мы будем наслаждаться красотой, а не смыслом. И смысл увядает, вишневая кулиса закрывает его (вот он, покров Богородицы): зрелище его образов завораживает и оглушает множеством и великолепием масок. Но то ведь — сумерки сущего. Не обманись, человек, былинка земная, частица Вселенной, детство мира. За игрой своих страстей, в маскараде улыбок и слез, на подмостках манящей сцены вы, апостолы сада, смысла прекрасного, забыли о нем как-сущем, о себе-как-сущем — *Прохожий* предостерегает вас, он когда-то был обманом, искушением — небеса донесли до вас его образ, отлетевшую душу. Она, точно, в каждом из вас.

Судя по всему, конфликт пьесы как раз и заключается в искушении красотой, когда она заменяет собой истину и смысл. К апостолам сада незаметно подкрался дух обмана,

обольщения и... корысти. Только Лопехин понял это. Он испугался Прохожего — он догадался, он вспомнил, он его узнал.

Посмотрим, как будет развиваться конфликт, в какой момент он достигнет кульминационной остроты, какова будет развязка и будет ли она вообще.

Третье действие начинается сценой бала. Играет все тот же еврейский оркестр. В фокусе — Симеонов-Пищик, переходящий от происхождения своей лошадиной фамилии к... Ницше, который в своих сочинениях говорит о том, будто можно делать фальшивые бумажки. Что такое? Философия, пустые бумажки? А может, это не так, ведь про это его, Пищика, дочка читала, не он. Шарлотта показывает карточные фокусы. У Трофимова — дама пик. (Чей отголосок в этой карте? Германна, искусствителя судьбы?) И следующий фокус — о купле-продаже. В это же самое время в городе идут торги — продается сад и имение. Раневская в напряжении, а Трофимов дразнит Варю «мадам Лопехиной». Раневская не видит в этом беды, она говорит, что Лопехин хороший, интересный человек. Просто ему некогда, и он не делает предложения Варе. А Варе Лопехин нравится, не то, что некрасивый Петя. Пете же решительно все равно, как он выглядит. Он же выше любви — к чему ему красота. Ему красота не нужна вообще. Это ей, Раневской, нужно, потому что она — ниже любви. Ей одной в тишине (в глубине?) страшно. В той тишине, что *ниже* любви. Пожалейте меня, Петя. Только Вам учиться надо и что-нибудь с бородой сделать, чтобы росла как-нибудь. Господи, ну зачем Пете борода? Ведь под луной не видно деталей облика, видно только, что что-то есть, а что — разве важно? Важно, что под луной есть цель — вперед, к счастью! Чувство жалости ему непонятно, он не выучил этого в своих университетах. «Гимназист второго класса (...) смешной чудак, урод». Но урод идет вперед. «Недотепа», — говорит Фирс. Недотепа падает с лестницы. Проносится слух о продаже сада. Яша хочет в Париж, Шарлотта показывает фокусы, Епиходов приходит в «состояние духа». То бишь становится чем-то нематериальным. «Конторщика держим, а неизвестно — для чего». Но об этом, замечает заносчиво Епиходов (а может, и, не он?) «могут рассуждать только люди понимающие и старшие». Воистину присутствие духа двадцати двух несчастий есть помеха. Варя гонит Епиходова вон. Явление Лопехина. Вишневы сад продан. Я купил. «Вишневы сад теперь мой! Мой! Боже мой, Господи...»

«Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...»  
Вообразил себя хозяином? Оркестр настраивает инструменты. Играйте, музыканты! Четыре скрипки, флейта и контрабас. Изменилась бы теперь наша «нескладная, несчастливая жизнь». Бы... Не верит? И... Лопехин-ирония — идет владетель вишневого сада! Не верит. Спит, ему все кажется. Обман, обман-искуситель, Иуда поступка: образ — обман, красота — его маска, есть то, что ниже — там страшно. Мы не знаем, что там, в тишине глубины. Что-то абсолютное, безобразное. Пусть лучше музыка играет. Отчетливее, веселее, иначе страшно.

Раневская ведь тоже устраивает бал, чтобы не было страшно. И Лопехин просит музыкантов играть веселее, чтобы не было страшно. Чего боятся они?

Лопехин-отражение, Лопехин-проявление, Лопехин-нерв — кульминационный пик конфликта. Лопехин — хозяин сада-как-сущего. Возможно ли распоряжаться садом-как-сущим? «Как я желаю?» Хозяин-барин. На свой лад под музыку еврейского оркестра, Желаю! Придаю смыслу действию! Хвачу топором по твоим ветвям, мой Молох, и ты будешь служить мне! Мне не нужна твоя бледная, пустая красота. «...мертва есть».

Чехов ошибался?

Нарушил законы драмы, человеческой комедии — божественной комедии?

«Мама! ... У тебя осталась твоя хорошая, чистая душа...» и «мы насадим новый сад, роскошнее этого». Аня-ангел-гаера в «мы» Трофимова — вперед, в представление нового сада, еще одной религии... «солнца в вечерний час» — религии сумерек, заката, призраков, сна. Потомки бывших хозяев сада надвигают вишневую кулису на неопустевшую еще сцену.

Развязка. Финал. Декорация первого акта. В доме уютно, чувствуется пестрота. Дорожные узлы. Лопехин сидит, ждет. Мужики пришли прощаться, чертовски холодно. Октябрь. Солнечно. До поезда осталось сорок шесть минут. Трофимов потерял калоши. Без калош пойдет вперед: недотепа — *недотопал* Лопехин шутит над ним: как же быть, тебя в Москве профессора ждут, без тебя не начинают, а Трофимов в ответ: «...у тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...». Тонкие нежные пальцы. Тонкие нежные ветви. Тонкие нежные струны. Тонкая нежная душа. Где тонко, там и рвется. В сущности, Петя просто недоучка, недотепа, смешной. Но ведь что-то он знает о Лопехине, просто он без калош,

ему неуютно, и он занят поиском калош. Вдруг Варя выбрасывает ему эту «гадость», но «гадость» оказывается не Петинной. Ну, куда ж он двинется в чужой гадости? Лопехин предлагает ему денег. Но Петя же свободный человек, а деньги — ниже свободы. Хотя выше любви. Он балансирует посредине, свободный, как ветер; посредине, но в первых рядах человечества — к «высшей правде». Без калош. Лопехин-ирония сомневается: «Дойдешь?» Петя обещает, что если не сам, ибо без калош, то другим путь укажет. Недотепа — недотопал.

А по деревьям уже стучат топоры. Жизнь уходит — проходит мимо; мы стремимся к какой-то цели. Господи, к какой? Лопехин придает смысл саду и не верит, не верит, обольщается, будто ему «тоже известно», для чего он существует. Пете — известно. Лопехину — будто известно. Себе не верит.

Скоро поезд. Вещи собраны. А Фирса отвезли в больницу? «...В починку не годится, ему надо к праотцам», — замечает Епиходов. Все кончено, выносят вещи, что-то напевает Шарлотта. Пищик вдруг отдает долги, обычно брал в долг, а теперь отдает. Уезжаете? Бог поможет вам, всему приходит конец. Все кончено, а Лопехин так и не сделал предложения Варе. Все кончено, теперь у всех будет другой дом. А в этом, тоже другом, останется нанятый Лопехиным Епиходов, двадцать два несчастья, паук на груди, таракан в квасе, мистер Бокль, сломанный кий и пустая луза.

Все кончено. «Не опоздать бы только к поезду...». И вдруг Гаев вспомнил, как давно, в Троицын день, его отец шел в церковь. Отец, сын, дух святой... Не остается ни души, тоскует Раневская. Ни души — до весны, надеется Лопехин. Тем более, что нашлись Петины калоши, и теперь уж он точно пойдет вперед. Так до весны, господа, до свидания!.. Станция. Так прощается Лопехин. Гаев и Раневская бросаются друг к другу и тихо рыдают, былинки земные. Над ними — голоса ангела-гаера и подлунного Пети.

Сцена пуста. Одиноко и грустно стучит топор по дереву. Новое бытие сада, звуки топора — новый нюанс начала его бытия. Нюанс — эпоха. Дом заперт. Но в запертом доме остается тот, кого давно надо к праотцам, тот, кого так и не отправили в больницу — старый слуга этого дома, Фирс. Про него забыли. «Жизнь-то прошла, словно и не жил...». Был ли, не был ли — примета времени, история эпохи. Самые частые слова, которые произносят герои пьесы — это «сплю», «кажется», «мерещится»,

«фокус», «неизвестно, для чего». Что-то было, но что? Что, если в доме забыли человека, былинку земную? Все кончено. Дом неподвижен, неподвижно лежит Фирс. «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Отлетевшая душа.

Но кто слышит этот звук?

Кто слышит звук топора по дереву?

Где актеры? Устали? Ушли? Будто и не было ничего. Будто нам привиделось чье-то изображение. Чье?

Бытия. Смысла. Мы видели свой образ, отлетевшую душу земли.

Мы видели жизнь веры наяву, беспомощную и неразгаданную, детство мира, его колыбель.

Вспомним блестящую чеховскую «Степь»: это мир, увиденный глазами ребенка. Повесть — символ бесконечности, бескрайности жизни — степь. Все полно тайн, все удивительно и чисто, но что-то томит, пугает, мучает. Егорушку везут учиться — так надо, а он, оторванный от дома, растерян, ему страшно. В повести нет конца — она продолжается до сих пор — дорогой. Дорогой в неведомое, по сути — в никуда. Вспомним повесть «Ванька»: отданный на учење к сапожнику мальчик, тоскуя по дому, пишет письмо на «деревню дедушке». Где та деревня, в каком краю — нету края.

Но все-таки где-то есть центр, с которого начинается бесконечность, перед которой человек дитя. Это дом, живая плоть духа, начальная точка отсчета дороги, пути, жизни. В дороге, в пути, в жизни человек всегда странник, он идет к какой-то цели, как он к ней идет, куда? «На деревню дедушке» — куда?

Куда ушли, оставив дом, хозяева вишневого сада? Егорушка, степь, колыбель? О чем так усердно молились они, или это только казалось им? Куда они ушли? Надолго ль? «До весны», — сказал Лопухин. «До весны». Значит, они еще будут? Ведь однажды они уже возвращались. Тогда, весной, когда цвели вишневые деревья. Пройдет четыре времени года, и они вернуться к началу пути, и окажутся у подножия дома. Просто они рождены, чтобы узнать — зачем? Вся жизнь — один вопрос, короткое мгновение. Зачем живем, зачем грех и свобода, если мы человека забыли. Так для чего же мы посадили сад, обилие Благовеста?

Лебединая песня заката, покаяние, тишина. Маски сняты, комедианты уходят со сцены, вишневый занавес опущен.

Четыре действия пьесы, четыре времени года, четыре цикла суток, четыре скрипки — четыре пути к Богу. И состояние наших душ, двенадцать апостольских речений в постижении этих путей. Образ затмил сущее, человек построил храм. И там, во храме, между небом и землей, идет вечное богослужение образу... человека. Самому себе, но замахнувшись в поднебесье. Собор сущего и образа — храм. Единый знак, символ веры, бытие духа.

Маски сняты, комедианты уходят со сцены — это конец бытия. Маска — фикция, образ. Маска — его плоть, его смысл, вдохновение. Маски сняты — конец вдохновению, прощание с миром.

Все очень просто — Чехов умирал. Он уходил из мира, оставляя мир *нашему* дому, в котором есть комната, которая до сих пор называется детской. Только бы мы захотели это понять! То, что мы всегда дети бесконечного, бездонного мира. Не обмани себя, человек, былинка земная. Бог — это ты, твой сад — твой образ, прекрасный и вымышленный, отражение, неточное и призрачное, твоего бытия. Бог — возвышенное над тобой, а значит — искаженное. Что же Чехов? Пародировал возвышенное? Да. Эхо. Звук, упавший с неба. Человек искушен богатством и красотой своего образа (тридцать монет!), знаменует его собором и совершает религиозный обряд ему, идолу. Собор — образ бытия, человек — его нерв. А человека забыли. Лопнувшая струна.

Отец, сын. Дух святой. Но ведь есть же человек, низкая истина Вселенной, былинка земная! Чехов позволил себе спросить — был ли человек, не был ли? Или мы воспринимаем себя как творчество? То есть Собор? Он, собор, из греха и свободы, к нему ведут четыре пути. И все они — к себе самому.

Возможно, мы ошибаемся. Но ведь «Вишневым сад» — последний вздох Чехова. Он не мог не придти к Богу.

Разве наша жизнь не то, что кажется нам? Сон земли, ее греза. Чехов выразил это... Лопахиным. Это был *его* герой. Он внешне — мужик, хам, все в нем несуразно, со свиным рылом он полез в калашный ряд — он что-то ворошил, Лопахин. Что? Он на что-то наступил, желая расплатиться за чужие долги. Он один не обожествлял сад, он видел за этим обман, обольщение красотой, он один проклинал религию возвышенного, Покров в колыбели ветвей. Он увидел грех искушения роскошью, и готов был искупить чужие грехи-долги людей перед самим собой — и

он бил топором по остывающей вере, по стволам впустую цветущих деревьев: человек не красив, как его образ, но он — есть. И в этом весь смысл.

Лопахин — это надрыв. Это покаяние. Это покушение на святая святых — собор. На духовность. Но не на дух. Он сад, дух сущего. Сомнение, чистота, долг.

Никто так не чувствует Лопахина, как Раневская. Такое ощущение, что он и она — один голос, только с разными интонациями. У них один мотив страданий — грехи, долги. Но у Раневской все это — по отношению к правоте собора, у Лопахина — к его неправоте. Обратная сторона одной медали — был ли или не был? Раневская — вечный укор Лопахина, он — ее укор. Она утверждает веру в прекрасное, он — в обыкновенное. И потому грехи Раневской для Лопахина — не грехи, у него свои грехи — я разрушаю *ваши* понимание веры, я разрушаю ее поверхностный, обрядовый слой — религию, оставляя за собой право на праведность, на безобразность веры. Раневская знает это. Ее душа — в надрыве Лопахина. По сути — отлетевшая душа. Ей хочется уйти. В Париж. В Париж. А Лопахин — ее отражение, ее грех. Боже, упаси. Помните, как она откупилась от *Прохожего* золотым? Она хотела скорее избавиться от него, она подобием импрессионистического наплыва ощутила какую-то свою неправоту, и увидела в возвышенном над собой смысле прекрасного всего лишь зрелище.

Подтверждением тому ее брат, Гаев. Он — так, лень. Он любит вещь, это его идеал, так ему удобно. Он просто гаер, пантомима, ересь возвышенного, его несовершенство. Смотрите, на нем брючки не те, пальто не надевает вовремя, а холодно, да и состояние на леденцах проел, и говорит все не к месту, но высоким слогом. Ахиллесова пята возвышенного.

Есть еще один человек, который догадывается о правоте Лопахина. Это Варя. Но его правота для нее неудобна. Варя строга, пряма, правильна. «...мертва есть». По этой причине Лопахин не делает предложения Вале — «...мертва есть».

Раневская, Гаев, Варя — отголоски лопахинского надрыва, его вопросы, сомнения.

Аня, Трофимов — противоположное. Аня — подобие обезличенности. Она летала на воздушном шаре. Бабочка, как бабочка — брошка. Она легко поддается ветру свободы Трофимова, устремленного в черные дыры лучшего будущего, вживается в его патологический фанатизм, а Трофимов весь как горячка, испан-

ка, тиф — и борода не растет, и доучиться никак не может, и без калош сыровато. Будто бредит Трофимов, но в бреду, без гроша за душой, босиком идет к счастью. Творец еще одной религии светлого будущего — под луной, указывая путь другим дрожащим перстом аптекарского сына. Блаженный пророк своего отечества. Лопехин ему не верит. Но он осторожен с Трофимовым — он знает, что Петя пойдет вперед. Действительно пойдет.

Яша, Дуняша — просто пропащие души. Они — оттеночный фон Лопехина. Будто родились зря? Не в той стране? Не в той среде? Для них отечество — дым, но что-то тянет душу Лопехина — отзвук дурного соблазна, нелюбви, пьяной толпы... Они — ужас души Лопехина.

И есть в пьесе один удивительный персонаж — Шарлотта. Она — пластика движения души, перевоплощения. Многоликость неосознанного. Незнание о себе: акробатка, фокусница, гувернантка? Нечеткая маска. Какой фокус будет завтра? Она умеет «зацепить» суть ситуации или человека: она ведь называет почему-то Епиходова «страшным человеком». Шутка такая? А что же Епиходов, пошлая ложь страдания, вымученная тоска? В фокус Шарлотты попадает остов его как некой карикатуры, и она воспринимает уже искаженный контур предмета, зная, однако, как разгадать загадку. Шарлотта даже не персонаж, а дополнение к сути происходящего: все как будто ненастоящее, нематериальное, но отталкивающееся от конкретного, хотя и не видимого глазом.

Может быть, она знает что-то о Пищике? О его пристрастии к фальшивым бумажкам? И что это за бумажки? Есть ли они вообще, ибо все — иллюзион.

Да. Иллюзион. Потому что человека забыли. Верили, любили, боготворили красоту и в ней, в ее колыбели, забыли человека — былинку земную. А он, Фирс, старый, давно живет, помнит, как «воля *вышла*». Забыли. Недотепы. Все — «враздробь». Храм — пуст.

Четыре действия пьесы: приход человека в мир, начало судьбы, ее разрешение и уход — четыре фазы жизни человека. Совпадение с временами года и циклами суток. Бытие былинки земной. Первого дня творения. Моря людского! 12 персонажей пьесы — создатели храма, духовного облика земли. Исполнители божественной комедии — с момента рождения до момента смерти, пути к Богу. Кто придет?



Так Чехов изобразил черты своей эпохи во времени, печать которого было единство людей как сущего и образа в конечном знаке — идея христианского мира, возможного в сводах диковинных истин, простых и нетленных.

«Вишневый сад» — музыка русского надрыва: принять, но не впустить чужое великолепие в свою лебединую душу, и мучиться, и наслаждаться, и просить небеса о прощении, и каяться, и проклинать... Вишневый сад — это имя русской души, которая живет в многоликих образах национальной неповторимости, в своде русского собора. Это русский дух. Это мы.

Вот и все. Евангелие от Чехова. Была ли ты, благая весть? В красоте ли проявляется Бог?

Лебединая песня заката, откровение, тишина.

## Человек-художник — между Богом и машиной (Искусство как опыт самопознания)

Светильник для тела есть око  
Итак, если око твое будет чисто,  
то все тело твое будет светло

*Евангелие от Матфея*

### *Инсталляция*

На дворе — предвесье величайшей метаморфозы. Кончились «великие» живопись, скульптура, музыка, поэзия, проза, театр, кинематограф. «Эра милосердия» обернулась миллиардами видеокассет, уткнув человечество «информационной революции» в экраны ТВ и компьютеров. В *терминаторов* ультратехнологического перевоплощения жизни и в Интернет всемирной клоаки беспартийного Интернационала. Стремительно проступает обманчиво-человечный, с застенчивой улыбочкой, лик *того, что*, стоя в невидимой очереди столетий, терпеливо ждало времени спокойного, но беспощадного разоблачения своего эволюционного демонизма. Стивен Кинг как подручная бу-мажная профилактика сверхчеловечности.

Бойтесь, живые и теплые, гераклитовского «дитяти», играющего в космические шахматы! Огненные киберы Иезекииля с шумящими за спиной металлических крыльями и ослепительными фарами глаз, что на головах, что на окружностях ног-колес, сумасшедшими иномарками спускаются с небес на авто-страды или Илами и Боингами не дотягивают до посадочных полос, востребуя жизни тысяч принцесс Диан и их возлюбленных. Это — не горе. Это — ТВ-шные «Катастрофы недели». Число добровольных жертвоприношений «дитяте» сопоставимо с потерями 2-й мировой войны.

Не заключена ли эта эсхатология в сокрушающей прелести наших собственных детей и внуков, во внеморальном экстазе их голосов, движений и вопросов?

Предварительный Selbstbildnis автора-дитяти. Снежный Эльбрус на фоне голубого нальчикского неба и наклоняющаяся ко мне, семилетнему, 100-килограммовая терская казачка Евдокия Мартыновна Горепекина, любимая бабушка. Грозным шепотом (чтобы не услышал мой дядя-энтомолог, ее сын) она внушает мне о близком «конце света», о Божьей каре и огненном воздаянии «нечестивцам». Шагающий по трупам бронированный демон фашистской свастики только через шесть лет затрепещет флагом над лермонтовским Кавказом. И я, конечно, не знаю, что бабушка подразумевает тех, «своих», кто незадолго до того без спросу ворвался и отобрал у ее семьи родовой казачий дом с небольшой усадьбой в соседних Ессентуках. Но в начале 30-х я, двухлетний, успел побывать в нем...

Какая тут связь Кавказа с экранами компьютеров, глазастыми иномарками, огненностью Библии, жертвами «конца света», мной-дитятей и искусством? «Хороший вопрос».

...Мистическая судьба стивен-кинговского Тэда Бьюмонта в «Темной половине». Одаренному дитяте вырезают из мучимого болями мозга третий, внутренний глаз — остаток неродившегося близнеца. Тэд вырастает, становится писателем, но второе «я» героя не умерло. Под псевдонимом Старка его alter-его в короткий срок создает несколько бестселлеров о безжалостном убийце Алексе-Машине. Первый из них, самый сильный — «*Способ машины*». В трагедию, однако, превратились символические «похороны» Старка и возврат к собственному имени. Отделенный от родового тела, Старк-Алекс — *глаз-машина* — оживает самостоятельной персоной, кося людей налево и направо. Захватив Тэда с его женой и двумя детьми (нормальными близнецами), он под угрозой их смерти принуждает писателя к совместному сочинению «Стального Машины» — пока мириады воробьев, жертвуя собой, не разрывают тело фантома на части и уносят *структуру* его обглоданного скелета в небо...

Герой этого описания — *глаз*, степень онтологической вины которого за все с нами происходящее понята недостаточно. Что общего у мистика «технологического» века с весьма эзотерической сентенцией «абсолютного идеалиста»: «Можно утверждать об искусстве, что оно обязано превратить в глаз все являющееся во всех точках поверхности», «сделать всякий создаваемый им образ тысячеглазым Аргусом с тем, чтобы внутренняя душа и духовность были видны во всех точках явления» (Гегель). *Искусство и проблема идеального!* Читайте «Око и дух» Мерло-Пон-

ти! Прекрасные все-таки существа — философы, если только они в гимназиях, художественных мастерских, на лоне природы или в проектном отшельничестве учителя математики из старой Калуги...

Вождление глаз равно тайному прелюбодеянию тела. Да — всеисилия и немощи взрослого полового тела. Абстрактного символа «телесности» вообще. Но светоносная связка колбочек и палочек геометрического шара стекловидной массы с миллиардами «жидких кристаллов» — нейронами зрительного мозга без костей и мышц плохо определима через такое «тело». Хотя — всем кажется, живет внутри него и за его счет. Живет ли цветок внутри стебля? И кто кого питает? «А люди разве не цветы? / О милая, почувствуй ты. / Здесь не пустынные слова. / Как стебель тулово качая, / А разве это голова / Тебе не роза золотая? / Цветы людей и в солнь и в стыть / Умеют ползать и ходить» (Есенин). Не плоть, а лучистую энергию Солнца вожделеет «огонь зеленый» опадающих от холода листьев, чтобы напоить ею толстеющие стволы. За стенами из них плотские тела спасутся потом от холода, водрузив на крепкие стулья и кровати свои увесистые зады. Не достаточно ли поистязали друг друга такие тела, чтобы поверять и самого Христа «последним искушением»?

Когда настоящего «тела» еще нет или уже почти нет, вожделеют особо. Бог мучается о мужьях и женах, но его надежда и опора — дети и старцы. Возлюбленный Сын его чист как вечный ребенок и мудр как бессмертный старец. Дитя с быстротой, недоступной тупоумным взрослым решает головоломку «кубика Рубика», овладевает музыкой, шахматами, компьютером. А старец Циолковский, хвастаясь атеизмом, в детском восторге втянул человечество в игру «овладения космосом», царством Того, Кто на Небе. Вместо Богочеловека и Человекобога — Человек между Богом и Машиной. Пора честно согласиться, что «первичный раствор» веры и неверия питает жизнь культуры эффективнее их вражды.

Бог кантовского «механизма природы» и не отличающийся по этому основанию от животного «Человек-машина» Ламетри принадлежат одному и тому же рационализму XVIII века. Их равно предвеляет помешанный на «бесконечности» Паскаль, у которого понятие Бога-машины объединяет страстную теодицею верующего с изобретением счетной машины. Но нет на свете больших рационалистов, чем дети. Не хаос произвола, а неумолимость их логики сводит взрослых с ума. Едва встав на ноги,

еще не умея толком говорить, не то что писать и считать, дитятя с такой же серьезностью исследует живую козявку или цветочек, с какой громоздит из своих кубиков сложные «конструкции» и требует очередную — пятую, двадцатую и энную «машину». Разве не под всепонимающей улыбкой Бога?

Тысячелетние попытки разгадать через Бога самих себя — чудище единственного вида живой природы, восставшего против собственной органичности. Тучные поля России и давящий лязг машин «железного орднунга». Кто их одолевал, кто клал свою трепещущую плоть и бессмертную душу за Родину-мать? *Живые винтики* «стальных рук-крыльев», у которых «вместо сердца — пламенный мотор». Больше жизни? Так, да не совсем. Страсти, любившей Родину больше жизни и легшей четырехкратно большей, чем у противника, массой тел, неживых так же, как искореженные орудия, танки и самолеты. Пелось ведь правильно: «Нам разум дал». Не вожди, чей разум сам был ослеплен чертежом социального механизма, а страсть космической связки *огня-света*. «Светлый путь», срывающийся на команду «Огонь!». Огонь живой жизни и неживые смертоносные мечи, закаляемые в огне, чтобы быть подставленными под собственную грудь. Не слишком ли много «карающего огня» в Ветхом Завете и «мечей» в руках святых? Не чересчур ли переполнены «Детские миры» автоматами, танками и ракетноносцами? Откуда экстаз невинных младенцев, вступающих в сговор с огненно-железной «карающей» дланью?

Единственное спасение — «быть, как стебель и быть, как сталь» (Цветаева). Быть одновременно! Мыслит и творит только то, что фундаментально застревает на полдороге между живым и неживым, в царстве *биокосности*. «Человек» есть два симметрично противоположенных лица, смертельно раздираемых несводимостью своего уродства в успокоительную «норму». Синергия взаимоисключающих царств природы — невозможно-возможная *небесная твердь* то ли под коробкой черепа, то ли под куполом звезд. Нас определяет противоясственный, но реально разрешаемый *парадокс органического конструктивизма и конструктивного органицизма*. Не Родина-мать, а Прародина свадьбы неживых минералов с живыми растениями и животными. Помните «нечто странное», но «не без поэзии», сочиненное молодым Степаном Трофимовичем Верховенским в духе второй части «Фауста»? «Хоры поют о чем-то неопределенном, большей частью о чьем-то *проклятии*». Потом наступает «какой-то

«Праздник жизни», на котором поют даже насекомые, является черепаха с какими-то сакраментальными латинскими словами, и даже, если припомню, пропел о чем-то один минерал, то есть предмет уже вовсе не одушевленный». Является «дикое место», и в нем «цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы», чтобы «потерять ум». После чего другой «неописанной красоты» юноша на черном коне со следующим за ним «ужасным множеством народов... изображает собою смерть, а все народы ее жаждут».

Поверим лукавству гения, что вся эта сцена была написана «с оттенком высшего юмора». Он прекрасно создавал, для чего именно она понадобилась ему в ключевом начале романа о *бесах*. «Врите, врите, бесенята!» Преданные железной дисциплине своего духа «стойкие оловянные солдатики», жертвенные дитяти всех революций. Всех Sturm und Drang'ов «небесной тверди» как предвестий *электронно-киберо-космической* эры XXI столетия!

### ***Я — мир дитяти или вос-хищенный хищник***

...Конечно, добрый, но неизменно снисходительный смех родни. Это — когда я в молодости горячо уверял ее, что отлично помню просторную палату, окно с белыми занавесками, трамвай красного цвета, прозвеневший по ул. Басина в зальтом солнцем бакинском дне и лицо другого моего дяди, Давида, которому счастливые Отец и Мать доверили вынести из роддома своего первенца. Смех, однако, быстро сменялся удивлением, когда, подтверждая память глаза, я брал лист бумаги и за пару минут воспроизводил на нем точные очертания ессентукского дома бабушки — расположение его комнат, окон, дверей и всех хозяйственных построек на плане двора-усады. Того самого, в котором я единственный раз успел побывать ребенком неполных двух лет...

Свет небесной тверди оккупирует сознание рождающегося человека раньше формул религиозных текстов. Природа, как экстаз возможной невозможности жизни, «теряет ум» — «Безумная, но любящая мать / Таит в себе высокий мир дитяти, / Чтоб вместе с сыном солнце увидеть» (Заболоцкий). Церковь вторична. Крестят в роддоме, перенося комочек жизни из вод материнского лона в купель солнечного света. В порядке ли у новорожденного глаза-мозг-палец? Если да, Евангелие Света,

как рукодельницу Вермейера, пронзит его насквозь по кресту тельца и раскинутых ручонок и уже восхитит в *бесконечность* вселенской благодати. Мы трансцендированы причастием Святого Изнеможения. Улыбка Бога. Прищур Леонардо и «Джоконды». Послушаем того же дитятю-мудреца: «Не я родился в мир, когда из колыбели Мои глаза впервые в этот мир глядели. / Я на земле моей впервые мыслить стал, / Когда почуял жизнь *безжизненный кристалл*. / Когда впервые капля дождевая / Упала на него, в лучах изнемогая».

Не-Я первомысли в водно-лучезарном крещении оживающей безжизненности. О чем там старик Дарвин! Гомосапиенс начинает историю своего духа из *световодности* царства кристаллы — алмазной прародины геометрических правильностей, измеряемых «чистотой воды». Чрево водно-растительного или минерально-кристаллического лона нашей идеальности в блаженных красавицах Климта и трагических Демонах Врубеля. Надпись на входе в платоновскую Академию: *геометрия и боги восседают на одном троне*. «Служа линейкою преемникам Петра», шедевр захаровского Адмиралтейства — «Фрегат или Акрополь / Сияет издали — воде и небу брат» и учит: «Красота — не прихоть полубога, / *а хищный глазомер простого столяра*» (Мандельштам).

Мы миллион лет обтесывали камни. Мы превращали их в скребки, рубила и наконечники копий, чтобы Свет, отбрасываемый их правильными гранями в мозг, заставил эволюцию признать нас «людьми». Солнцевидный глаз — вертикально увенчанный мозг — инструментально изошрившиеся пальцы. Вот мы — хищники, ввергнутые в блаженный плен сверхживотного *восхищения*. Откуда было знать невинным дитятям точек, крестиков, кругов и спиралей «первобытной графики», что они убивали в себе земную природу, превращаясь в идеальную проекцию бесконечно-удаленной точки *Всевидящего ока*? Потом объяснили. Плоть согрешила от живого дерева для того, чтобы Истинно-Сущий, земным отцом которого числился плотник, только пригвождением этой плоти к деревянной, но голой геометрии Креста и смертью на нем явил твари условие ее Возносимости. См. уникальное «Распятие» Антонелло да Мессины (1475 г.) с таким Крестом во всю центральную вертикаль картины и с разбойниками по бокам, не прибитыми железом гвоздей, а только привязанными к искривленным стволам.

...Гениальность рисующих дитятей. К четырем годам (и на все остальные) готов фанатичный служка сладостного принуждения. Зачем буквари, если Баку испещрен вывесками лавок и магазинов, если вокруг говорят одновременно на азербайджанском, русском и армянском, если в соседнем дворе «зурначи» не смолкают до нового приглашения на свадьбу или похороны, и в море солнца чистая жажда глаза и уха напитывается этим с утра до вечера? Не ведающие, откуда что взялось, родители шлют письма и рисунки деду с бабушкой по отцу. И с пяти до десяти лет я каждое лето — желанный внучек в их заповедной Нухе (ныне Шеки).

«Я знаю — глупость эдемы и рай, / но если пелось про это...» Блаженство мирного Закавказья — пиршество различения! *Сколько ты различишь, столько тебя и будет!* Проснувшийся хищник солнцевидного Глаза в саду деда и за его пределами. Когда день за днем в этот «вынесенный вперед мозг» рвется детально различимое царство тутовника, айвы, винограда, кизила, хурмы, груш, инжира; когда в толстенную трубу сворачивают лаваш с домашним маслом и сыром и, прорвавшись сквозь заросли ежевики, дитя с ватагой малолеток убегает на полдня в Гуручай — долину реки с тысячами камней, под которыми скорпионы; когда после его допустят в святая святых выпечки лаваша, где, кажется, столетняя старуха на корточках умудряется налеплять почти метровую пластину теста на уходящую под пол вогнутую стену тэндера; когда ближе к вечеру тебя ведут на гору в гости к тетке и, подтвердив свои успехи в рисунке и чтении, ты в большой остекленной комнате с кадками лимонных деревьев по периметру станцуешь еще и лезгинку — в белой детской черкеске с газырями и отороченным серебром пояском; когда утро снова упрет Глаз в зелено-облачное марево отрогов Кавказского хребта и разгоревшийся день начнет свое пиршество сначала, тогда...

*Когда — тогда...* «Когда волнуется желтеющая нива... И прядется в саду малиновая слива / Под тенью сладостной зеленого листка...». Бессмертие трансцендирующей лермонтовской амплификации. «Тогда... и счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу Бога». О боге снаружи и внутри себя дитя не ведает. О «морщинах на челе» тем более. Но, очевидно, чтобы исключить их в принципе, приглашается армянский священник. В тени тутового дерева он крестит мальчика вторично в предназначенном для варки варенья огромном медном тазу с



водой, размахивая кадиллом и доставая просфору из металлической коробки от разноцветных леденцов-монпасье / Глаз навсегда фиксирует изображение на крышке/.

Задумывался ли добрый обладатель этой коробки над тем, что в воспоминаниях о своем, тоже закавказском, детстве сказал за себя и за меня-ребенка другой — великий священник-естествоиспытатель-геометр-искусствовед? «Дорого мне было целостное явление, конкретно созерцаемое... Форма была для меня реальностью. Не зная этих терминов, я верил больше всего в субстанциональность формы, и мне хотелось, если можно так сказать, морфологии природы». «Я искал того явления, где ткань организации наиболее проработана формующими ее силами, где проникаемость мира наибольшая, где тоньше кожа вещей и где яснее просвечивает чрез нее духовное единство» (Флоренский).

*Тонкая кожа вещей — свет проникаемости — формующие силы!* Кокон тутового шелкопряда, становящийся блестящей нитью, из которой в той же Нухе произведут ласковый шелк — вторую кожу человека. Рериховская серебряная нить «тончайших энергий», держась за которую, мы перелетаем пропасть между плотью и духом. *Культура!* Тончайше-светоносный шелк, фарфор и лаковые поверхности, акупунктура тела, иероглифически-письменные экзамены и «зеркальная гладь прудов» в гении поднебесного Китая. «Когда наверху соизмеряются с Небом, внизу соотносятся с Землей, посередине считаются с Человеком, тогда не затрудняются в оценке истинного и ложного, возможного и невозможного» (из «Люйши-чунью»). Парадокс возможной невозможности как последование *мера-небо — образ-земля — число-человек*. Головная боль истории философской эстетики — их полная *взаимобратимость*.

Кто сказал, что нельзя есть глину, железо, огонь и солнечный свет? «Царство природы» — внутри нас — вся таблица Менделеева и сверхчеловечность атомно-молекулярных конструкций. Живых? Неживых? Мы плотоядны. Проблема в том, насколько мы *светоядны*. Дорога от шелкопряда на тутовнике и глины под ногами к ткацкому станку и в мастерскую керамики пролегает сквозь чудо субатомарных превращений. Именно: простота хуже воровства. Стоит только с этих «недрах природы, в первооснове творения, там, где хранится тайный ключ ко всему» (Клее) самозародиться крошечному ядрышку конструктивной правильности и стать внерассудочной силой психики, — дело ее огненного восхищения неподвластно уже никому.

Так из роскоши дедовского сада мой будущий отец двенадцатилетним подростком бежит в промышленно-нефтяной Баку — чтобы из ученика и подмастерья вырасти в авторитетного мастера-механика городской типографии. В субъект «артистического человечества» Вагнера. Здесь с четырех лет я допущен к зачарованному созерцанию правильной динамики геометрических цилиндров и плоскостей машинной печати. В соседнем цехе — к космическому веселью слесарей, токарей и фрезеровщиков. Инструменты и станки, пронизающие «кожу вещества», горы блестящих спиральных стружек. Болванки железа и меди, принимающие «идеальные» формы. На прошание печатники засовывают дитяте за пазуху новенькие рисовальные тетрадки, наносить на которые правильные буквы, цифры и рисовальные формы было — для связи глаз-мозг-палец — плевым делом. «Первооснова творения» делает это сама. На уровне атомарной комбинаторики нейронов точечное острие карандаша срабатывает так же, как жало шелкопряда и токарный резец. Еще ничего о том не ведая, ты на всю жизнь внедрен в светоносный тайник культуры: *инструментальное превращение вещества природы — в лист белый.*

Знаменитое «als ob» Канта, загадка природности «конструктивного априоризма» духа. Женщины, «терпящие разум» в магазинах модного платья и косметики («второй кожи»), и рассудок мужчин, восхищаемый прилавками сверкающего инструмента. Думай и пиши всегда так, как если бы твоя мысль родилась в *инструментальном отделе посреди леса или сада!* Акупунктура *иглы и точки.* Теперь — на уровне компьютерно-лазерных импульсов, изготовившихся к тому, чтобы в атомной решетке хрустального кубика объемом в стакан записать световым лучом информацию всех крупнейших библиотек мира. Последовательно сменяют друг друга заяц, утка, яйцо и в нем игла, только обломив тончайший кончик которой, можно лишить Кошера могущества сверхчеловеческой власти. Изготавливает и ломает иглу точечного различения человек. Но нельзя утончить ее больше субатомарного основания *вечности.* Того метаморфизма сущего, где дифференциально-проективная точка работы солнечного луча *уравнивает* живое и неживое, смерть и бессмертие.

*Белое солнце пустыни.* Геометрически точные удары пуль, штыков, словесных реплик, звуков гитарной струны в равно заливающим и Сухова, и Абдуллу слепящем дневном свете, золоте бескрайнего песка и в несмолкающем рокоте волн Каспия. «Свет

мой, зеркальце», «гроб хрустальный» и даже прозрачное «золотое яблочко» — *технологическая геометрия света* на стороне сверхземной красоты и преданности. Нет любви Герды без восхитивших Кая кристаллических чар Снежной королевы. Слезы девочки растапливают осколок кривого зеркала троллей в глазу любимого, и радостно заплясавшие льдинки сами складываются в не дававшееся Каю слово «вечность». Но оно-то, написанное «блестящими ледяными буквами» и стало «вольной» его освобождения. Предварение сказки — изумительный трактат Кеплера «О шестиугольных снежинках». «Весь род душ родствен геометрически правильным, космопоэтическим фигурам, как в том убеждают многочисленные примеры». Что это значит для расхожей критики и эстетики, утопающей в словесах «человечности»? Вода крещения, слезы любви и кристаллический лед — состояния одной и той же материи. Айсберги Антарктиды еще спасут человечество несметными тоннами живой воды.

«Растворил я окно...». Человек-мастер, артист, художник *растворяется* в веществе природы, раскрывая в нем и в чувствительности собственного — уже не-Я — мозга мириады нетварных «окошечек». Только энергия их лучеиспускания, и ничто кроме, высветит в перекрестии ассоциирующих недр непредсказуемую никем элементарную морфему, точку кристаллизации нового целого. «Дать себя уничтожить до последнего атома, из уцеления (сопротивления) которого и вырастет — мир» (Цветаева).

Когда, насилуя в себе ростки этого чуда, уже дитятя-комсомолец временами превращался в «живую машину» идеологических формул, не я, с пеной у рта споривший с отцом, а он — со своими механизмами, сверлами, напильниками, срезами металла и *микрометром* — был подлинно *ограничен и свободен* в «первооснове творения». Умненьким ли тягаться с Богом-машиной в мастерской природы? Не шепотом тайномыслящих, а проективной идеальностью «листа белого» — как отца инструментами и самозабвеньем мастерства — вечность спасала взрослеющего подростка от пагубы комсомольства и партии. На разгадку сущности спасения понадобилось более тридцати лет. За это время тирания КПСС над искусством и культурой «сумела» доказать себе, своему народу и всему миру — посягающий на неприкосновенность чуда наказывается нищетой полного разорения. Изучали «лишнего человека» Евгения Онегина и «революционера» Дубровского, но бес-

пошадной оказалась мораль «Сказки о рыбаке и рыбке». Бесконечности не бывает больше или меньше. Она или есть, или нет ни ее, ни всего остального.

Из растворенности метаморфического горнила кристаллы зародышей формы *воспаряют* первоструктурами огненно-светового энергетизма легче воздуха. Индуистский Гете, которым Герцен открывает письма «Об изучении природы»: «Но из пламенного зева / Бог поднялся, невредим, (И в его объятьях дева). К небесам взлетает с ним». Экстатическая пора парения! Прижизненная *левитация* души! Дитя превращается в юношу на пороге зрелости — к фанатизму уже уверенного рисования «первооснова творения» присоединяет бесконечную комбинаторику шахмат, спонтанного музицирования, «технизм» неизвестно как, но стремительно самовошедшего почти целиком наизусть *конструктивно-небесного* Маяковского, постройку авиамodelей и занятия в планерной школе. «Понимает» суть происходящего не Я личности, а автономный мозг. Неясность безбрежной мечты разрывает земные оковы. «Ах, как она тогда близка была — / Как *голос твой!* / Упругой линией крыла / Шумя над головой. / Я брел в свету, как в полутьме, и обнимал / Весь мир, гудевший счастье мне как сказочный хорал!». Разбуженное мышление ищет опорное поприще, как космолет — базу приписки. Инстинкт «недр», не знающий «посадочной полосы», — муки подсознания. Мысль, витающая «над» без возможности «сесть» — молнии сверхсознания. Человек между Небом и Землей? Да! Но! В 15-20 лет энергия слепящей, как тьма, бесконечности подавляет еще слабые силы ее соразмерения, сообразования и исчисления. Где она — посадочная полоса? Воображение мечется под- и над- мыслью в стихии метаморфизма как такового, то проваливаясь в бездну отчаяния, то возносясь в несказанность левитации. Бурлящий атомарный котел идеализма. Архетипические сны.

...Земной провал цилиндрического колодца. Залетаю в него исследовательски, но слишком поздно сознаю, что с достигнутой глубины наверх меня уже не вынесет...

Песчаная пустыня с пересохшим, но картографически обозначенным руслом реки. На берегу — обнаженный ребенок с «кожей» сплошь из разноцветных мозаично-алмазных блесков, приникнув, обнимает голый, выбеленный вечностью череп лошади. Просыпаюсь в горячих слезах...

Ночь с параллельными, как на полотнах примитивистов, линиями подсвеченных луной облаков. Большое темное здание, видимо, больница с погашенными окнами палат, которые я безмолвно облетаю, задерживаясь у каждого окна...

Просторный зал в сверкающих люстрах и с балконными антресолями по торцам. На них — смеющиеся молодые дамы в кринолинах и высоких прическах. Я, в камзоле и парике, беру следующую из них за руку и демонстрирую, как это совсем просто — перелететь со мной зал по воздуху на противоположный балкон...

Ходы шахматных фигур, нотные знаки, рисовальные формы переплетаются в слаженной гармонии некоей чудесной игры. Еще просыпаясь, в полусне, я уверен, что знаю ее точные правила...

Техника автономного полета, которой я владею в совершенстве. Стоит только сильно оттолкнуться от земли, запрыгнуть на спину лицом к небу, развести руки — и можно набирать любую скорость, пролетая над уличной толпой, уносясь от догоняющей тебя водной лавины или взмывая поверх лестничных маршей многоэтажной башни к ее вершине... Так в детстве и юности, ложась на спину в теплую траву или песок, мы теряем из виду земное окружение, и застывший взгляд головокружительно переносит невесомых *внутрь неба*...

*Что* дальше и *как* дальше? Возросший дитятя-медалист в Москве. Академия художеств? Авиационный институт? Нет. Прожитые с 18 годам 18 тысячелетий, миллионов и миллиардов лет космогенеза неживого и живого, органического и механического выбирают сами и приводят на Рождественку. *Архитектурный* институт — бывшие «Строгановка» и *ВХУТЕМАС*. Еще жив Сталин, неусыпна сверждительность локаторов «буржуазного формализма». Никто не рискует вспоминать, что эти коридоры и аудитории чуть ли не вчера знали Маяковского, Родченко, Флоренского. Стены увешаны гигантскими, с мастерски раскрашенными «небесами», проектами советских «храмов» и «акрополей» и в полный ватман — потрясающими рисовальными штудиями натурщиков. Этого более чем достаточно! Экзамен испытывает тебя на *равнозначность* формы живого и неживого. Рисуешь жизнеподобную «Голову», чертишь строго геометрическую «Вазу» — и вот ты *там!*

Рай дедовского сада трансформируется в волшебство начертательной геометрии, отцовские машины, срезы металлов и микрометр — в дифференциальную математику и теоретичес-

кую механику, вольготные штрихи и полутона рисования живой натуры — в комбинации тончайших прямых и кривых на листах проектов. Выверенные *отношения идеально-точной формы*, о которых ты лишь гораздо позднее скажешь, что они-то и *равны нашей идеальности*.

Сейчас это открывается не разуму, а экстазу «теоретического» чувства. Наконец-то! Солнцевидный Глаз и Всевидящее Око пронзают магму метаморфического бреда юности первыми *конструкциями света*. Ты ли их схватываешь на «листе белом», или они сами выбеливают и кристаллизуют твой дух? Господствует *фронтальная* проекция нашего прямостояния в мире — бесконечная «точка схода», стягивающая *проективную экранированность* всего сущего к «форме всех форм». Негг Architect как Сам Господь Бог.

Тридцать лет Александра Иванова на «Явление Христа народу». Зачем? Не затем ли, чтобы в этой «единственной» для истории живописи картине навсегда стянуть друг к другу фронтальную плоскость прекрасных, но тварных тел к тающей в свете небес «точке схода» бесконечного прямостоящего Христа? Гениальные этюды воды, неживых камней, и живой зелени деревьев — подсказки универсумного события культуры. Тюремно-обязательные фас и профиль для опознания смертных преступников. Но нет профильного Христа или «Отца, Который на Небе». Не преступившего истину вечной жизни знают только в фас — в проекции, перпендикулярной оси нашего зрения. Нелепо видеть Бога сзади, обнять за плечо или пожать ему руку. Для этого — только страницы священных книг и внутренний свет.

Конструктивная светоэнергетика универсума — опыт, поставленный художниками мира на самих себе. Гениально наглядный трюк Вячеслава Колейчука — потяжелее томов о сущности искусства. Берем хороших размеров типографскую картинку какого-либо пейзажа с землей, деревьями и небом в облаках. Легко обозначаем, допустим, на небе, наружные контуры трех граней стереометрического куба. Вырезаем эти грани, переворачиваем их в той же плоскости вокруг своих осей на 180 градусов и аккуратно (с изнаночной подкладкой) вклеиваем на прежние места. В небе теперь проступает четко различимый «прозрачный» кристалл куба, кардинально трансформируя все восприятие пейзажа. Дан ключ его культурной раскодировки — пушкинский *магический кристалл*. Всегда присутствующий, но в простосердечии не переживаемый явно в любой настоящей жи-

вописи, поэзии, музыке, спектаклях, танце. Последнее по времени откровение Колейчука — семантика светопроективного пространства как эпифеномен хитроумно обработанной и освещенной прозрачной плоскости. «Перегородок тонкоробкость / Пройду насквозь, пройду как свет. (Пройду, как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет» (Пастернак). *Так* пройду и не преиду!

XX век — наступление времени, и этому тайному стать для всех явным. Цветаева своих поэм. Мандельштамовский «Разговор о Данте» — о «Божественной комедии» как «одном сплошном развитии кристаллографической темы». Заболоцкий признательного томления «цветка» и «чертежа». «Кристаллический Вознесенский — из того же Архитектурного. «Свет пожиная больше, чем он посеял» — Бродский геометрического Петербурга и светоносных пиний античного Рима, успевший поделиться с человечеством бездной зеркальных взаимоотношений бытия. Чары «Зеркала» Тарковского. Мучительно заикающийся юноша отмыкает светокристаллическое самосознание режиссера с оператором, экранного волшебства и нас, трепетно затихших перед ним, вдруг четко повторяемой фразой: «Я буду говорить!». В середине фильма — как его ключ — стихи (о Цветаевой) Тарковского-отца:

...И, просыпаясь: «Будь благословенна!» -  
Я говорил и знал, что дерзновенно  
Мое благословенье: ты спала,  
И тронуть веки синевой вселенной  
К тебе сирень тянулась со стола,  
И синевою тронутые веки  
Спокойны были и рука тепла.

А в хрустале пульсировали реки,  
Дымилась горы, брезжили моря.  
И ты держала сферу на ладони  
Хрустальную, и ты спала на троне.  
И — Боже правый! — ты была моя...

### *Куколка эволюции*

Мы слишком долго заливали себя елеем «гуманизма» и «человечности». Одновременно страшали друг друга «ужасами механицизма». Дострашались и залились. Теперь — только бы выб-

раться на белый свет обратно. Если не олицетворениями «гуманизма», то хотя бы просто живыми. Лик России, какой она вступала в культуру мировой «современности», понят недостаточно. Хватаются за остающихся на поверхности солнечного океана «Малевича» и «Кандинского». Но из какого теста светоматерия их непотопляемости — почти ноль разума. Детсадовский восторг перед вырванной строкой «Искусства при свете совести» без малейшего представления ее эпохального *контекста*. Да. Контекст значит больше, чем текст. Известно ли значение самого контекста? Текст воплощает «человека». Контекст даже «эпоху» *развоплощает* в бесконечности *артикулируемого универсума*. Решает не «что», а «как» точно-точного инструментализма. Но мера его *размерности* и *безмерности* встречаются в России далеко не безболезненно.

«Открылась бездна звезд полна / Звездам числа нет, бездне дна». Блок уникального космо-эстетического цикла «Кармен». «Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо, / К созвездиям иным, не ведая орбит, / И этот мир тебе — лишь красный облак дыма, / Где что-то жжет, поет тревожит и горит. / И в зареве его — твоя безумна младость. / Все — музыка и свет: нет счастья, нет измен...». Вселенское «безумие» фонемно-точечной артикуляции Хлебникова, «космический» Чюрленис, звездно развоплощающееся человечество в «ракетной» эзотерике Циолковского, философия и эстетика «русского космизма». Гений комбинаторной бесконечности «играющих дитятей» Чигорина и Алехина на целый век воцаряет «русские шахматы» на мировой трон. Элементаристский «супрематизм» Малевича и «левитирующие» влюбленные Шагала из провинциального Витебска. Из азиатской вечности подаренный энергетике эпохи «абстрактный экспрессионизм» сибиряка Кандинского. Откровения прозрачных плоскостей и силовых нитей пространства в «конструкциях» Габо и Певзнера. Ошарашивающий ритмико-инструментальный «оргазм» Стравинского. Артикулируемая безмерность профессорскими эталонами вторгается в Баухаузы научно-технической Европы.

Нет, не зря «инструментальный» Петр имперской «чертежности», Нартов с Кулибиным, Академия наук из европейских знаменитостей. Не напрасно Эйлеры, Камероны и Растрелли математически-архитектурных чудес дворянской России. Пушкин, Александр Иванов, Гоголь, Толстой, Тургенев, Достоевский — в перекрестии великого европейского *рационализма*. Мы



ли не Европа, уже склонившаяся перед гением Чайковского? Перешагивающие границу Кандинский, Габо, Шаляпин, Шагал, Алехин, Бердяев, Стравинский, Набоков, Бенуа, Бунин, Дягилев с Нижинским, Карсавиной и Лифарем, Сикорский, Зворыкин. Спасение от смертельной узды большевистской партократии. Спасение в чем? В западно-авангардистской стихии *эстетики машин*? Когда в собственном отечестве Арватов, Гастев, ЛЕФ и конструктивисты сами поют осанну «индустриализму»? Из огня да в полымя?

Нет! В одну и ту же «огненность» века! Куколка эволюции перешагивает границу политическую — не планетарную. Таковой не существует. Сверхчеловеческая пламенная рубежа нососферизации homo faber едина и неделима. *Мера безмерности и безмерность меры* животворны в паскалевском Боге-машине, которого — как *проекция бесконечности* — восторженно разгадывает и которому весело подчиняется субъект «механизма природы». Свобода в «звездной» беременности символизма. Мы — художники *революции искусства* — расскажем и покажем вам, что означали архетипы «идеальных тел» Платона как космический трон геометрии и богов!

Никакой мистики! Вот — мы передаем шары, конусы и цилиндры «еще реалистического» Сезанна геометрическим плоскостям кубизма, конструктивизма и киноэкрана. Чтобы в сверхчеловеческой гармонии *идеальных поверхностей*, вспыхивающих футуристическим бензином моторных цилиндров, внутренностей электродвигателей и кинематики светочувствительной пленки сделать для вас наглядной явь *энергетической эпохи*. Это она со скоростью света заливает током ваши города, машины и зори воображения, высмеивает тысячелетние повозки конной тяги и идеальностью неживых крыльев восхищает вас превыше соборных шпилей и птиц по ординате бесконечной вертикали. Эволюция создала вашу «шелковую кожу» и Нарциссов глаза, тонущего в «зеркала» прудов, кристаллов, автопортретов и фотографий. Мы перемещаем этот гипертрофированный глаз внутрь мозга, чтобы точки *сверхтонченности* — содрав антропоморфную кожу «человека» со всего видимого — возлюбили атомы сверхэлектронного луча, как в луцизме Ларионова, ради них самих. Космический Агни — немисляемая мощь *безостановочного универсумного трансформизма*. Не ваши ли это огненно-световые боги «небесной родины» и глазастых машин Иезекииля?

Импрессионисты, пуантилизм, Кандинский, Малевич, Филонов — лаборатория субатомарной инструментальности. Но вот новые боги вашего экстаза первой половины века — Пикассо и Чаплин. Подсказки излюбленных вами «картин» и *прозрачный* намек экрана. Распадающийся геометризованными элементами «Портрет Воллара» и нечеловеческое шаманство «Авиньонских девиц» в сопровождении эпохальной интуиции Брака: «Это все равно, что пить бензин, чтобы харкать огнем». Сумасшедший полувещной энергетизм огнехарканья превращенными деформациями «природы» под маской буффонады и шутовства. Портрет неиссякаемого *метаморфического буйства* в отсутствии хотя бы одного «нормального» автопортрета.

Гений Чаплина, разгадавший тайну совпадения безостановочной кинематики проекционного механизма, степеней свободы живого тела и светонасыщенности экрана в *равности* их технологического энергетизма. Чаплин — «бездна человечности» против «бездушного» мира автоматов? С точностью почти наоборот! Клоунская маска метаморфического каскадера — «искусственная кожа» человека-машины. Безостановочный *биоробот* недоступных «просто людям» молниеносных движений — правильных прямых, углов, кругов и спиралей «корпусного» тела с немой головой, *лирический автомат* квазигуманизма столетия, неудержимостью нашего смеха ставящий на истинное место бестолковость «копошащейся биомассы» живого человечества.

*Племянник Рамо* — феномен, уже после «Человека-машины» Ламетри и одновременно с революцией парового двигателя Уатта поразивший мысль Дидро-Философа чудесами сверхчеловеческой энергетика «артистического» метаморфизма. Ключевая демонстрация возможностей уникаума — среди игроков парижского шахматного клуба! Что вам, хотя и живым, но рабам собственной «устойчивости», известно о *микромбинаторности формы* — лучистом *ускорителе* вашей идеальности? Непостижимая энергетика всех «племянников Рамо», всех Пикассо и Чаплины мирового художественного авангарда — синхрофазотроны искусства, запустившие в ваш мозг, глаза, тело, руки космогенез частиц и античастиц Вселенной раньше ускорителей Дубны и Лос-Аламоса!

«Номо ludens», «Игра в бисер», «теория игр» фон Неймана. Артистизм атомарности разыгрывает мутагенную механику универсума как новооткрытая бесконечность Леонардо, Шекспира, Баха. Четыре столетия «Нового времени» прессуются в одно-

именный фильм Чаплина. Обменный вихрь частиц держит форму тела похлеще формы водяной струи. Балетные фуэте и почти исчезающая плоть в вихре вращения на льду — вертикальные «волчки», взрывающиеся аплодисментами зала. Сверхчеловеческий (в том числе — для Ленина) энергетизм Бетховена — первого модерниста. Юный Макдауэлл в парадоксе «Механического апельсина» Стенли Кубрика — веселый насильник над обывательской застылостью, заряжающийся бетховенским динамо. Один «Апассионатой», другой — «Девятой симфонией». Ведь и нас — «революционным насильем», «электрификацией всей страны» и «пламенными моторами» — влекли из самодовольного царства сытых в бесплотные выси «новомира».

От «Механического балета» Леже к «Механическому апельсину» — свет ясности, бросаемый на, кажется, малопонятный расцвет артистизма живого сценического танца — десятилетий мировой эталонности «русского балета» и «танцевальных ансамблей» — в пафосный век «эстетики машин», «технизма» и «тотального дизайна», *геометрические проекции* балетных фигур на плоскости сцены и *сверхутонченная полетность* немых гениев танца в *высоченной* коробке сцены. Не против ни вожди, ни магнаты индустриализма, ни рафинированная художественная элита. «Небесная» идеальность Улановой. Экстаз вращений Чебукиани в «Овечьем источнике». Разгадка тончайшей «биомеханики» лицедейства в признанной и западом, и сталинизмом «системе Станиславского». *Железная дисциплина* сводившего мир с ума *двигательного вихря* «ансамбля Моисеева». Счастье человечески-разболтанных марионеток, которыми управляют и за которых говорят — «театр кукол» Образцова. *Народные артисты* индустриального СССР. Наш «тотальный дизайн». Отвергнутый конструктивизм авангарда в пользу тех же *рационалистических* композиций ордерно-классической архитектуры западника Жолтовского. Держава недавних Жуковских и Шуховых, «серебряного века» искусства и «русского космизма» поражает планету технологическими шедеврами АНТ-25, «Катюши», Т-34, ТУ-104, подступает к огненной ракетности Байконура, Королева и «детища» Гагарина. Не знает соперников в степени владения бесконечностью точечно-инструментального метаморфизма в исполнении Рихтера и Ростроповича, в мировой шахматной власти Ботвинника, Смыслова, Таля, Петросяна, Спасского,

Карпова, Каспарова, в светоносном чуде кинематографа Тарковского, в технической непостижимости фигурного катания - Родниной и Зайцева.

*Что мы пропустили? Что не приняли и предали? Чего испугались? Чем — почти до смерти обманулись в самих себе, таких безмерных и гениальных? Мы, знавшие Маркса наизусть, но, вопреки поэту, не так, «как в доме собственном мы открываем ставни»...*

«Коммунизм есть *энергетический принцип* ближайшего будущего», но «не есть цель человеческого развития, *не есть* форма человеческого общества». Он — «абсолютное движение становления», *самоцель* «абсолютного выявления творческих дарований человека... безотносительно к какому-либо заранее установленному масштабу». Да! Да! Но! Что это значит *конкретно* для симбиоза геометрии и богов, для Человека-машины — *абсолютная* творческая сила как самоцель? «Предустановленный» физиологически-животный человек, стремящийся к «вечному человеку» Честертона? Проклятый XIX-м и XX-м столетиями, изнасилованный, развенчанный, но все равно сладкий, как шоколадные конфеты, масштаб «гуманизма»? Или *то* сверхчеловеческое, что — истекая из безмерности огненно-светового *горнила* универсума — создало кристаллы, растения, животных и самого человека *мерой свободно-самоорганизационных правильностей* сверхтонкого формообразования. Если человек «веществу природы противостоит как сила природы», откуда у вас — прямых потомков каменного антропогенеза — уверенность, что уже завтрашние 100-200 лет небывалых ускорителей субатомарного энергетизма не начнут дело *перевоплощения* смертно-живого человека в свет сверхземной нетленности? Для чего вы тогда молитесь вашему световому *преображению* в миллионнократных преклонениях красоте и искусству?

*Кто что* в стремительном сближении экспоненциальных парабол отца Тейара к «точке Омега» — створок живого-неживого. Интервал ничтожен. Был ли он вообще для Леонардо чертежных машин, «механизма природы», андрогинов «Джоконды» и «Святого семейства»? Не успела прелесть Чарли Чаплина превратиться для фанатичных дитятей мира в андрогин «телесной-машины» Майкла Джексона, как начало электронно-космической эры пригвозждает новый голод их глаз и тел к суперхиту «Маска» с блистательным эксцентриком Джимом Керри в главной роли. *Артистический предел* мечтаний всех «племянников

Рамо». Вот, оказывается, какие перевоплощения «второй кожи» нашей *личины* предуготовлял «огонь зеленый», космическая пища шелкопряда, исходящая серебряными нитями и «тонкими энергиями» всех экранов культуры! Только натяни на лицо и твердый купол мозга зеленую оболочку, пропитанную такими энергиями, — и ты не «человек», а сам *вселенский вихрь*, перед веселой сверхмощью метаморфических превращений которого не устоит ни одно «земное» злодейство!

«Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...». Вместо вихревых красавиц и красавцев штраусовских вальсов — пугающие диаграмматические чары «механических апельсинов» лица, тела, движений — биороботов акробатического рок-н-ролла. Шекспир, Гете, симфонии космически-веселого Моцарта, живопись от Ренессанса до «передвижников» — для одного процента населения или для пары-другой выходных дней в году. Доктора наук вкупе с киноактерами и остальной живностью самозабвенно копаются в карбюраторах, подвесках и тормозах, не в силах оторвать взор от зеркального волшебства «Тойот», «Мерседесов» и «Фордов» автомобильного ультра-си. Чудеса «high technology», как породистые жеребцы прошлого, дороже прекрасных женщин, тем более стихов. До статистики ли тут смертей в авто и авиакатастрофах, во всех «техногенных» убийствах, которую никто не хочет знать...

Кто мы — куколки эволюции, дитяти компьютерно разбушевавшегося глаза? «Гуманисты» или неведомые самим себе люди-монстры, превращающиеся в бабочек Вселенной? «О бабочка, о мусульманка, / Прекрасна твоя кисея, / — Жизняночка и умиранка, / Такая большая — сия! / С большими усами кусава / Ушла с головою в бурнус. / О флагом развернутый саван, / — Сложи свои крылья — боюсь!» (Мандельштам). А смертельная тяга бабочек к огненности света? Нет, не сложить *крылья светоносного вождения людей-машин*, развернутые строчками поэтов раньше солнечно-батарейных плоскостей «Мира». Савану флага оказалось не под силу почти столетнее долгожительство Микеланджело и Тицианов «искусства технического века» — Райта, Кандинского, Пикассо, Чаплина, Корбюзье, Гропиуса, Стравинского, Шагала, Леже, как у нас — Жолтовского, Улановой, Туpoleва, Образцова, Рихтера, Моисеева.

*Агни* миллионов лошадиных сил взмывает «породистую» ракету над площадями венецианского карнавала. Карнавала *личинных масок*. Мы заставим все художественные плоскости куль-

туры — египетские стелы и фрески, лакированные поверхности Китая, храмовую фронтальность, каббалистические схемы, постренессансную живопись, буквенные и нотные страницы, кулисные коробки театра, чертежи всех проектов, шахматы, танцевальные паркетные, конструктивистский авангард, экраны фотографии, кино и ТВ — «объясниться» *стартовыми площадками* сверхземного чаяния!

Вот — мы стягиваем всю идеальную мощь их светоэнергетики — все, что делало вас *возвышенными* — к экранам «компьютерной революции». Чтобы, объятые наработанным светом ноогенеза, вы отнеслись к утолению жажды тысячелетий как к «технической задаче» XXI века. Довольно вашей божественности зависеть от пещерных извилин кишечника или от умственной немощи и сумасбродства «живых» правителей. Бесконечность глаза-мозга-рук, передаваемая трансмутациям «виртуальной реальности» формы, знаменует эпоху не «Возрождения», а *перерождения*. Ум — аббревиатура универсального метаморфизма. ЭВМ не обливается потом физиологических «племянников Рамо». Машина, обыгрывающая Каспарова, не устает так же, как космос субатомарной комбинаторики. Миллиарды, а через несколько лет (объявлено Японией) триллионы операций в секунду — инструментальная антитеза степени вашей плотскости. Вы не станете завтра духами живыми. Но чудом станет не явь фантастических «ужастиков» США, а счастье вашего допуска в сверхэнергетику огненно-светового лона мироздания. Счастье *возможной невозможности* безостановочного творчества.

Магия магнитна. Земля — антитело Солнца, и рериховский Пространственный Огонь вздыбливает нас вертикалями на поверхности планеты как гвозди в поле *космического магнита*. Мы уже начали отрываться от нее. Узнали восторг левитации не во сне, а наяву. Спротивление тварных ресурсов Земли ослабевает, но еще далеко не иссякло. Степень нашей идеализованности равна разности потенциалов магнетизма Неба и Земли. Распределение человечества — твоего сына, друга, коллеги, первого встречного или президента страны — по полярности этих векторов *основополагающе* и беспощадно. Званные и Избранные. «Летатлин» взмывает правильностью распрямляемой структуры по вихревой спирали «Башни Татлина» навстречу звездам. Казанова Феллини изнемогает от машинизма физиологической плоти. От танца и постели с прекрасной женщиной-природой, оборачивающейся неживой куклой.

Не для того ли — чтобы вселенский «механизм природы» не погяз в биомассе «только жизни» — женщина наряжается в неживые минералы, в амулеты кристаллических самоцветов и бриллиантов? Каменные заповеди Моисея. Петр-камень верности нашего предназначения. С нового Неба, победившего *зверя* животности, проектностью идеального дизайна спускается на Новую Землю «Великий город» — сверкающий «кристалловидный» гексаэдр «равной длинны, широты и высоты», с улицами «чистого золота как прозрачное стекло». Победная «ярость Божия» остывает *«стеклянным морем, смешанным с огнем»*. Для чего вам это пророчество Великого Предела геометризованной правильности? Для чего 12 апостолов, 12 видов самоцветов, 12 раз в год приносящего плоды Древа жизни и квадрат 144 «локтей» площади каждой из стен города как *«меры человеческой какова и мера ангела»*? Мера, обуздывающая безмерность.

Не лихость ли еще полуслепой 30-летней плоти в отношении к этой мере сама собой рождала такие, к примеру, строки — в пору, когда кибернетика и структурализм были «буржуазными», а о компьютерах за рабочим столом не помышлял никто?

...Сейчас очнусь и оглянусь  
На листьев масляную зелень,  
На почек свернутый бурнус  
С ликующим зельем.

Пускай опять его дурман  
Меня с тобой на землю бросит -  
Как будто почвенный гурман  
Лишь нас одних к столу попросит.

Чтоб снова летний жар студить  
Прохладой круглости упругой  
И взор травы, смеясь, стыдить,  
Прижавшись намертво к друг другу.

Чтоб снова эти письма —  
*ничто не бело и не плоско.*  
И мы без «среднего» звена  
Опять с тобой — по гроб и в доску...

Школа рисования и Архитектурного института легко диктовала конструктивную лексику таких стихов — записей половозрелого сумасбродства. За недорого летали на реактивных

лайнерах и, сбрасывая пути «идеологии», бездумно купались в застольи новообретенной *жизни* — как страна в «нефтяных» долларах природной ресурсности. Кто тогда задумывался об *энергетизме* не даровой плоти, а о проходящих через божественный мозг *светоносных структур* универсума? Лотман «Тартуской школы»? Вознесенский «Ночного аэропорта в Нью-Йорке»? «Звездный десантник, хрустальное чудище, / Сладко, досадно быть сыном будущего, / где нет дураков и вокзалов-торгов — / Одни поэты и аэропорты!». Но спустя пару десятков лет произвольно написалось другое:

Опять красотой увраженной  
Внезапно представшая осень  
Меня сумасшедшим оранжевым,  
Как лезвием по сердцу косит.

Опять колоннадой роstralной  
Ушедшая в облако роша  
Формует объемы хрустальные  
И воздух плотнеет наощупь.

И ставит структурные истины,  
Смушая телесные сказки,  
И валит ненужные листья,  
Как с глаз воскрешенных — повязки.

Прощай, моя плотская удаль! -  
Той древности слишком подстать,  
Где сложность, как пряничный Суздаль,  
Наивна изнанкой поста.

На вечнозеленой суше  
Закончится этот пикник.  
Но лучше, чем наши души,  
Все равно не напишем мы книг...

Скажи мне, сколько в твоей жизни живописи, стихов, музыки, архитектуры, понятых в ключе «стеклянного моря, смешанного с огнем» — и я скажу *кто ты*. *Живое-неживое*. Тайна бесконечной метаморфичности формы как тайна восхищающей и возносящей нас *светопроективности глаза*, высвечиваемая «революцией ЭВМ». Человек — художник, архитектор, дизайнер — все еще «Х» уравнения биосферно-ноосферной эволюции. Антропогенез продолжается. «Зайдите через сто лет — там поговорим».



**Издания группы «Неклассическая эстетика»  
ИФ РАН\***

Научно-исследовательская группа «Неклассическая эстетика» была организована в 1992 г. под руководством В.В.Бычкова и проработала в качестве самостоятельного, выделившегося из сектора эстетики подразделения Института до 1998 г., когда после избрания В.В.Бычкова заведующим сектора эстетики вновь вошла в этот сектор, сохранив свои основные проекты: исторический «Религиозная эстетика» и экспериментально-поисковый «КорневиЩе. Неклассическая эстетика». Основной научный потенциал группы составляли исследования В.Бычкова и Н.Маньковской. В качестве постоянных сотрудников, участвовавших в подготовке и издании трудов группы, в нее входили Л.Бычкова, А.Липов, О.Палехова, Е.Тесленко. При работе над своими проектами группа привлекала в качестве активных участников и консультантов многих ученых из разных областей гуманитарной науки (искусствоведения, филологии, эстетики). Среди них можно назвать А.Андрияускаса (Литва), Т.Григорьеву, И.Бусеву-Давыдову, Л.Щенникову, И.Лозовую, О.Бычкова, В.Иванова, Д.Силичева и др. Основная задача группы — исследование альтернативных классическому ходов развития и форм бытия эстетического сознания, опыта, эстетической мысли в культуре и перспективы и тенденции их развития в постклассическом пространстве; изучение их корреляций с классическими формами эстетического. В этом русле и следует рассматривать все созданные и подготовленные к печати исследовательские труды группы. Кроме изданных (аннотации на них ниже) под-

---

\* Материал подготовлен Л.С.Бычковой. Ею же выполнена и вся научно-вспомогательная работа по всем трем книгам «КорневиЩе. Неклассическая эстетика» и осуществлен компьютерный набор.

готовавливаются к печати «Открытый Лексикон неклассической художественно-эстетической культуры XX в.» и монография В.Бычкова «Художественный Апокалипсис Культуры».

*В.В.Бычков.* Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. М., Мысль, 1992; 2-е изд. — 1995. С. 637 с ил.

Монография посвящена систематическому анализу древнерусской эстетики с момента ее возникновения до перехода к новоевропейскому периоду (петровской эпохе), изучению эстетического сознания средневековых русичей в контексте художественной культуры того времени. Первая в мировой научной литературе работа такого рода по полноте охвата материала, концептуальному решению, объему. Она начинается с краткого анализа главных истоков древнерусской эстетики и художественной культуры: культуры восточных славян дохристианского времени, византийской и древнеболгарской эстетик. Собственно русский материал анализируется по основным историческим этапам развития русской средневековой культуры от XI по XVII века.

Опираясь на многочисленные древнерусские текстовые источники (летописи, агиографию, гимнографию, повести, хождения, богословские и церковно-учительные трактаты) и произведения искусства, автор показывает становление и развитие самобытного эстетического сознания и художественного мышления средневековых русичей. При этом выявляется, что наряду с традиционными для средних веков эстетическими парадигмами для древнерусской культуры были характерны такие черты, как соборность, каноничность, софийность искусства, его обостренная нравственно-этическая направленность, специфический православный символизм и др. Уделено внимание таким своеобразным феноменам, как эстетика аскетизма и литургическая эстетика. Эти особенности эстетического сознания во многом были восприняты средневековой Русью от Византии часто через посредство южных славян и были здесь существенно трансформированы под мощным влиянием местного восточнославянского менталитета.

Много места в монографии занимает анализ эстетики XVII в. — периода перехода России от Средневековья к Новому времени. Большой раздел посвящен исследованию религиозно-эстетической позиции старообрядцев, стремившихся сохранить средневековые традиции в русской культуре. Появление в Рос-

сии послениконовского времени трактатов по поэтике, риторике, описательному искусствознанию, теории музыкально-певческого искусства, бурная полемика вокруг икон, о сущности и формах церковного изобразительного искусства и многие другие проблемы, связанные со становлением в России эстетической теории, стоят в центре внимания автора во второй части монографии. Важное место в книге занимает визуальный ряд, включающий около 450 цветных иллюстраций шедевров всех главных видов древнерусского искусства с XI по XVII века.

*Victor Bychkov.* The aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky. Translated from the Russian by R.Pevear and L.Volokhonsky. Preface by R.Slesinski. Crestwood, N.Y, St. Vladimir's Seminary Press. 1993. P. 101.

Книга представляет собой краткое введение в эстетику крупнейшего представителя русского неоправославия начала XX в. о. Павла Флоренского. В ней показано, что П.А.Флоренский, будучи наделенным множеством талантов практически во всех областях науки и духовной культуры, особое и постоянное внимание уделял сфере эстетического. При этом эстетике он понимал не как какое-то второстепенное дополнение к неким более важным сферам духовности и культуры, но как науку, занимающуюся «самым глубоким» признаком бытия, энергией, пронизывающей все бытие. Отсюда особый «эстетизм» всего творчества самого о. Павла; отсюда его пристальное внимание к самым разным формам проявления эстетического; отсюда же его постоянный интерес к искусству вообще, и к православному в особенности. В книге кратко излагаются основные положения учения П.А.Флоренского об искусстве (проблемы пространства и времени, канона, цвета и линии, перспективы и т.п.), о церковном культе, о месте иконы в нем и о сущности иконы, о ее роли в духовном мире православного человека, основные художественные особенности языка иконы и т.п.

*Н.Б.Маньковская.* Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. М., Изд. ИФ РАН, 1995. С. 222.

В монографии дается анализ эстетики постмодернизма как феномена культуры. Исследуются теоретические основы эстетики постмодернизма — постфрейдизм, постструктурализм, те-

ория деконструкции. Рассматриваются его ключевые методологические проблемы — художественный шизоанализ, ризоматика и пиротехника искусства, симулякр, интертекстуальность, ираонизм. Анализируются узловые вопросы соотношения постмодернизма, модернизма, авангарда, массовой культуры, раскрывается специфика постмодернизма в искусстве и постнеклассической науке, его связи с алгоритмической и экологической эстетикой. Выявляются особенности постмодернизма в современной России, отличающие его от американской и западноевропейской моделей. Обосновывается взгляд на постмодернизм как неклассическую эстетику XX века, существенно отличающуюся от антично-винкельмановской западноевропейской эстетики.

Постмодернизм рассматривается в книге как широкое культурное явление, в чью орбиту в последние два десятилетия попадают философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки. Показано, что постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращая его в среду обитания человека культуры. Тоска по истории, выражающаяся в том числе и в эстетическом отношении к ней, смещает центр интересов с темы «эстетика и политика» на проблему «эстетика и история».

В монографии выявляется специфика постмодернистской эстетики, связанная с неклассической трактовкой классических традиций. Дистанцируясь от классической эстетики, постмодернизм не вступает с ней в конфликт, но стремится вовлечь ее в свою орбиту на новой теоретической основе. Это относится прежде всего к утверждению плюралистической эстетической парадигмы, ведущей к расшатыванию и внутренней трансформации категориальной системы и понятийного аппарата классической

эстетики. Утверждается экуменически-безличное понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства, эстетический «фривольный».

Анализируются постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности. Постмодернизм отказывается от дидактически-профетических оценок искусства. Аксиологический сдвиг в сторону большей толерантности во многом связан с близостью к массовой культуре, а также к тем эстетическим феноменам, которые ранее считались периферийными. Наиболее существенным философским отличием постмодернизма, по мнению автора, является переход с позиций классического антропоцентрического гуманизма на платформу современного универсального гуманизма в сочетании с отказом от европоцентризма и этноцентризма. Признаки становления новой философской антропологии соотносятся в книге с поисками выхода из кризиса ценностей и легитимности.

*В. В. Бычков. AESTHETICA PATRUM. Эстетика отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин. М., Ладомир, 1995. С. 593.*

Монография является первым в мировой науке систематическим исследованием раннехристианской эстетики, нашедшей отражение в святоотеческой письменности. Отцы Церкви, как и вообще мыслители древности и Средневековья, не занимались, естественно, собственно проблемами эстетики, т.к. на уровне научного осмысления эта проблематика вышла значительно позже, только в Новое время. Однако эстетическое сознание, как одна из древнейших форм сознания, имплицитно воплощавшееся полное всего в художественной культуре и религиозном культе, достаточно рельефно выразилось и в многочисленных богословских текстах отцов Церкви. Выявлению эстетических представлений первых христианских богословов (а они легли в основу всей христианской культуры) и посвящена данная монография.

Эстетическое сознание отцов Церкви рассматривается в контексте формирования их общих философско-богословских взглядов; в работе показано становление фундаментальных по-

ложений христианского вероучения (о Боге, Воплощении Логоса-Христа, творении мира, софийности творения, концепции любви, проблемы человека и Церкви и т.п.) и место среди них и роль в их формировании эстетических представлений и феноменов.

Первая часть книги посвящена эстетико-культурологическим взглядам ранних отцов Церкви (апологетов II-III вв.): Юстина-Философа и Мученика, Ириней Лионского, Афинагора Афинского, Климента Александрийского, Оригена, Дионисия Александрийского, Тертуллиана, Минуция Феликса, Киприана Карфагенского, Арнобия, Лактанция и некоторых других. Показаны их греко-римские и ближневосточные истоки, в частности эстетические представления Филона Александрийского, элементы риторики Цицерона, учение о прекрасном Плотина, ветхозаветные представления о Софии, об искусстве, о творении мира. Основное же внимание уделено зарождению на основе нового мировоззрения и «эстетики отрицания» (отношения к языческой художественной культуре) христианского эстетического сознания — в частности, понимания искусства, творчества, подражания, образа, подобия, символа, знака, аллегии, прекрасного, возвышенного. Показана смена эстетических доминант в новой культуре по сравнению с античной.

Многие идеи и принципы апологетов в латинском мире были развиты крупнейшим отцом западного христианства блаженным Августином. Подробному анализу его эстетической системы (пожалуй, единственной системы такого рода в патристике) посвящена вторая часть книги. Здесь показано, какое место эстетические феномены занимают в историософии и в учениях о бытии, познании, Церкви гиппонского епископа. Его достаточно подробно разработанные и целостные представления о порядке в Универсуме, числе и ритме, прекрасном (и многих его закономерностях типа гармонии, соразмерности, подобии и т.п.), творчестве, христианском искусстве (особенно красноречии и музыке), теории знака и восприятия эстетического составили фундамент западноевропейской средневековой эстетики. Исследование основывается на изучении греческих и латинских источников, многие из которых еще не переведены на современные языки, а также — новейшей научной литературы по патристике.

*В.В.Бычков. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., Ладомир, 1995. С. 364 с ил.*

В книге, рассчитанной на достаточно широкие круги читателей, автор подводит краткие итоги своей многолетней исследовательской работы в сфере изучения иконы, как уникального целостного духовно-сакрального и художественно-эстетического феномена. Прослеживается история понимания иконы и шире — вообще изобразительного образа в культуре православного ареала от ранневизантийских отцов Церкви через книжников Древней Руси до русских религиозных мыслителей первой пол. XX в. Подробно рассматриваются все аспекты понимания иконы в православной культуре — сакральный, символический, литургический, софиологический, дидактический, миметический, художественный. Для древнерусского периода особое внимание уделено духовно-эстетическому контексту, в котором происходило становление русской иконы; проанализировано творчество крупнейших иконописцев Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия Ферапонтовского, у которых икона достигла предела своей аутентичности в качестве целостного духовно-эстетического феномена. Видное место в разделе «Неоправославная теория искусства. XX век» занимает проблема софийности (особенно подробно разработанная о. Павлом Флоренским и о. Сергием Булгаковым) как сущностной характеристики иконы и главного творческого принципа в православной культуре.

### **Художественно-эстетическая культура Древней Руси. XI-XVII века.**

Руководитель проекта, отв. редактор В.Бычков. М., Ладомир. 1996. С. 560 с илл. (Основные авторы: И.Бондаренко, И.Бусева-Давыдова, В.Бычков, А.Комеч, Д.Лихачев, И.Лозовая, Л.Щенникова).

Принципиальной особенностью данного исследования является новый методологический подход к художественной культуре Древней Руси. Суть его состоит в том, чтобы не просто механически рассмотреть отдельные виды искусства, но попытаться осмыслить художественную культуру конкретного региона в конкретный исторический период как некую целостность духовных ценностей в модусе их эстетической (т.е. общечеловеческой и общекультурной) значимости. Здесь эстетическое из-

мерение культуры, эстетическое сознание выходят на одно из первых мест, и в свете эстетического рассматривается собственно художественная культура, ее особенности и развитие. Эстетический аспект позволяет усмотреть внутреннее единство всех видов древнерусского искусства и литературы, ибо эстетическое сознание фактически является тем синтезирующим началом, которое составляет фундамент не только отдельных видов искусства и художественной культуры в целом, но и дает ключ к пониманию взаимодействия художественных форм с философско-религиозно-мировоззренческим уровнем культуры.

Исследование состоит из двух книг. Первая посвящена XI–XVI векам, вторая — XVII веку, как переходному от Средних веков к Новому времени. Первая книга содержит десять глав. Четыре из них посвящены наиболее общим философско-эстетическим аспектам древнерусской художественной культуры; остальные — главным наиболее развитым видам древнерусского искусства, составлявшим основу художественной культуры средневековой Руси.

На богатом материале древнерусских письменных источников реконструируется эстетическое сознание древних русичей (В.Бычков), выявляется его самобытность. Показаны его истоки (славянские и византийские) и характерные особенности; делаются выводы о том, что в Древней Руси осуществлялся своеобразный синтез славянского менталитета, византийского религиозно-философского мышления, православной религиозности, культа и церковного искусства. В результате возникла самобытная художественная культура средневековой Руси с ее уникальными в духовном и художественном отношениях ценностями. Показано, что древние русичи времен Киевской и Московской Руси сформировали свои достаточно оригинальные представления о таких традиционных эстетических феноменах как *прекрасное, возвышенное, искусство*. Наряду с этим они по-своему трансформировали многие представления и категории византийской эстетики (такие, как *образ, символ, канон, икона и др.*). *Соборность, каноничность, софийность, духовность искусства* приобрели в художественно-эстетической культуре средневековой Руси доминирующее значение в качестве опорных принципов эстетического сознания и художественной практики. Многие феномены византийской эстетики под влиянием глубинных архетипов славянского менталитета и мощного фольклорного начала трансформировались в направлении большей пластической ося-



зательности, вещной конкретизации, телесной экспрессивности, не утрачивая при этом в лучших образцах древнерусского искусства и литературы высочайшей духовности.

В специальной главе подводятся итоги многолетнего опыта изучения мировой наукой художественно-эстетического своеобразия древнерусской литературы (Д.Лихачев), как важнейшего компонента русской средневековой культуры. Показаны основные особенности художественного языка средневековой книжности; много внимания уделено поэтике художественного времени и пространства, ее связи с общемировоззренческой проблематикой русского Средневековья.

В качестве новой, во многом еще дискуссионной проблемы в исследовании поднимается тема эстетики русского города (И.Бондаренко). Здесь на основе тщательного изучения археологического материала, летописных источников, конкретных памятников архитектуры и градостроительства предпринимается попытка формулирования гипотезы об эстетических аспектах организации городской среды в Древней Руси. Практически нет (да, видимо, и не могло быть) конкретных источников, подтверждающих, что подобная задача сознательно ставилась строителями русских городов, — прежде всего их центральных частей (кремлей, «детинцев», «кромов» и т.п.). Однако на внесознательном уровне эстетические принципы, видимо, играли далеко не последнюю роль во внешне вроде бы стихийной, протекавшей на протяжении всей истории Руси застройке и перестройке городской среды.

В четырех последних главах, посвященных архитектуре, живописи, певческо-музыкальному и декоративному искусству, на основе новейших достижений древнерусского искусствоведения (как в методологическом, так и в конкретно-историческом аспектах) проводится анализ главных видов русского средневекового искусства. На материале различных стилевых направлений показаны духовно-эстетическая и художественная значимость и самобытность основных составляющих русской средневековой культуры, прослеживаются ее исторические трансформации и факторы, стимулировавшие их.

В большом разделе, посвященном древнерусской живописи (Л.Щенникова), предпринята попытка дать обобщающую картину церковного изобразительного искусства как художественного феномена, воплотившего главные духовные идеалы православной Руси. При этом использованы все наиболее убедительные

результаты исследований последних десятилетий, как в области конкретной атрибуции отдельных памятников, так и в сфере их духовно-эстетической значимости. Особое внимание уделено творчеству крупнейшего художника-мыслителя Древней Руси Андрея Рублева. Среди многочисленных приписываемых ему произведений выбраны наиболее достоверные, отличающиеся непревзойденным совершенством. Анализируемые произведения сопоставляются с текстами богослужения, Св.Писания и святоотеческих творений, что позволяет показать единство и взаимосвязь основных форм духовной культуры Древней Руси.

Видное место в исследовании занимают главы, посвященные церковно-певческому искусству, как составной части целостной древнерусской культуры (И.Лозовая). В них на основе результатов новейших исследований дана достаточно полная и целостная картина исторического бытия разнообразных стилей певческого искусства: знаменного распева, демества, пути, архаических форм русского многоголосия, поздних средневековых певческих распевов, а так же партесного пения. Почти полное отсутствие до XVII в. вербальной информации о древнерусском певческом искусстве побудило авторов особенно глубоко и основательно заняться изучением самой художественной ткани древнерусского песнопения. Характерные черты музыкального мышления рассматриваются в контексте церковного богослужения и богословских представлений о его истинной премудрости и красоте. Особое внимание уделено антиномическому единству каноничности и исторических метаморфоз музыкально-певческого мышления.

Вторая книга посвящена XVII веку — переходному периоду от собственно средневековой культуры к новоевропейской. Она состоит из двух частей. В первой практически впервые в науке подробно анализируется зарождение и развитие в России художественно-эстетических теорий (В.Бычков), оказавших существенное влияние на последующий ход развития русской культуры. В XVII веке были, с одной стороны, сформулированы некоторые положения собственно средневековой идеологии и возникло консервативно-апологетическое направление в защиту уже уходящей в историю культуры. А с другой — на основе средневековых традиций и под влиянием идей и художественной практики западноевропейской культуры начали складываться специфические художественно-эстетические и даже искусствоведческие концепции и теории (искусства слова, живописи, музыки), аналогов ко-

торым нельзя найти ни в одной другой культуре. Дело в том, что теоретики искусства XVII в. пытались сформулировать новые художественно-эстетические принципы, опираясь на конгломерат во многом противоречивых исходных теорий, мировоззренческих и художественных установок (это и античные теории в интерпретации как греко-византийских, так и латинских западноевропейских авторов; и православные теории иконы, образа, символа; и новоевропейские теории музыки, живописи, словесных искусств). И за всем этим стоял еще и многовековой опыт богатой русской средневековой художественной практики. Большую роль в становлении новой русской эстетики и в создании первых трактатов по искусству сыграли выходцы из западных русских, славянских и других земель, работавшие в России. Некоторым из них (Симеону Полоцкому, Юрию Крижаничу, Николаю Милеску Спафарию) посвящены монографические главы в этой части. Подробно анализируется становление музыкальной эстетики в России, разработанной Корневым и Дилецким.

Во второй части книги исследуются художественные особенности древнерусского искусства XVII века (И.Бусева-Давыдова). При этом большое внимание уделяется путям поиска русской культурой *своего* направления движения от средневекового типа к новоевропейскому. Выявляются особенности художественного мышления творцов русского искусства в эту бурную (во многих отношениях) эпоху. Привлечение ряда новых и переосмысление многих известных художественных и текстовых источников позволило показать, что русский XVII в. — это не только время угасания средневековой культуры, но и период высоких достижений отечественных зодчих, художников, мастеров прикладного искусства, заложивших основы художественной культуры Нового времени в России. В главах по конкретным видам искусства прослеживается зарождение тех особенностей художественного мышления, которые найдут наиболее полное воплощение в следующем столетии. Таким образом выявляется неразрывная связь этого этапа как с предшествующим (собственно средневековым), так и с последующим; утверждается идея исторической целостности отечественной культуры, показана укорененность культуры петровского времени в культуре второй пол. XVII столетия.

В главах по искусству по-новому рассматривается целый ряд дискуссионных и до сих пор недостаточно разработанных проблем. В частности доказывается, что достаточно распространен-

ное в науке понятие «обмирщения» применительно к этому периоду следует понимать не в смысле утраты религиозной составляющей культуры или сознательного отказа от нее, а об изменении направленности религиозного чувства от мира горнего (хотя и он не был забыт в это столетие) к миру дольнему, к окружающей действительности, что не противоречило евангельскому учению, но нашло широкое отражение в искусстве, всегда остро ощущающему дух времени. Пересматривается также понятие «народной культуры», к которой одно время относили только крестьянское искусство. В исследовании показано, что искусство, культивировавшееся при дворе, более динамично отвечало на общественные запросы, чем традиционная культура крестьян. Наконец, в научный обиход вводится большой новый материал по художественным связям. В частности много внимания уделяется роли западноевропейской гравюры в изменении стилистики русского иконописания в XVII веке и эстетического идеала в целом.

Исследование носит во многом поисковый характер. В нем подводятся итоги одного, можно сказать — узко-конкретно-дифференциального, этапа исследований древнерусского искусства и намечаются пути к новому — интегрально-обобщающему, аналитическому, имеющему своим объектом не только отдельные виды искусства, но и художественную культуру в целом. Исследование осуществлено коллективом известных специалистов по древнерусскому искусству и культуре, принадлежащих к разным поколениям отечественных исследователей, чем косвенно подтверждается преемственность в нашей гуманитарной науке и ее неиссякаемый интерес к своим духовным истокам.

**КорневиЩе ОВ. Книга неклассической эстетики.** Автор проекта В.В.Бычков (члены редколлегии Н.Б.Маньковская, А.Андрিয়াускас). М., Изд. ИФ РАН. 1998. С. 271.

Книга представляет собой первый выпуск текстов экспериментального исследовательского проекта группы «Неклассическая эстетика», посвященного изучению художественной культуры XX в. Название «КорневиЩе» указывает на попытку своеобразного диалога с пространства современной российской научно-художественной действительности с наиболее распространенной сегодня в западном научном пространстве постмодернистской парадигмой (ср.: «Rhizome» Делёза и Гаттари) и, одно-

временно, самой фонетикой, графикой и этимологией этого русского слова указывает на возможность некоего принципиально самобытного, почти герметического для западного мира подхода к современной художественной культуре, обусловленного своеобразием позиции, менталитета и социально-исторических условий формирования гуманитарного научного мышления и художественно-эстетического сознания в России XX в.

Современная эстетика представляется авторам проекта своеобразным *корневизмом* — неким сущностным невербализуемым замкнутым в себе основанием бесчисленных научных, художественных и художественно-научных ходов (=методов), которые в данном проекте обозначены как *СПЕЗы*, то есть как принципиально парадоксальные процедуры — некие механически-медицинские операции и, одновременно, медитативные практики — в пространствах, вроде бы несовместимых с подобными акциями. Этот ход дает авторам возможность проникать в те сферы художественного бытия и сознания, которые пока остаются вне традиционных методик искусствоведческого или эстетического анализов.

Данное «КорневиЩе» содержит 4 СПЕЗа: *Дискурсивно-аналитический* (тексты более-менее традиционного содержания); *Медитативный* (попытки фиксации результатов внесознательного опыта восприятия искусства), *Лексикографический* (опыт создания современного Лексикона неклассической эстетики) и *Антологический* (содержащий материалы Антологии современной наиболее продвинутой науки в художественно-эстетической сфере). Статьи первого СПЕЗа посвящены анализу некоторых наиболее дискутируемых сегодня проблем в эстетике — постмодернистской парадигме в искусстве, эстетике симулякра, некоторым аспектам восточных эстетик, находящим отклик в современной западной культуре, проблемам русского авангарда. Второй СПЕЗ является наиболее нетрадиционным по методике подхода к объекту исследования (искусству XX в.), форме изложения (*ПОСТ-адекватности*, разработанные и введенные в науку В.Бычковым) и по концептуальному содержанию. Автор этого текста считает XX в. началом уникального переходного периода в истории культуры от Культуры (как носителя Духа) к чему-то принципиально ИНОМУ. Наиболее радикальные процессы в этом переходном периоде в сфере художественно-эстетической культуры он обозначает термином ПОСТ-культуры (или сокращенно — ПОСТ-). Сам XX в. предстает в ПОСТ-адекватностях

В.Бычкова неким сложным конгломератом из элементов и блоков еще живой Культуры и активно (а часто и агрессивно) ее вытесняющей ПОСТ-культуры. Постмодернизм он считает одной из составных частей ПОСТ-.

Одно из центральных мест в «КорневиЩе» занимает *Лексикографический СРЕЗ*, ибо авторы проекта считают терминологию важнейшим сущностным компонентом (если не более) не только науки, но и культуры в целом. При этом методика создания этого Лексикона также носит нетрадиционный характер, что отражено и в публикуемой концепции Лексикона, и во многих его статьях, особенно посвященных самым последним явлениям и событиям в художественной культуре (или — в ПОСТ-культуре).

*Антологический СРЕЗ* содержит переводы Н.Б.Маньковской важнейших тестов Ж.Дерриды, Ж.Делёза и Ф.Гаттари, Ж.-Ф.Лиотара по проблемам, которым посвящено исследование, в частности, и текст Делёза и Гаттари о *ризоме*.

**KornewiSHHe. A Book of Non-Classical Aesthetics.** Moscow. Institute of Philosophy. Russian Academy of Sciences, 1998. P. 247. Пер. на англ. — О.Бычков, А.Перевай; на франц. — Н.Маньковская; на немецк. — Е.Колесов.

Англо-франко-немецкий вариант «КорневиЩа» подготовлен его авторами к XIV Международному конгрессу по эстетике (Любляна, 1-5 сентября, 1998). По содержанию он несколько отличается от русского варианта, так как рассчитан на западного читателя. В нем, естественно, отсутствует *Антологический СРЕЗ*, за счет чего увеличен лексикографический материал. В *Медитативный СРЕЗ* включен большой текст (по-немецки) В.Бычкова о Музее современного искусства (ММК) во Франкфурте-на-Майне, в котором более последовательно прописана концепция автора ПОСТ-адекватностей и его позиция в отношении современного искусства.

**КорневиЩе 0А. Книга неклассической эстетики.** Автор проекта В.В.Бычков (член редколлегии Н.Б.Маньковская) М., Изд. ИФ РАН, 1999. С. 303.

Второй выпуск по экспериментально-поисковому проекту «Неклассическая эстетика». В нем продолжилось углубленное и многоуровневое изучение сущностных проблем неклассическо-

го эстетического сознания. В результате проделанного анализа были выявлены такие аспекты авангардного художественного мышления (на примере новаторских форм и способов художественного выражения Шагала, Кандинского, Клее, Маяковского, Эйзенштейна, Филонова, Мондриана и др.), как отказ от миметического принципа в искусстве, свобода художественного языка выражения, монтажность и коллажность, как основы творческого метода, принципиальная релятивность изобразительно-выразительных средств, ироническое отношение к традиции и др., которые открыли путь к модернистским и постмодернистским принципам и формам бытия художественной реальности второй пол. XX в. Продолжен анализ и самих феноменов постмодернизма (выявлен ряд специфических особенностей русского постмодерна: контрфактичность, фантазийность, ориентация на неолубок и др.). Разрабатываются нетрадиционные формы эстетического анализа (ПОСТ-адекватности; принцип «открытого лексикона»). В «КорневиЩе» пять СРЕЗов. *Дискурсивно-аналитический* содержит статьи по эстетике постмодернизма, современному анализу мифопоэтизма (ст. О.Генисаретского) и эстетической семантике обиходной лексики (текст В.Кругликова). В *Медитативном* СРЕЗе продолжается публикация фрагментов книги В.Бычкова «Художественный Апокалипсис Культуры»: большой текст «Марк Шагал», посвященный глубинному проникновению в творчество этого загадочного художника XX в., и фантазмагория «Нью-Йорк — Нью-Йорк...», в которой крупнейший центр американской цивилизации предстает в качестве грандиозного ПОСТ-культурного энвайронмента-инсталляции, предельно выражающей дух ПОСТ-культуры в целом. В *Лексикографическом* СРЕЗе продолжают публиковаться материалы Лексикона неклассической эстетики. Появились и два новых СРЕЗа: *Пропедевтический* и *Креативный*. В первом публикуются тексты, в которых в свободной полумимпровизационной форме исследуются возможности новых подходов к художественным феноменам недавнего прошлого (творчества Маяковского — О.Палеховой; русского авангарда — А.Липова). *Креативный* СРЕЗ посвящен истории возникновения ленинградской группы «Петербург», организованной в 1965 г. М.Шемакиным; впервые по-русски публикуется манифест группы «Метафизический синтетизм», сопровождаемый введением одного из теоретиков группы В.Иванова и поздним текстом Шемакина «Метафизическая голова».

**Виктор Бычков. 2000 лет христианской культуры sub specie aethetica.** СПб. — М., Университетская книга, 1999. В 2-х томах.  
Т. 1. Раннее христианство. Византия. С. 575.  
Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. С. 527.

Монография — научный итог более чем тридцатилетних исследований автора в области православной культуры и эстетики. Фактически она может быть прочитана под двумя углами зрения: и как первая в мировой науке фундаментальная систематическая история православной эстетики от ее предыстории в поздней античности и раннем христианстве до ее фактического завершения в XX в., и как рельефная картина христианской культуры, данной в одном из ее сущностных модусов — духовно-эстетическом лике греко-русского православного извода. Под православной эстетикой (или эстетическим сознанием) автор понимает «мощное и еще мало исследованное духовно-энергетическое поле», реально существующее между двумя взаимокоррелирующими полюсами — искусством и богословием — и полагает, что именно в нем наиболее полно и адекватно выражаются сущностные аспекты культуры. Поэтому изучение этого поля, согласно концепции автора, открывает ворота для «вхождения в культуру» в целом, дает возможность составить достаточно полное представление о специфике всей христианской культуры.

Автор убежден, что существовала единая достаточно целостная христианская культура на европейско-средиземноморских пространствах, одухотворенная и детерминированная христианской религией, со своими особыми регионально-национально-этническими разновидностями. Наиболее адекватный и ярко выраженный Лик она обрела в зрелой Византии и Древней Руси и именно этому культурно-историческому хронотопу посвящена большая часть монографии. Духовно-эстетическая целостность греко-русского Средневековья занимает центральное место в исследовании. При этом автор досконально исследует и истоки христианской культуры/эстетики — позднеантичные (начиная с Филона Александрийского и Плотина) и раннехристианские корни, латинскую типологическую неоплатонически-христианскую параллель на примере богатой эстетики/культурологии блаженного Августина, и ее яркий и многоцветный закат — русскую религиозно-эстетическую мысль XIX-XX вв., эстетику русского символизма и «апокалиптические прозрения» русского авангарда.



Специфика эстетического сознания зрелой православной культуры показана в широком контексте главных культурных парадигм этого ареала, то есть фактически выявлены многие существенные аспекты духовной культуры и искусства православного мира в процессе его исторического развития. Основное внимание уделено таким характерным для христианской культуры феноменам, как антиномизм, выражение трансцендентного в искусстве, образ, символ, знак, прекрасное, икона, эстетика аскетизма, синтез искусств в литургической эстетике, христианский эрос, софиология, теургия, канон; специфике языка древнерусского искусства и ряду других параметров, не имевших себе аналогов или по-иному существовавших и интерпретировавшихся в западной христианской культуре. Показан культурно-исторический и духовный контекст, в котором возникали, развивались и достигали логического завершения многие из названных феноменов. Много внимания уделено в работе духовным основам эстетики и художественной практики русского символизма и поискам духовного в русском авангарде начала XX в. В целом в работе предпринята одна из первых фундаментальных попыток дать картину основных параметров византийско-русской художественно-эстетической культуры на протяжении ее исторического бытия. Угасание христианской культуры, намечившееся в православном ареале в XVII в., а на Западе в XVI в. и «прогрессировавшее» к XX в., автор связывает с глобальными космо-антропными процессами, следствиями которых стали, с одной стороны, принципиальная невосприимчивость человеком существенных основ Христова Завета, а с другой неумеренная увлеченность игрой в научно-технический прогресс, убивающий в человеке потребность в истинно духовных ценностях.

*Н.Б.Маньковская.* Эстетика постмодернизма. СПб, Алетейя, 2000. С. 354.

В монографии обоснована концепция модернизма, постмодернизма и постпостмодернизма как неклассической эстетики XX в., принципиально отличающейся от антично-винкельмановской, гегелевско-кантовской западноевропейской эстетики. Систематизированы признаки неклассики в теории и художественной практике модернизма. Постмодернистская тенденция определена как неканоническая в силу ее принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на рас-

шатывание понятийного аппарата классической эстетики; ее канон — отсутствие канона. Проведен системный анализ постмодернистской эстетики как феномена культуры. Исследованы теоретические основы эстетики постмодернизма — постструктурализм, постфрейдизм, теория деконструкции. Рассмотрены его ключевые методологические проблемы — художественный шизоанализ, ризоматика, симулякр, интертекстуальность, иранизм. Проанализированы узловые вопросы соотношения постмодернизма, авангарда, массовой культуры. Раскрыта специфика постмодернизма в искусстве и постнеклассической науке, его соотношение с алгоритмической и экологической эстетикой. В качестве наиболее существенного философского отличия постмодернизма прослежен его переход с позиций классического антропоцентрического гуманизма на платформу современного универсального гуманизма, а также отказ от европоцентризма и этноцентризма. Предложено авторское видение постмодернизма в России, отличающее его от американской и западноевропейской моделей: специфика русского постмодерна заключается в близости к авангардистскому андерграунду предшествующего периода; политизированности (соц-арт); литературоцентризме; антинормативности, шоковой эстетике; произвольной реконструкции «пропущенных» художественно-эстетических течений (сюрреализм, экзистенциализм), контрфактичности.

Выдвинута гипотеза о перспективах постпостмодернистской эволюции, проанализированы ее инновации — технообразы, виртуалистика, транссентиментализм. Выявлена специфика постпостмодернизма, заключающаяся в утверждении ряда новых художественно-эстетических канонов (интерактивность), стремлении создать принципиально новую художественную среду (виртуальный мир). Разработана эстетическая концепция виртуальной реальности в искусстве, чей стержень — виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность. На основе анализа специфики виртуального искусства исследованы тенденции виртуализации психологии эстетического восприятия — флуктуация, конструирование, навигация, персонификация, имплозия, адаптация.

## SUMMARY

This monograph is the third issue of the series produced by the experimental project «Nonclassical Aesthetics». The project is devoted to the formation of the non-traditional methods and ways of discursive-intuitive studying of, and in-depth penetration into the most advanced artistic practices of the 20th century, as well as to investigating the philosophical and aesthetic structures that are coherent with these practices. The published texts constitute attempts to place the 20th-century innovative artistic-aesthetic culture within the history of culture and to discern in the avant-garde, modernist, and postmodern phenomena, as well as in the phantoms, simulacra, and simulations of the departing century, some foreshadowing of the *other*, radically new, global structure that is ripening in the depths of the technocratic civilization and is about to replace Culture.

The present issue contains five Cross-Sections: *Discursive-analytic*, which examines in a traditional discursive way some problems of the avant-garde, modernism, postmodernism, and the global modifications of the 20th-century artistic culture. *Meditative*, which features an experimental method of verbalization of the meditative experience of perception of contemporary art and its philosophical and aesthetic prerequisites: POST-adaequations by V. Bychkov. *Lexicographic*: tentative materials for the Lexicon of non-classics. *Propedeutic*, whose aim is to prepare and introduce the reader to the main areas of contemporary artistic-aesthetic culture. *Bibliographical*, which contains an annotated bibliography of the monographs published by the research group «Non-classical Aesthetics» of the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.

Научное издание

**КорневиЩе 2000**

**Книга неклассической эстетики**

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института философии РАН*

**В авторской редакции**

Художник: *В.К.Кузнецов*

Технический редактор: *Н.Б.Ларионова*

Корректоры: *Н.Б.Ларионова, А.А.Смирнова*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 10.10.2000.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.

Усл.печ. л. 20,88. Уч.-изд. л. 16,89. Тираж 500 экз. Заказ № 031.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор авторов

Компьютерная верстка: *Н.Б.Ларионова*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119842, Москва, Волхонка, 14