

Российская Академия Наук
Институт философии

**ЭСТЕТИКА НА ПЕРЕЛОМЕ
КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ**

Москва
2002

УДК 18
ББК 87.8
Э 87

Ответственный редактор — *Н.Б.Маньковская*

Рецензенты:

доктор философских наук *И.С.Вдовина*

доктор философских наук *Г.К.Пондопуло*

Э 87 **Эстетика** на переломе культурных традиций. — М., 2002. — 237 с.

Книга посвящена остро актуальной проблеме трансформации художественно-эстетической парадигмы в XX–XXI вв., специфике перехода от классики к неонклассике, а затем — к постнеклассическому модусу как в теоретическом плане, так и в самой художественной практике. В работе анализируется проблема саморефлексии неклассической эстетики, связанная с ее предметом, понятийным аппаратом, методологией исследования художественной культуры. В этом ракурсе рассматриваются вопросы перехода от модернизма к пост- и постпостмодернизму, от структурализма — к постструктурализму, от искусства к арт-практикам. Выявляются особенности новых креативных установок в кино, фотографии, интернете, музыке, литературе. Обсуждается проблематика эстетического ядра и периферии (маргинальность в эстетике и искусстве).

ISBN 5-201-02083-6

© ИФ РАН, 2002

К читателям

Что такое эстетика? Каков ее предмет? Как выглядят сегодня ее категориальный и понятийный аппараты? Как соотносятся эстетика и философия, эстетика и практика? Эти и ряд других традиционных вопросов звучат сегодня чрезвычайно актуально, вызывают острую полемику. Ведь на наших глазах произошла ломка многих стереотипов, переоценка ценностей. Эстетическое сознание заметно трансформировалось под влиянием новых идей, артефактов, непривычных форм и способов художественного выражения, сопряженных в том числе и с техническими новшествами. Произошло перемешивание, вплоть до слияния, креативных установок гуманитарных наук и искусства. Все это требует осмысления, вернее, перманентного переосмысления в стремительно меняющейся социокультурной ситуации.

Замысел предлагаемой вашему вниманию коллективной монографии сопряжен со стремлением рассмотреть реальное взаимодействие классической, неклассической и постнеклассической составляющих современной художественно-эстетической культуры. Эволюция эстетики и искусства в XX–XXI вв. побуждает к обобщениям концептуального характера, связанным с соотношением сущностных, транзитных и кризисных явлений как в теории, так и в художественной практике.

Авторский коллектив задавался целью параллельного изучения интенсивных инновационных процессов, свидетельствующих о трансформации эстетической и арт-парадигм, что определило структуру книги. В ее первой части анализируются инновационные аспекты бытования классических эстетических категорий и понятий, а также их соотношение с принципиально новыми феноменами. Классика рассматривается сквозь призму новейших мыслительных практик. Ставится проблема саморефлексии современной эстетики, связанная с ее основаниями, задачами, способами функционирования. Прослеживаются процессы перехода от утвердившихся в XX в. философско-эстетических течений к их пост-ипостасям, включая маргинальные.

Вторая часть работы посвящена соотношению «старого» и «нового» в искусстве и арт-практиках. Внимание сосредоточено прежде всего на тех составляющих современного «Лаокоона», которые обеспечивают эстетическую преемственность и в то же время отвечают реальной художественной ситуации. Ведь кино, фотография, интернет, музыка оказались сегодня в эпи

центре внимания как профессионалов, так и широкой аудитории. Метаморфозы претерпела и личность актуального художника. Его взгляд на мир и собственное творчество — одна из сквозных тем книги.

Итак, на суд читателей выносятся во многом новая исследовательская попытка рассмотрения движения основных потоков искусства XX—XXI вв. в контексте мировоззренческо-теоретических концепций, в определенной мере повлиявших на развитие художественной жизни или способствовавших пониманию ее смысла и внутренних закономерностей. В силу радикальности изменений традиционных форм и способов художественного мышления изучение проводилось в плоскости глобального вопрошания о сущности процессов, происходящих в эстетике и искусстве. Кризис и конец или переход в какое-то принципиально новое качество? Естественно, сегодня наука не может дать однозначного ответа на этот вопрос. Однако наметить некое концептуальное поле возможных исследовательских ходов она уже в состоянии, и этому, собственно, посвящена данная книга.

Ряд статей публикуется в порядке дискуссии.

Н.Б. Маньковская

Н.Б.Маньковская

Саморефлексия неклассической эстетики*

Новая конфигурация эстетического поля, сложившаяся в результате почти векового развития неклассики, побуждает к обсуждению ряда кардинальных теоретических проблем. Главные из них связаны с потребностями самоидентификации постметафизического эстетического знания. В конце почти векового цикла имплицитного развития, квазитеоретического свободного осмысления эстетического опыта внутри других дисциплин (философии, искусствознания, художественной критики, психологии, лингвистики и др.) неклассика стремится к эксплицитности. Речь идет прежде всего об уточнении предмета неклассической эстетики, ее соотношении с философией, теорией культуры, с одной стороны, и практикой, отнюдь не только художественной, — с другой, а также о проблемах эстетического центра и периферии, о концептуализации новых эстетических феноменов, в том числе и техногенных.

Разумеется, неклассика — лишь одна из тенденций развития современной эстетики, хотя и достаточно значимая. Как на Востоке, так и на Западе, на Севере и Юге существует традиционная эстетика, продолжающая классическую линию и не приемлющая неклассики. Вместе с тем неклассическое направление представляется весьма репрезентативным — в первую очередь для западноевропейского и североамериканского

* В статье использованы материалы, подготовленные в рамках исследовательского проекта № 02-03-00025а, поддержанного РФНФ.

эстетического сознания. О нем и пойдет речь в нашей статье, не претендующей на всеобъемлющий анализ современной эстетической ситуации.

Настоятельная потребность в позиционировании нонклассики связана с дистанцированием от классического понимания эстетики как метафизики, философии прекрасного, философии искусства, критики способности суждения, с отказом от принципов универсализма и незаинтересованности, с пересмотром антично-винкельмановского, гегелевско-кантовского понятийного и категориального аппаратов, ревизией эстетической аксиоматики в целом, с отходом от принципов нормативности, иерархичности. На протяжении истории классической эстетики менялись интерпретации ее базовых принципов, но сами они оставались неизменными. При всем разнообразии подходов, взглядов, концепций в классике сохраняется некое твердое ядро, образующее предмет эстетического знания, позволяющее очертить границы эстетики. Несмотря на миграцию теоретических интересов, существуют центральные, узловые проблемы, вокруг которых разворачиваются эстетические дискуссии. Классика внутренне полемична, вариативна, эстетическое знание реструктурируется, но сам его ареал и сущностные элементы при этом сохраняются.

Иначе обстоит дело сегодня. На смену «океаническим» волнам, ритмичным движениям маятника пришла калейдоскопическая смена художественно-эстетических установок, течений, концепций. Мы являемся свидетелями нарастания процессов, инициированных в начале XX в. авангардом и модернизмом, продолженных в его второй половине контркультурой и постмодернизмом. Для нонклассики характерен дрейф всех составляющих эстетического поля из метафизической сферы в эмпирическую, в результате чего центр неклассической эстетики сместился. То, что было для классики центральным, оказалось на периферии, а ранее маргинальное и даже антиэстетическое хлынуло в центр. Принцип релятивизма стал преобладающим. Границы эстетики чрезвычайно расширились, утратили четкость очертаний. В результате во многом изменились представления о предмете эстетики.

Одной из видимых частей этого теоретического айсберга являются тенденции автономизации эстетики как научной дисциплины, что стимулировало ее обратное воздействие на философию, процессы эстетизации последней, распространившиеся

впоследствии и на другие сферы — политику, науку. На смену дифференциации пришла дедифференциация. Экспансия эстетики в сопредельные, а затем и более отдаленные области привела к ряду трансформаций внешнего и внутреннего характера. Эстетика XX в. отчасти поступилась своим первородством, связанным с чувственно-эмоциональным отношением к миру, в пользу интеллектуального удовольствия, а затем и интерактивного взаимодействия с артефактом. Рационализированное эстетическое потеснило художественное, утвердившись в статусе метакатегории. Искусство же в его классическом понимании постепенно стало этот статус утрачивать. Концепт, симулякр, объект заняли место образа. Другим модусом перемен стал выход из лингвоцентризма в телесность.

Подобные сдвиги привели к модификации классических эстетических категорий. Так новый взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного обусловлен его интеллектуализацией, сочетающейся с неогедонистической доминантой. Возвышенное замещено удивительным, трагическое — парадоксальным. «Приручение» безобразного посредством эстетизации привело к размыванию его отличительных признаков. Центральное место заняло комическое в форме иронизма. Кроме того, категориальный статус приобрели понятия, традиционно бытовавшие за пределами эстетики: отвращение, абсурд, жестокость, насилие, шок, энтропия, хаос и др.

В современной эстетике переплетается ряд тенденций, маркировавших четыре последних десятилетия. Шестидесятые годы отзываются в ней римейком эстетических ориентаций молодежной культурной, сексуальной и психоделической революций, антибуржуазностью в стиле «Догмы». В те годы предмет эстетики подвергся пересмотру с позиций леворадикального отрицания культурного наследия, отторжения классических традиций. Слово «музей» стало одиозным. Музей представлялся молодым бунтарям памятником отжившей свое классике, кладбищем культуры, антиподом актуальной контркультуры. Мимесис, творчество, вдохновение, прекрасное оказались негативными референтами; Платон, Аристотель, Бальзак — персонами «нон-грата». Неоавангард 60-х был несовместим с фигуративностью, «новый роман» — с «бальзакским романом», хэппенинг — с театральной классикой. На причинно-следственные связи, линейное повествование, фабульность налагалось табу. Профессиональному творчеству противопоставлялась креативность, трактуемая

как проявление спонтанного творческого начала. Усилились тенденции растворения искусства в жизни. Дионисийское начало было противопоставлено аполлоновскому, чему немало способствовало увлечение восточными религиозными и философско-эстетическими концепциями.

Таким образом, леворадикальной эстетикой был отвергнут либо радикально пересмотрен ряд ключевых понятий классической эстетики. В центре внимания оказалась проблема «Смерть искусства?», трактуемая как смерть классики и ее замена неоавангардом. Что же касается собственно эстетики, то предлагалась двуединая концепция политизации эстетики и эстетизации политики, нашедшая свое теоретическое обобщение в работе М.Дюфренна «Искусство и политика».

Тридцать лет спустя мы можем судить о результатах контр-культурной деятельности. Была сломана культурная иерархия, уравнены в правах профессионализм и любительство. Пристальный интерес к эстетике повседневности дал дополнительный импульс эстетизации окружающей среды, дизайну, стайлингу, рекламе, моде. Был обобщен и концептуализирован художественный опыт неоавангарда. Предмет эстетики подвергся крайней политизации и идеологизации.

Семидесятые годы напоминают о себе тенденциями «балканизации» эстетики. То была переходная эпоха в развитии эстетической мысли, связанная как с имманентными причинами, так и с внешними факторами. К причинам внутриэстетического, внутрихудожественного характера относилась исчерпанность многих неоавангардистских экспериментов, постепенно утрачивающих инновационный характер и выливающих в самоповторы. Разочарование творцов и «продвинутых» ценителей сочеталось со стойким неприятием неоавангарда широкой публикой.

Что же касается причин внешнего порядка, то они были связаны с уходом из жизни таких харизматических фигур, как М.Хайдеггер, Ж.Маритен, Э.Жильсон, Г.Марсель, А.Мальро, Д.Лукач, Г.Маркузе, Л.Гольдман. Их ученики и последователи создали новые исследовательские центры, выдвинули инновационные эстетические проекты. Произошло дробление проблематики, усилились прикладные ориентации. Господствующими стали центробежные тенденции, многовекторный поиск. Все это в совокупности изменило конфигурацию эстетического поля. Эстетика раздробилась на множество «эстетик». Эстетическая проблематика чрезвычайно расширилась, что повлекло за собой и расширение предмета эстетики.

Таким образом, в 70-е гг. апогей неоавангарда был пройден. Достигнув кульминации, нефигуративное искусство переживало кризис развития. Но уже намечались новые перспективы. Они были связаны с тем, что существовало в художественной практике, но все еще оставалось «неопознанным эстетическим объектом» — американским искусством «новой реальности». Фигуративность, не чуждая натуралистических приемов, гротескная гипертрофия форм остаются актуальными и сегодня.

Возникнув в США в 50-е гг., искусство «новой реальности» оказалось по-настоящему востребованным в Европе двадцать лет спустя, когда уже набирали силу эстетические теории постструктуралистского, постфрейдистского плана, послужившие философско-эстетическим фундаментом постмодернизма. Встреча фигуративного искусства с постмодернистской теорией и обусловила кристаллизацию постмодерна, во многом определявшего художественную жизнь 70–90-х гг. В эстетический лексикон вернулись такие понятия, как эстетическое наслаждение («удовольствие от текста»), повествовательность («нарратив»), фабульность, мелодизм. Возродился интерес к культурному прошлому. Речь, разумеется, не шла об автоматическом воспроизводстве традиции. Она просвечивала сквозь цитаты, мерцала в монтажных, коллажных конструкциях, в виде центона, палимпсеста. И главное — выступала в иронически отстраненной форме: иронизм стал одним из ключевых понятий постмодернистской эстетики.

В 80-е гг. формируется постмодернистский культурный континуум, включающий в себя по вертикали — всю историю культуры от архаики, примитивизма до наиболее «продвинутых» художественных течений, а по горизонтали — художественный опыт всех стран и народов: европоцентризм утрачивает актуальность. Эстетическим каноном становится отсутствие канона, антисистемность, неиерархичность. Проблематика интертекстуальности стимулирует интерес к историко-эстетическим и компаративным исследованиям; высвечиваются новые аспекты и грани традиционных эстетических проблем; смысл ряда категорий, понятий, терминов меняется изнутри. Происходит резкое сближение высокой и массовой культуры, грани между ними размываются. Набирают силу тенденции жанровой синестезии, полистилистики в искусстве. Эстетическое ядро как бы взрывается, и его осколки рассыпаются по периферии. В центре же оказываются маргинальные темы, связанные телесностью, сексуальностью, потребительской эстетикой, эстетизацией окружающей

среды. Проблематика эта непрерывно разрастается, экспансионистски захватывая все новые сюжеты — от феминистской эстетики до постмодернизма в науке. Выявляется национальная специфика различных вариантов постмодернизма. Эстетические дискуссии в целом ведутся в контексте постмодернистской ситуации.

90-е гг. отмечены спадом постмодернистской эйфории, концептуальной усталостью создателей и исследователей постмодернизма. Выдвигается гипотеза о перспективах постпостмодернистской эволюции, связанной с виртуалистикой, технообразами, транссентиментализмом. Выявляется специфика постпостмодернизма, заключающаяся в утверждении ряда новых художественно-эстетических канонов (интерактивность), стремлении создать принципиально новую художественную среду (виртуальный мир). Интернетовская аргументальность конкурирует с ее прежними формами.

Эстетика грани веков предстает как «транзитная». Вехами поисков идентичности стали девизы Международных конгрессов по эстетике — «Эстетика как практика» (1995 г.), «Эстетика как философия» (1998 г.) и, наконец, декларативно неконцептуальный девиз «Эстетика в XXI веке» (2001 г.). Диапазон, действительно, впечатляет. Саморефлексия неклассической эстетики связана с самоидентификацией в качестве фундаментальной философской науки, имеющей прикладное значение. Наиболее распространенным является определение эстетики как философии искусства и культуры. Причем под культурой имеется в виду культура как духовная, так и материальная. Согласно Уставу Международной эстетической ассоциации «эстетика включает в себя совокупность исследований, посвященных художественному творчеству; эстетическим ценностям искусства, природы, промышленности, повседневности; соотношению эстетической деятельности с экономикой, политикой, общественной жизнью и другими измерениями культуры»¹. Таким образом, предметы эстетики и теории культуры чрезвычайно сближаются, границы между этими дисциплинами становятся все более размытыми.

Вместе с тем та часть определения, которая связана с соотношением эстетики и искусства, является объектом острой полемики. Так, если А. Данто отстаивает концепцию неизменной трансгисторической сущности искусства², а А. Эрьявец считает искусство привилегированным предметом эстетики, играющим экзистенциальную роль³, то сведение эстетики исключительно к философии искусства, как одной из «провинций» культуры, ассоциируется В. Велшем с теоретическим провинциализмом⁴.

Процессы синтеза искусства и не-искусства побуждают к откату от понятия «художественная культура», его растворению в «культуре» как таковой (Л.Крефт). Отделение эстетического опыта от художественного произведения интерпретируется как свидетельство того, что сбылось гегелевское пророчество: философия пришла на смену искусству (М.Джей). У экстремистски настроенных эстетиков очередная констатация «конца» искусства вызывает не грусть, но своего рода суицидальный синдром. Компромиссная позиция заключается в том, что фамильное сходство эстетики с искусством сохраняется, но эстетическое семейство чрезвычайно разрослось за счет прикладных областей. Эстетика концептуализируется как широкое понятие, включающее в себя все феномены, к которым применимо прилагательное «эстетическое» и в то же время сохраняющее за собой значение философии искусства. Искусство же воспринимается как специфическая сфера человеческой деятельности, побуждающая к учреждению особой формы интересубъективности, обостряющая самосознание, в том числе и телесным путем. Выдвигается принцип «не вместо искусства, но вместе с искусством». Само искусство понимается скорее как событие, творческий процесс, арт-деятельность, а не художественный объект. В результате предмет эстетики становится все более проницаемым, эластичным.

Современный эстетический вызов связан с необходимостью выработки новой эстетической теории, соответствующей фактам арт-деятельности и реалиям эстетического опыта. Он мыслится как радикальный пересмотр оснований эстетической науки в ее классическом понимании, переосмысление эстетической аксиоматики. В качестве негативных референтов фигурируют кантовская незаинтересованность и универсализм. Неклассическая эстетика самоопределяется как заинтересованная, вовлеченная, ангажированная, с одной стороны, плюрикультурная, мультикультурная, кросскультурная, транскультурная — с другой. Она прокламирует конец тотальности, вытеснение всеобщего частным, дисконтинуальным. «Империя эстетики» как «чистой» академической науки распадается, эстетика интегрируется с другими видами деятельности, становится ингредиентом политики, бизнеса, садово-паркового искусства и т.п.

Как соотносятся в этой новой ситуации эстетика и философия? На этот счет существует ряд конкурирующих концепций. Одна из них — политологическая (Т.Иглтон⁵), трактующая эстетику с прагматических позиций как сердцевину борьбы средне

го класса за свою политическую и культурную гегемонию и одновременно — некую «целесообразность без цели», локус воображаемого. Другая концепция связана с глобализацией эстетики. Она получила название «Эстетика по ту сторону эстетики» (В.Велш⁶). Эстетика предстает как сердцевина философского мышления, философия эстетизации, новая «наука наук», обнимающая не только искусство, но и культуру в целом, всю действительность. Этика и другие философские дисциплины становятся ее подразделениями. Выдвигается идея эпистемологической эстетизации, в результате которой «истина, познание и реальность приобретают все более эстетический характер»⁷.

Первая позиция представляется чересчур локальной, зауживающей предмет эстетики, вторая — расширительной, лишаящей эстетическое знание своей специфики, ставящей знак равенства между «эстетикой» и «эстетическим». В качестве альтернативы фигурирует концепция эстетической ангажированности (А.Берлеант) — вовлеченности эстетики в жизненные процессы⁸. Берлеант наделяет термин «ангажированность», прочно вошедший в эстетический лексикон благодаря Ж.-П.Сартру и А.Камю как обозначающий вовлеченность творца в общественно-политическую деятельность, гораздо более широким смыслом причастности к практической стороне жизни как таковой.

Исходя из необходимости теоретической самокритики эстетики, играющей роль своего рода Троянского коня, Берлеант усматривает специфику современного посткантианства в отходе от идеи чистого восприятия, созерцательного отношения, эстетической дистанции, отказе от бинарных оппозиций чувство — разум, субъект — объект, иллюзия — реальность, форма — содержание, опосредованное — непосредственное, красота — польза, заинтересованность — незаинтересованность. В постиндустриальном обществе процесс этот стимулируется медиа-реальностью — виртуальным миром киберпространства, идеей множественности миров. Концепция рационального миропорядка становится достоянием музея истории идей. Герменевтика и деконструкция подорвали когнитивную основу незаинтересованности, отказавшись от самой идеи объективного, универсального суждения как мифической и невозможной. Неклассическая эстетика тяготеет к плюралистичности, неиерархичности, выходит из сферы изящных искусств в мир многообразных творческих занятий, в социум, естественную и рукотворную окружающую

щую среду, повседневность. Ангажированная эстетика есть эстетика взаимодействия и контекста, предполагающая вовлеченность творцов, исполнителей и реципиентов в эстетический опыт.

В этой связи профилирующей становится тема эстетического консьюмеризма (от англ. *to consume* — потреблять). Один из ее ракурсов связан с тем, что современным художественным практикам уже тесны границы консенсуса внутри мира искусства, как его понимала теория институализации 70-х гг., ознаменовавшая собой отказ от нормативности в пользу релятивизма интерпретаций, примата «интересного», «оригинального» над «художественным». В наши дни артистический жест становится самодостаточным. Духовная составляющая творческой деятельности подвергается эрозии. Постмодернизм слишком широк для консенсуса, он оперирует совокупным опытом предшествующей культуры, придавая артефакту онтологический статус наравне с природными феноменами. Релевантность эстетического утрачивается. 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 специфики эстетических объектов в природе и искусстве.

Современный тип эстетического потребления мыслится как псевдоартистократический, оторванный от художественного производства (Б.Гройс⁹). В артефакте стертые черты творческого труда, не только пользователь, но и художник не трудятся, но лишь цитатно используют, присваивают, репродуцируют, потребляют искусство прошлого. Переставая быть творцом, художник становится образцовым потребителем искусства. На долю аудитории остается лишь консьюминг второй степени и ощущение, что художником может быть каждый. Оригинальность, индивидуальность художника выветриваются, он выступает медиатором, менеджером, носителем артистического взгляда, вырабатывающим стратегию и создающим модели арт-потребления. Акцентируя внимание на тривиальном, он играет роль образцового наблюдателя, способного придать эстетико-потребительские качества любому объекту, сделать его экономически привлекательным. Художник, как и философ, превращается в потребителя языка (витгенштейнианство, деконструктивизм), и именно в этом базисном принципе заключена специфика современной корреляции эстетики и философии. Включив в себя

элементы самоотрицания, картезианство в философии, авангардизм в искусстве, деконструкция в эстетике придали этим сферам абсолютный характер: если перманентный философско-эстетический потлач — высшая форма их саморефлексии, то они становятся нерушимыми, бесконечными.

В своих рассуждениях Б.Гройс апеллирует к знаковой фигуре фотографа¹⁰. Труд живописца, порой многолетний, может быть быстро, легко воспринят поверхностным взглядом зрителя, а фотохудожник одним нажатием кнопки уравнивает себя со зрителем в плане энергетических и временных затрат. Цифровые технологии в еще большей мере изменяют классический баланс «художник — зритель», вносят свои коррективы в арт-практику и ее эстетическое осмысление.

Появление сетевого искусства, развитие виртуалистики существенно трансформировали эстетическую среду. Технообразы (термин А.Коклен¹¹) не вписываются в классические эстетические установки. Сущностное отличие технообраза от классического текстообраза заключается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью, требующими знания способа применения художественно-эстетического инструментария, «инструкции». Если образ сопряжен с интерпретацией, *finito*, линейным распространением, то технообраз — с интерактивностью, виртуальным процессом, сетевым способом распространения.

Как все новое, технообраз провоцирует реакцию отторжения как у некоторых теоретиков, так и у части публики. 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» вызывают эстетический шок. Художественное раздражение обостряется из-за отсутствия адекватного языка описания технообразов; в свое время эта проблема была актуальной и для фотографии, кинематографа. Они также некоторое время оставались «голыми», лексически неупакованными.

Проблема усугубляется тем, что в технообразе объект растворяется в процессе сетевой передачи информации, смешивающей роли творца и публики. Традиционное поле деятельности

эстетика меняется. Если М.Дюшан и С.Дали могли пририсовать Джоконде усы, но оригинал 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 технообраз, 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 *a priori* по отношению к художественной практике, то в новой ситуации эстетика оказалась *a posteriori* и вынуждена постоянно гнаться за новыми объектами, не всегда схватывая их. Эстетика конца XX в. 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.

Технообразы атакуют 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 обескровится. Современное искусство рассчитано в первую очередь на интерактивистов, интерартистов, а не интерпретаторов. Цепочка художник—маршан—публика заменяется парой мультимедиа—интерактивность: мультимедиа и есть пресловутые «усы», разумеется, виртуальные¹².

Виртуалистика как бы наводит мосты между теоретической и практической ипостасями эстетики. Новой в трактовке практической (эмпирической) эстетики является концепция ее безразмерности (Г.Гермерен). Имеется в виду не только прикладная часть (эстетика и бизнес, экологическая эстетика, эстетика повседневности, эстетическое воспитание и т.п.), но и весь мир

искусства без его вербализации, то есть неотрефлексированная художественная практика. С другой стороны, сама теория трактуется как формализованная практика, а концептуальные арт-формы — как результат теоретико-эстетической рефлексии (Д.Марголис). Неклассическая теория ситуативна, контекстуальна, незавершена, открыта. В отличие от классической парадигмы соотношение теории и практики в современной эстетике не является застывшим; эстетическое пространство пластично, текуче, артифактуально.

Практическая эстетика не чужда проблемам саморефлексии. Один из ее объектов в данной сфере — эстетизация жизни. Это гораздо более широкое понятие, чем эстетизация повседневности. Его теоретический исток — в ницшеанском поиске смысла бессмысленности жизни, неоромантической эстетизации морали, эстетизме О.Уайльда (дендизм), Д.Дьюи (консьюмеризм), Э.Юнгера (безумие), М.Хайдеггера (величие) как философской позиции, позволяющей превратить собственную жизнь в произведение искусства, адекватное глубинным инстинктивным импульсам, потребности в самоутверждении. В этом ракурсе смысложизненной, жизнеутверждающей становится культурная традиция, адекватная вызову «вечного возвращения». Эстетика предстает моделью и критерием «хорошей жизни» (Л.Витгенштейн), возводится в ранг этического идеала. Однако в переломной ситуации схода культурно-исторических эпох концепция эстетизации жизни оборачивается, по замечанию Д.Марголиса, философским оппортунизмом, художественной всеядностью, анархическим консьюмеризмом. Таковы риски постмодернистского эгалитаризма и толерантности.

Проблематика эстетизации жизни, сближения эстетики и этики получила оригинальное развитие в неопрагматизме Р.Рорти. В его прагматистско-герменевтическом текстуализме идеи деструкции классической философии и эстетики вылились в позицию ирониста — автономного творческого существа, созидающего себя благодаря случайности, а не открывающего готовые истины, чуждого каким бы то ни было абсолютам. Реализуясь в «вездесущем языке», самообраз человека как своего рода текст кристаллизуется в процессе общения, где философии, эстетике и искусству принадлежат, прежде всего, коммуникативные функции, подчиненные интерпретационным потребностям воспринимающего¹³.

На основе анализа натурализма Д. Юма, историзма молодого Гегеля, прагматизма У. Джемса и Д. Дьюи, философии Ф. Ницше и М. Хайдеггера Рорти приходит к выводу, что искусство — высшая точка нравственного прогресса. Подобно тому, как наука XVIII—XIX в.в. стала преемницей религии, литература и искусство явились в XX в. преемниками науки, став центральной сферой культуры. Благодаря опоре на воображение искусство превратилось в главное средство личностного совершенствования; развивая способность ставить себя на место другого (симпатию), оно снижает уровень жестокости эффективнее философии и религии, сглаживая различия между познанием, нравственностью и эстетикой.

Искусство — воображаемая сфера терпимости, чье главное предназначение — автономное самосозидание и солидарность. Последние — два вида инструментов, не требующие синтеза, как малярная кисть и лопата. Им соответствуют два типа писателей, тяготеющих к приватности (Ш. Бодлер, М. Пруст) либо солидарности (В. Набоков, Д. Оруэлл). Они говорят на разных языках — равноценных и несоизмеримых.

Критикуя универсализм Канта¹⁴, Рорти подчеркивает случайность убеждений и желаний либерального ирониста, отсутствие порядка, заданного языкового алгоритма. Случайность языка свидетельствует о реализации творческой свободы, а не продвижении к истине. Общий поворот от теории к нарративу, литературному описанию и переописанию жизни привел к универсальному иронизму постметафизической культуры.

Подобно тому, как революции единовременно изменяют словарь и социальные институты, переописывая мир, новое лингвистическое поведение преобразует личность. История — это история метафор, и поэтому именно фигура поэта, создателя новых слов, находится в авангарде человеческого рода. Однако художник не открывает новое, но лишь пользуется подвернувшимися ему новыми инструментами. Метафора живет только на фоне старых слов: «сплошная метафора» невозможна. Задача творца — сравнение метафор с другими метафорами, а не фактами. Критерием культуры являются не факты, но многообразные артефакты. Случайно все — язык, совесть, самость; оригинален не сам человек, но его тезаурус. Жизнь — это фантазия, сплетающая сеть языковых отношений.

Иронист подвергает непрестанному радикальному сомнению «конечный словарь» личности — набор унаследованных слов для оправдания своих действий, убеждений, жизни. Его харак

теризует неукорененность, релятивизм. Нет ничего более противоположного иронической позиции, чем здравый смысл: для ирониста ничто не обладает внутренней природой, реальным содержанием. С точки зрения иронизма философия — это своего рода литературный жанр, литературная критика, литературное мастерство терминологического переключения гештальтов, свидетельствующее лишь об устарелости языка, а не ложности высказываний. Ее задача — интертекстуальная критика культуры, а не реальности. Разнообразные «конечные словари» образуют красивую мозаику, способствующую расширению канона. Таким образом, Рорти предлагает теоретическое обоснование возникновения пограничных философско-литературных жанров; не случайно современным воплощением теоретического иронизма является для него Ж.Деррида с его «вкусом к деконструкции».

Так как иронизм по своей природе дело приватное, то ироническая культура и занята его подробным описанием. Если платоновско-кантовский канон исходил из устойчивости, целостности мироздания, наличия мудрости и любви к ней, метафоры «вертикального» взгляда сверху вниз, то иронический канон предлагает панорамный, отстраненный взгляд на прошлое вдоль горизонтальной оси. Предмет иронической теории — теория метафизики; цель — понимание метафизической потребности и освобождение от нее.

Иронизм — не метод, платформа или рациональное объяснение мира, но стремление именно к автономии, а не солидарности. Иронисты сами создают вкус и суждения вкуса о себе по принципу «так я хотел»; их беспокоит прежде всего самооценка; философия для них — скорее служанка, чем госпожа. Конечный продукт иронической теории — приватное фантазирование — образует новый жанр, расширяющий границы возможного. Благодаря постоянному расширению современная культура становится все более ироничной.

Ироничный, эвристический, импровизационный, парадоксальный, игровой характер неклассической эстетики позволяют вводить в ее поле все новые феномены. Нельзя ли трактовать нонклассику как философию культуры, искусства и, возможно, спорта? Такую постановку вопроса провоцируют исследования В.Велша, посвященные эстетике постмодернистского спорта¹⁵. Он видит в современном спорте один из показательных примеров эстетизации жизни. Более того, Велш убежден, что спорт обретает сегодня статус искусства. Это стало возможным благо

даря тем концептуальным изменениям, которые претерпели все три понятия — спорт, искусство и эстетика. В классической ситуации спорт не был и не мог быть искусством, так как ассоциировался скорее не с эстетикой, а с этикой, символизируя подчинение тела разуму, воле, дисциплине. Спорт ценился как школа самообладания, выработки характера. Однако в XX в. ситуация изменилась. Телесность, чувственность стали оцениваться столь же высоко, как разум, рассудок. Спорт резко сблизился с эстетикой, стал своего рода развлекательным шоу, что выразилось прежде всего в значимости эстетической оценки — акценте на эстетической стороне исполнения, эстетическом наслаждении болельщиков, новом стиле спортивной одежды. Но главное — постмодернистский спорт нацелен не на подчинение, но на прославление тела. Из раба железной воли тело превратилось в эстетически совершенный объект. Современному спорту в равной мере внутренне присущи функциональный и эстетический аспекты, оценка за художественность исполнения влияет на общий результат. И если модернистский спорт все еще развивался в русле дисциплинарных стратегий М.Фуко, то постмодернистский спорт нацелен на телесное освобождение. Свидетельством последнего является эротизация спорта, противостоящая прежнему видению спорта как аскезы. Кроме того, радикально меняется одна из основополагающих характеристик спортивности — отношение к здоровью спортсмена: модернистский профессиональный спорт не щадит его, разрушая тело, современный — заботится о теле, прислушивается к телесным потребностям. Удовольствие от тренировки конкурирует с радостью победы.

Что же касается обретения спортом художественного статуса, то оно стало возможным лишь в рамках неклассической парадигмы, когда искусство перестало быть привилегированным предметом эстетики. Ныне у эстетического больше шансов получить статус художественного, чем раньше; более того, эстетическое превалирует над художественным.

Итак, эстетизация спорта приблизила его к статусу искусства. Способствовали этому и тенденции растворения искусства в жизни, синтеза искусств, диффузии высокой и массовой культуры: границы между видами и жанрами искусства, искусством и неискусством утратили четкость очертаний, раздвинулись, впуская в художественную сферу все новые феномены. Спорт как один из знаковых элементов массовости стал одним из них.

Постмодернистский спорт, как и искусство, является символическим видом деятельности, что выражается в воображаемом характере спортивной победы, условном пространстве матча, обуславливающим самодостаточность спорта как цели в себе. Как и в современной арт-деятельности, процесс в нем, по мнению Велша, ценится выше результата, он самоценен. Правда, в отличие от современного художника спортсмен следует строгим правилам игры, а не творит их. Однако подлинные спортивные события связаны с импровизационными моментами, элементами творчества. Что же касается семантики спорта, то его смысл — в естественном драматизме спортивного события: это драма без сценария, творчество в чистом виде. Как и в современном искусстве, в нем чрезвычайно значим элемент случайности. Подобно театральному и кинозрителю болельщик самоидентифицируется со спортсменом, репрезентируемой им идеей совершенного тела.

Постмодернистский спорт ближе всего к перформансу, хэппенингу, исполнительским искусствам. Ему присущи многие черты современной арт-деятельности, являющейся, как и эстетика, открытым понятием. В отличие от искусства высокого модернизма спорт общедоступен и в этом смысле представляет собой постмодернистское искусство для всех, полагает Велш. Более того, это наиболее социализированный, популярный, внятный вид современного искусства. Он снимает проблему «смерти искусства». Не заменяя искусство, спорт выполняет некоторым его функции для широкой аудитории, потерявшей контакт с элитарным искусством. Высокое, авторское, экспериментальное искусство и спорт, дизайн — взаимодополнительные виды современных арт-практик. Искусство авангарда вырвалось из золотой клетки автономности, покинуло башню из слоновой кости ради сближения с жизнью. Теперь, когда его роль в эстетизации действительности с честью выполнена, искусство может, согласно Велшу, вернуться к своим специфически художественным функциям, уступив эстетические аспекты спорту.

При всей спорности и даже провокативности аргументации Велша она представляется весьма симптоматичной с точки зрения самоидентификации нонклассики как абсорбирующей эстетической среды с высоким потенциалом связывания внеположенных ей элементов. Жаль только, что в его концепции оказалось недооцененным то главное, что сближает спорт с эстетической сферой — игровой принцип.

«Скрытый перелом» современной эстетики, разделивший ее на две достаточно автономные сферы — теоретическую (философскую, научную, академическую) и практическую (прикладную, эмпирическую), вызывает в мировом эстетическом сообществе тоску по целостности. Чувство неудовлетворенности усиливается разрастанием прикладных исследований за счет фундаментальных. Дилемма «кризис или переход?» не снимается. Переживаемый современной эстетикой кризис развития побуждает многих эстетиков в пессимистическом духе определять ее как «сумеречную» (Ногез), «распльвчатую» (Ласко), «идеологизированную» (Рево д'Алон) дисциплину «без определенного места жительства» (Сезон)¹⁶. Существуют тенденции доктринального противопоставления эстетике других исследовательских проектов, таких, как общая теория творчества (Р.Пассрон¹⁷). Определяя эстетику как чувственную феноменологию жизни, связанную с сиюминутным гедонистическим обладанием бытием (присвоением, консьюмингом), Пассрон противопоставляет ей творческий труд, устремленный в будущее, чей объект — ничто, творческое превосходжение себя. Если эстетика — это голова и сердце, то творчество — рука.

Смещая вектор теоретических интересов с эстетиза на поэзис, Пассрон переносит акцент с эстетики как науки о художественных формах и их соотношении с формами сознания на внеположенную ей этику творчества, философию ответственности, самопроизводства творческой личности. Эстетика — сфера видимости, волшебного, эротического, отмеченная эстетизмом и гедонизмом, творчество же — чуждая наслаждению аскеза, обусловленная двойной аутентичностью — подлинностью материального объекта и творческого субъекта. В этом контексте человек — не столько разумное, сколько творческое животное, так как сам разум — результат творчества. Эстетическое лишь обрамляет творческий процесс, придавая ему чувственный импульс и позволяя на заключительном этапе довести исполнение до совершенства.

Пассрон предлагает освободить эстетику от всего, что считает чуждым ее природе — семиотики, герменевтики, истории и социологии искусства, политики, экономики и, разумеется, общей теории творчества — ради строго научного определения ее предмета: чувственного наслаждения бытием.

Нонклассика вызывает и гораздо более резкие реакции. В США к ее принципиальным критикам принадлежит Х.Блум¹⁸, один из наиболее последовательных оппонентов постмодерниз

ма с позиций классического художественного канона. Он 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, восстановить уникальную концепцию суверенитета искусства, независимого от прикладных и культовых интересов. В качестве негативных референтов выступают деконструкция, фрейдизм, феминизм, политкорректность, мультикультурность и ряд других не менее разнородных феноменов, а также инициаторы «вскрытия» западного канона (Маркс, Фрейд, Ницше, Барт, Фуко, Деррида, Лакан). Пафос его неприятия неклассики состоит в доказательстве состоятельности принципов универсальности, центрированности, иерархичности, каноничности западной культуры.

В оппозиции «континентальному нигилизму» находится классический оксфордский рационализм. П.Краус развивает идею о том, что постмодернистские деконструкция, децентрализация, нестабильность возможны лишь в контексте присущего классике устойчивого, стабильного пространственно-временного континуума, гармонизации взаимосвязей между пониманием и воображением, событием и объектом в русле углубленного анализа онтологического измерения эстетики.

Ускользание неклассической эстетики от определения побуждает квалифицировать ее в качестве «исчезающего посредника» (Ф.Джеймисон). Сегодня, видимо, существуют лишь элементы новой эстетической теории, научный поиск носит скорее фрагментарный, чем системный характер. Многие попытки остаются в области благих намерений.

Выйти на эксплицитный уровень, дать строгое определение предмета неклассической эстетики, «постоянно балансирующего на грани материального — духовного, рационального — иррационального, вербализуемого — невербализуемого»¹⁹, очертить ее границы не удастся. Трудности эти носят во многом объективный характер. Как справедливо отмечает В.Бычков, «в силу принципиальной ограниченности уровня формализации предмета эстетики и его многогранности, требующей от исследователя фундаментальных знаний в сферах религии, философии, истории культуры и искусства и практически всех гуманитарных наук, а также обостренного художественного чувства, эстетика до сих пор остается во всех отношениях наиболее сложной,

трудоемкой, дискуссионной и наименее упорядоченной из всех гуманитарных дисциплин»²⁰. Однако то, что задача создания теории неонклассики осознана и поставлена, свидетельствует о достаточно высоком уровне саморефлексии.

Говорить даже о промежуточных результатах пока что, видимо, еще рано. Очевидно лишь то, что на переломе культурных традиций инновационный статус неонклассики связан прежде всего с пересмотром всей системы вербальной дескрипции предмета эстетики, места эстетики в системе философских и других гуманитарных наук, ее связей с практикой. Такой подход создает впечатление радикальных сдвигов, однако вопрос о степени влияния неклассических идей на глобальное, базовое представление об эстетике как науке «о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности, изучающей специфический опыт ее освоения, в процессе (и в результате) которого человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях духовно-чувственной эйфории, восторга, неопишуемой радости, блаженства, катарсиса, экстаза, духовного наслаждения свою органическую причастность к Универсуму в единстве его духовно-материальных основ, свою сущностную нераздельность с ним, а часто и конкретнее — с его духовной Первопричиной, для верующих — с Богом»²¹ остается открытым и требует дальнейших углубленных исследований. Их этапом может стать проблема разведения предметов эстетики и культурологии при осознании принципиальной коррелятивности между ними.

Сойдя с траектории устойчивого, упорядоченного классического развития, неонклассика знаменует собой этап детерминированного хаоса. По-видимому, современная эстетика находится в точке бифуркации, чреватой латентными возможностями как самоорганизации, так и дезорганизации. В этом неустойчивом состоянии любые флуктуации могут способствовать ее переходу на новую орбиту.

Примечания

- ¹ Constitution. Interational Association for Aesthetics. Article I. // *International Association for Aesthetics. Newsletter*. № 18. Spring 2000. P. 2.
- ² См.: *Danto A.* After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History. Princeton., Mass., 1977. P. 28, 95.
- ³ См.: *Erjavec A.* Aesthetics as Philosophy // *Filosofsky Vestnik*, 1999. № 2. P. 23.
- ⁴ См.: *Welsch W.* Aesthetization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects // Theory, Culture and Society, February 1996. P. 11.
- ⁵ См.: *Eagleton T.* The Ideology of the Aesthetics. Oxford, 1990. P. 3.
- ⁶ См.: *Welsch W.* Undoing Aesthetics. L., 1977. P. 5–7.
- ⁷ Ibid. P. 23.
- ⁸ См.: *Berleant A.* Re-thinking Aesthetics // *Filosofsky Vestnik*, 1999, № 2; *Берлеант А.* По ту сторону незаинтересованности. Перевод *Н.Маньковской* // *Полигнозис*, 1999, № 2.
- ⁹ См.: *Groys B.* The Artist as an Exemplary Consumer // *Filosofsky Vestnik*, 1999. № 2.
- ¹⁰ Ibid. P. 91–92.
- ¹¹ См.: *Коклен А.* Эстетика перед лицом технообразов. Перевод *Н.Маньковской* // Сезоны (в печати). См. также: *Cauquelin A.* Court traité du fragment. P., 1986; *Она же:* Petit traité d'art contemporain. P., 1996.
- ¹² *Коклен А.* Эстетика перед лицом технообразов.
- ¹³ См.: *Rorty R.* Contingence, Irony and Solidarity. Cambr., Mass., 1989.
- ¹⁴ См.: *Порти Р.* Случайность, ирония и солидарность. Перевод *И.Хестановой, Р.Хестанова.* М., 1996. С. 23–25, 142, 242–244.
- ¹⁵ См.: *Welsch W.* Sport — Viewed Aesthetically, and Even as Art? // *Filosofsky Vestnik*, 1999. № 2.
- ¹⁶ См.: *Revue d'esthétique*, 1992. № 21.
- ¹⁷ См.: *Passeron R.* La naissance d'Icare, éléments de poétique générale. 2 éd. P., 1998.
- ¹⁸ См.: *Bloom H.* The Western Canon. N.Y., 1995.
- ¹⁹ *Бычков В.* Эстетика // Новая философская энциклопедия. Т. IV. М., 2001. С. 456.
- ²⁰ Там же. С. 465.
- ²¹ Там же. С. 456.

После «КорневиЩа». Прологомены к постнеклассической эстетике*

Эксперимент «КорневиЩе» по многоаспектному исследованию художественно-эстетической культуры и эстетического сознания XX в., проведенный в конце прошлого столетия¹, явился существенным событием в сфере эстетических исследований. Предпринятые в ходе его попытки выявления многомерного поля эстетических смыслов в бурных художественно-эстетических процессах переходного столетия путем различных дискурсивных стратегий (дискурсивно-аналитической, деконструктивистской, лексикографической и др.) дали серьезные результаты, требующие в свою очередь глубокого аналитического исследования. Однако и сейчас уже достаточно ясно, что этот эксперимент выходит за узко локальные рамки, он стал тем рубежом, который знаменует переход эстетики на какой-то новый уровень бытия. Я называю его *постнеклассическим*, что в принципе соответствует общей типологии движения гуманитарных наук в эпоху техногенной цивилизации.

Совокупность текстов различных дискурсивных стратегий, выявившихся в ходе этого эксперимента, часть из которых уже увидела свет в указанных томах «КорневиЩа» и иных изданиях², другая еще ждет своего опубликования, с убедительной очевидностью выявила мощное семантико-смысловое поле *неклассической эстетики*, имплицитно выражающее основные процессы в эстетическом сознании XX века. Далеко не все из них поддаются

* Статья написана в рамках исследовательского проекта №02-03-00025а, поддержанного РГНФ.

однозначному вербальному описанию, однако и то, что может быть более-менее адекватно зафиксировано в вербальных структурах, дает возможность не только осмыслить этот (неклассический и по существу имплицитный) этап развития эстетики, но и увидеть некоторые тенденции ее дальнейшего движения.

В сфере художественно-эстетической культуры (как, собственно, и во всех остальных цивилизационно-культурных сферах) XX век прошел, в чем мы убедились с особой очевидностью, работая над проектом «КорневиЩе», под знаком глобальной переоценки традиционных для европейского ареала ценностей, перестройки эмоциональных, художественных, мыслительных парадигм, стал символом сущностного разлома в сфере *сознания*³ прежде всего. Многие объективные причины, о большинстве из них речь шла подробно в текстах «КорневиЩа» и «Лексикона неклассики», привели к кардинальному пересмотру и даже отрицанию основных эстетических понятий, выявлению неких новых, далеких вроде бы от какой-либо традиции принципов искусства и художественного мышления в целом, способствовали введению в сферу эстетического опыта вещей, явлений, приемов организации арт-объектов и арт-практик, фактически чуждых классической эстетике, классическому искусству. Создалось полное впечатление, и это утверждали в течение столетия многие серьезные умы в сфере эстетики и теории искусства, что искусство умерло, эстетика устарела и утратила свою актуальность и на практике перешла в сферу некоего полухудожественного дискурса на темы «актуального» искусства.

Все это и привело к возникновению на имплицитном уровне *неклассики, неклассической эстетики*, которая манифестировала сущностную *трансформацию* предмета эстетики, «отставку» традиционных эстетических категорий и введение в «актуальную» сферу эстетического дискурса немалого ряда понятий (*паракатегорий* — пока претендующих только на роль собственно категорий), большинство из которых в классической эстетике были не только маргинальными, но часто вообще не попадали в эстетическое поле. В частности, к таким паракатегориям относятся *лабиринт, абсурд, жестокость, повседневность, телесность, вещь (вещность), симулякр, артефакт, эклектика, интертекст, гипертекст, деконструкция* и другие. Кратко остановлюсь только на некоторых из них, наиболее рельефно выражающих специфику неклассики.

В художественно-эстетических пространствах XX в. понятие *лабиринта* выдвигается на одно из значимых мест, выступая символом запутанности, сложности, многоаспектности культуры и бытия человеческого, полисемии культурно-бытийных состояний. В этом смысле образ лабиринта возникает в постмодернистской литературе (у Х.Л. Борхеса, У. Эко и др.) и искусстве (у Ф. Хундертвассера в живописи, П. Гринуэя в кино и т.п.). Лабиринт как структурный принцип организации символической *Библиотеки культуры* занимает центральное место в романе Эко «Имя розы»; по принципу лабиринта организована и жанрово-тематическая структура этого романа (пути прочтения: детектив, исторический роман, космологическая притча, постмодернистская философия).

История культуры и особенно ее современный этап представляются постмодернистскому сознанию сложнейшим лабиринтом, в котором возможны какие угодно блуждания по «проселкам» и «неторным тропам», бесконечные непредсказуемые перипетии и события. Научно-технический прогресс, господство материализма и атеизма, гонка вооружений и бессмысленные кровавые войны и революции XX в. социально-политическая и идеологическая ангажированность творческих интенций человека, все усиливающиеся попытки омас-совления личности, нивелирования ее сущности, манипулирование массовым сознанием и т.п. «достижения», или «болезни», века часто приводят личность в состоянии экзистенциального кризиса — растерянного метания по жизни и культуре, по *ландшафтам* (тоже значимый термин в нонклассике) своего сознательно-бессознательного континуума (породившие многие направления и арт-практики XX в., в частности) как в некоем жутком лабиринте, за каждым поворотом которого ее подстерегают непредсказуемые опасности, страдания, абсурдные события, смерть, что экспрессивно показали в своих произведениях писатели-экзистенциалисты и абсурдисты Кафка, Камю, Сартр, Ионеско, Беккет.

Особой значимостью понятие лабиринта наполняется в наступающую эпоху глобальной компьютеризации. Фактически уже компьютерные базы данных (и их организация), а особенно сетевые, типа *интернета*, представляют собой огромный лабиринт, в котором можно блуждать в самых различных направлениях, на самых разных уровнях. Войдя в сеть и нажимая те или иные клавиши, открывающиеся на экране монитора, уже сегодня можно путешествовать, не выходя из дома, по всему миру — биб

лиотекам, музеям, консерваториям, супермаркетам, сайтам самых разных людей и организаций всего мира, смотреть фильмы и видеопрограммы, читать новейшие газеты и романы, слушать радио и музыкальные концерты, участвовать в дискуссиях (конференциях) по самым разным темам, играть в бесчисленные компьютерные игры и даже вступать в интимные контакты с партнерами из любого уголка земного шара. Лабиринт «всемирной паутины» (www) уже участвует в активном глобальном переформировывании сознания современного человека в направлении ориентации его от реального чувственно-конкретного мира к *виртуальной реальности*.

В мирах лабиринта и бессознательного руководящим принципом становится не разум или рассудок, а *интуиция*, действия и мотивы которой разуму нередко представляются парадоксальными или абсурдными. *Абсурд* в нонклассике приобретает особую семантику, ибо на нем, как на действенном принципе, основываются многие арт-практики XX в. С помощью этого понятия описывается круг явлений современного искусства, литературы и культуры, не поддающихся формально-логической интерпретации, вербальной формализации и часто сознательно сконструированных на принципах алогизма, парадокса, нонсенса.

Эти принципы издревле были присущи культуре в сферах сакрально-религиозного опыта, где главной целью их являлось выведение человеческого духа с уровня обыденного или формально-логического мышления на более высокие уровни сознания (окультурного, мистериального, мистического опыта). На профанном уровне они активно проникли в фольклорную и смеховую народную культуру. Новоевропейская высокая культура, как логоцентрическая в своей сущности, напротив, относила все абсурдное к негативным, ущербным состояниям культуры (и искусства в ее составе); абсурдное считалось ложным, фальшивым, безобразным. Абсурд противоречил «трем китам» новоевропейской системы ценностей — *истине, добру и красоте*, осмысленным в рационалистической парадигме, и на этой основе выносился за рамки «культурной» ойкумены.

Начавшийся с Ницше и французских символистов процесс «переоценки всех ценностей» привел в начале XX в. к восстановлению прав абсурда в культуре. Уже во многих направлениях авангарда абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного*, чем формально-позитивистско-материалистическая логика, уровня. Абсурд, ало

гизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, неfigurативное, 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 формально-логическому дискурсу; в продвинутых современных философских концепциях абсурд часто осмысливается как обозначение избыточности смыслов. Из сакрально-культовой сферы традиционных культур абсурд в XX в. перемещается в сферу эстетики, или *пост*философии арт-практик.

Изображение и выражение абсурдности человеческой жизни, социальных отношений, бытия в целом занимает центральное место в произведениях Ф.Кафки, Д.Джойса, Д.Хармса, А.Введенского, С.Беккета, Э.Ионеско. Абсурд человеческого существования становится предметом философских изысканий *экзистенциализма*. Основными мотивами философско-художественного творчества Сартра, Камю, Берроуза становятся бессмысленность и пустота человеческой жизни, страх, «тошнота», наркотический бред, сексуальные галлюцинации, глобальное одиночество, некоммуникабельность, невозможность понимания и т.п.

Основной смысл активного обращения *пост*-культуры⁴ к абсурду заключается в расшатывании, разрушении традиционных (ставших в XX в. обыденно-обывательскими) представлений о разуме, рассудке, логике, порядке, как о незыблемых универсалиях человеческого бытия; в попытке путем эпатажа или шока активизировать человеческое сознание и творческий потенциал на поиски каких-то принципиально иных парадигм бытия, мышления, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-антропо-цивилизационного процесса. Именно поэтому *абсурд* (*абсурдное*) становится одной из значимых паракатегорий *нон*классики.

В акте бессознательной, абсурдной, нередко хаосогенной творческой деятельности современный художник в полном смысле слова не ведает, что творит. Контроль разума и связанных с ним социокультурных механизмов отключен. Поэтому в результате подобного творчества у художника *пост*-культуры на первый план в чистом виде выходят содержащиеся в глубинах подсознания агрессивные инстинкты и сексуальные вождения; они нередко господствуют в его арт-деятельности. Отсюда открытая чувственная эротика (доходящая нередко до демонстративного порно) и показательной апофеоз садизма, мазохизма, агрессивности, *жестокости*.

В художественном пространстве XX в. под влиянием философии Ницше и исследований Фрейда и фрейдистов видное место заняли репрезентация и эстетизация жестокости, насилия, террора, войн, катастроф и им подобных актов и состояний, связанных с высвобождением прежде всего агрессивных или сексуально-агрессивных инстинктов человека. Утверждаемая Ницше релятивность моральных ценностей, включая ценность самой жизни, вскрытые Фрейдом агрессивно-сексуальные инстинкты человека, его интенция к смерти, художественный опыт маркиза де Сада и Л.Захер-Мазоха привели к включению в сферу искусства огромной и многообразной сферы *жестокости*.

Мощный поток жестокости в современном как элитарном, так и массовом искусстве обосновывается ее апологетами несколькими переплетающимися между собой психо-культурно-эстетическими факторами. Во-первых, считается, что изображение жестокости в искусстве (особенно в массовых видах искусства — кино, телевидении, массовом чтении, но также, например, и в серии шелкографий «Катастрофы» Энди Уорхола) способствует изживанию у зрителей агрессивных инстинктов на сугубо эстетическом уровне — в акте художественного *катарсиса*. Во-вторых, в целом ряде современных арт-практик, тяготеющих к архаическим сакральным культам, стремящихся в них обрести некие истоки духовности, утраченной *пост*-культурой, создаются *симулякры* древних кровавых жертвоприношений (с использованием животных). Здесь акт заклания животного осмысливается как некая постоянно дрящящая мистерия жизни-смерти, когда палач и жертва составляют некое единое сакральное целое в потоке становления-умирания жизни, который включает в качестве составного элемента и акт поедания палачом (равно *пост*-артистом) и его соучастниками в процессе *акции* плоти жертвы.

В-третьих, акты жестокого изуверского обращения с телом человека (например, на киноэкране) вызывают в определенной группе зрителей сексуальное наслаждение по классификации *садизма*. К этому классу можно отнести фильмы типа *argo to snuff* (убиения), в которых без слов демонстрируется процедура разрезания женщины на куски, смакования эротической значимости каждого отъятого от целого члена женского тела и т.п. — киновариации на темы описаний Де Сада, например эротико-садистской сцены из «Жюстины», где отец девицы Розали вся

чески надругавшись над ней со своими друзьями и подругами вскрывает ей скальпелем низ живота и с варварским наслаждением потрошит свою еще живую жертву.

В-четвертых, происходит включение сферы жестокости в собственно эстетический (в традиционном понимании термина) опыт, то есть эстетизация репрезентации жестокости. В частности, на этом пути стоит австриец Герман Нитч со своим «Оргийно-мистериальным театром». Он призывает своих адептов «интенсивно переживать эстетические феномены по ту сторону добра и зла», открыть для себя новую сферу эстетических переживаний, связанных с тактильно-визуальным восприятием плоти и крови только что убитых животных. В качестве своих предтеч он видит художников, изображавших разделанные туши животных (от Рембрандта до экспрессионистов Сутина, Кокошки, сюрреалистов, Ф.Бэкона).

Жестокость в искусстве, начиная с произведений Де Сада, но особенно в арт-практиках XX в., сознательно или бессознательно является одной из крайних форм выражения какого-то глобального протеста, бунта творческой личности против общества, культуры, цивилизации, против самой жизни наконец, с которыми эта личность не может или не желает по каким-то причинам найти внутренний контакт. Отсюда и стремление путем эксплуатации жестокости в искусстве произвести эффект *шока*, добиться скандала и других аффектов и конфликтных ситуаций.

В ряде современных арт-практик и инсталляций (фото-, видео-) акты жестокости репрезентируются и вне (по ту сторону прекрасного и безобразного, чувственного и рационального) традиционного эстетического опыта; в качестве самозамкнутого автономного жеста художника, не претендующего ни на какое традиционное восприятие, ассоциативное соотнесение с какой-либо реальностью, кроме самого факта конкретной презентации события в данном экспозиционном пространстве.

На таком же уровне, как жестокость, в более широком контексте находятся многие другие внеэстетические в понимании классической эстетики явления жизни, поэтому в нонклассике особой значимостью наполняются такие понятия, выходящие на уровень паракатегорий, как *неискусство* и *повседневность*.

Под *повседневностью* имеется в виду обыденная рутинная часть (большая по времени) жизни человека, которая в силу своей тривиальности, примитивной утилитарности, серой внесобытийности, монотонности остается практически незамеченной са

мим человеком (и его окружением), протекает автоматически, как правило, не фиксируется сознанием. В истории искусства только в Новое время художники стали уделять внимание изображению повседневности наряду с нетривиальными событиями и явлениями, обычно находившимися в поле внимания мастеров искусства. В романтизме, натурализме, реализме XIX в. изображение повседневности достигает своего апогея. При этом она чаще всего предстает здесь *объектом определенного отношения* художника: идеализирующего, романтического, критического, гротескного, иронического, эстетизирующего и т.п., которое как бы выводит изображаемый фрагмент повседневности из рутинно-обыденного контекста, включает его в художественно-эстетическое пространство, уравнивая тем самым с другими более высокими в ценностном отношении предметами изображения. Этому способствовал и сам технологически обусловленный процесс художественной изобразительно-выразительной трансформации изображаемого фрагмента повседневности.

Авангард начала XX в. вроде бы опять отказался от работы с повседневностью — в той мере, в какой он отказался от традиционных способов изображения или от человека как объекта изображения. Отдельные фрагменты или элементы повседневности, попадавшие в поле зрения художников-авангардистов, как правило, интересовали их не сами по себе (или в себе), но исключительно как побудители спонтанных творческих процессов, в результате которых возникали произведения, не имевшие никаких точек соприкосновения с побудившим их фрагментом обыденной жизни. Он полностью растворялся и преображался в акте творчества.

Однако с дадаизма и особенно с реди-мейдс Марселя Дюшана наметилось и принципиально иное отношение к повседневности, которое затем было развито в поп-арте, фотореализме, концептуализме, постмодернизме, арт-практиках последних десятилетий XX в. Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-проектов, неограниченное пространство приложения творческой энергии художника. Любой произвольно взятый фрагмент повседневности (конкретный эпизод из жизни обычного человека или самый незначительный предмет утилитарного назначения типа стула, унитаза, писсуара, автомобиля, обломка машины или прибора) изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутым виде в пространство, понимаемое как

художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т.п.). Предметы обычно перемещаются непосредственно, а фрагменты того или иного эпизода повседневности чаще всего в виде документальных фотографий, кино- или видеозаписей, изображений художников-фотореалистов, магнитной записи и т.п. Смысл акта остается одним и тем же: наделить любой фрагмент повседневности *иным*, неповседневным, необыденным, не-утилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в *событие* художественно-эстетической культуры (в данной случае — *пост*-культуры).

Иногда для усиления новых (или глубоко сокрытых) смыслов того или иного фрагмента повседневности современные *пост*-артисты проводят с ним определенные манипуляции: тиражируют его в *n*-ом количестве (шелкографии Уорхола), варьируя, например, цвет фотографий или их размеры и т.п.; включают разные элементы и фрагменты повседневности (изъятые из различных потоков и контекстов) в специально создаваемые композиции или процессы, акции, концептуальные проекты и т.д. Вариативность манипуляций бесконечна, и в конце XX в. подобные арт-практики в визуальных искусствах фактически вышли на первое место. Подавляющая часть экспозиционных пространств международных биеннале последних лет XX в. была занята арт-проектами, так или иначе манипулирующими фрагментами, элементами, документами повседневности. Естественно, что эстетика как наука не может оставить этот феномен вне поля своего рассмотрения. Тем более, что интерес художественно-эстетического сознания постмодернизма к повседневности существенно подогрели многочисленные исследования повседневной жизни (*quotidien*) французских социологов 80–90-х годов Мишеля де Серто, Пьера Бурдьё, Жоржа Баландьё и других. Систематически и досконально исследуя все аспекты повседневности самых разных слоев населения, они стремились показать, что именно здесь можно достичь понимания каких-то глубинных основ человеческой жизни, а не в ее оптимальных всплесках в форме религиозных и философских учений или произведений элитарного искусства.

Опыт модернистского, постмодернистского и иного «актуального» искусства второй пол. XX в., с одной стороны, и философский постструктуралистский и постфрейдистский дискурсы — с другой, вывели в последней трети столетия на одно из первых мест и в философской мысли, и в художественно-эстетическом

сознании понятие *телесности*, практически занявшее место категории в постмодернистской философии и эстетике, ставшее одним из глобальных креативных принципов *пост*-культуры.

Понятие телесности обязано своим активным проникновением в мыслительные практики прежде всего фрейдизму и другим часто базирующимся на нем философско-психофизиологическим учениям материалистической ориентации. Оно сформировалось в качестве своеобразной антитезы понятию *духовности*, которое в своем традиционном смысле было фактически исключено из неклассических философских направлений и эстетического дискурса XX в. С помощью категории телесности осуществлялся выход философского мышления за пределы трансцендентальной субъективности в сторону своеобразной реабилитации чувственности, включения ее в поле современных мыслительных стратегий, нередко в сублимированном, вознесенном от конкретной чувственности в интеллигибельные сферы виде, а часто и в форме обычной сексуальности, либидозной энергетике. Опираясь во многом на эстетику Киркегора и Ницше, психоанализ Фрейда и его последователей, а также на художественно-эстетический опыт современного искусства (Кафки, Арто, Беккета, Ионеско и др. писателей и художников), крупнейшие мыслители XX в. Фуко, Барт, Мерло-Понти, Делёз, Нанси и др. ввели понятия *телесности*, *тела*, *телесных практик*, *телесной топографии*, *ландшафта*, *поверхности*, «*феноменологического тела*», «*социального тела*», «*эротического текстуального тела*» и близких к ним в инструментальное поле современной философии, культурологии, эстетики. Постмодернистская философия фактически выдвинула *сексуальность* как главную функцию тела в качестве эквивалентной замены *духовности* классической философии и христианского богословия. Начиная с Фуко («История сексуальности», 1976), сексуальность осмысливается постмодернистами в качестве главного компонента бытия и сознания современного (начиная с XVIII в. по Фуко) человека, двигателя всей его интеллектуально-чувственной деятельности, главного посредника между человеком и миром. «Эротическое отношение», «акты чувственности», либидозные энергетические потоки находятся в центре внимания современных французских мыслителей, задавших тон евроамериканским философским исканиям последней трети XX в. Человек, согласно Делёзу и Гваттари, является добротной «машиной желания», ориентированной на улав

ливание потоков либидозной энергии. Понятно, что телесность отныне, особенно в ее чувственно-сексуальном модусе, занимает почетное место в категориальном аппарате пост-философии и неклассической эстетики.

Описываемая категорией телесности «феноменология тела», включающая всю совокупность соматических аспектов человека в контакте с окружающим предметным и социокультурным миром, прочитанных в широком диапазоне (от чувственно-эротического до метафизического) смыслов, полагается сегодня, сознательно или неосознанно, многими «актуальными» *арт*-истами в основу их творческой деятельности. В свою очередь современные гуманитарные науки, исследующие искусство (эстетика, филология, литературоведение, искусствоведение, музыковедение) также, часто внесознательно, изучают современное искусство и пересматривают историю искусства в модусе категории телесности. Соматические интенции и интуиции, преломленные в призмах фрейдизма и постфрейдизма, юнгианства, экзистенциализма, постструктурализма, а иногда и теософии и антропософии, рассматриваются в качестве сущностных оснований творческой деятельности человека, в том числе и в искусстве.

Действительно, искусство XX в., особенно арт-практики его второй половины, свидетельствуют о нарастании в них некоего всепоглощающего телесностного миро-ощущения. Если для высокого искусства прошлого, для искусства Культуры в целом можно убедительно констатировать преобладание, даже господство в нем духовного начала, основанного на принципах *созерцания* и *символического выражения*, то ничего подобного уже нет в наиболее «продвинутых», «актуальных» арт-практиках второй пол. XX в. (хотя процесс этот начался значительно раньше). *Мимесис* и *выражение* последовательно вытесняются (или перекодируются) здесь *конструированием* объектов, пространств (энвайронментов), событий (перформансов, акций, хэппенингов и др.); созерцание уступает место гаптическому, тактильному в широком смысле слова, отношению субъекта с арт-объектом. *Касание* и *ощупывание* на всех уровнях (от примитивно тактильного через визуальное до ментального) господствуют теперь в сфере художественно-эстетического опыта.

В «элитарных», или, точнее, конвенциональных, произведениях «актуального» искусства, осознанно или внесознательно лишившихся совсем или по большей части *духовности*, какой-либо причастности (сакральной, символической, изобразитель

но-выразительной) к сфере Духа, возобладали, усилилась некая специфическая *внедуховная энергетика*, ничего не дающая созерцательному видению и ведению человека, его духовному зрению, но воспринимаемая практически всеми органами чувств человека, его психофизиологической сферой и нередко — его рассудком (как, например, в концептуализме). Условно она может быть обозначена как «*соматическая*» в широком смысле этого слова, и поэтому понятие телесности начинает играть в неклассической эстетике видную роль. Главным способом восприятия арт-объектов «актуального» искусства становится *ощупывание*. При этом ощупываются они в основном не тактильно, хотя и на этот вид восприятия ориентируются некоторые «продвинутые» арт-исты (однако он ведет к быстрому разрушению современных, как правило, не слишком прочных в физическом плане, арт-объектов и поэтому не очень популярен), но визуально, аудио и на их основе — интеллектуально-рассудочно.

При контакте с современным артефактом, арт-проектом реципиент уже не созерцает его, но *ощупывает* глазом, слухом, активно размышляющим сознанием, а иногда и тактильно. Именно на такое *гаптическое* восприятие рассчитано (чаще внесознательно, ибо таков «дух времени», атмосфера, в которой творит современный художник, энергетическая среда, питающая его креативность) большинство произведений современного искусства от арт-проектов боди-арта, в которых живое человеческое тело является эстетическим объектом, до современных энвайронментов и видео-инсталляций. Поэтому характерными чертами их являются повышенная *рельефность*, подчеркнута материальная, аудио-визуальная или интеллектуальная (в вербальных искусствах) *пространственность*, часто достаточно усложненная, *абстрактность* и *отчужденность* по отношению к так называемой реальной действительности — обыденной жизни человека, его утилитарной деятельности, обиходу и т.п., достаточно *напряженная соматическая энергетика*.

Энергетические рельефы и ландшафты современных ассамбляжей, аккумуляций, инсталляций, энвайронментов, перформансов в неутилитарной сфере, а также — предметов современного дизайнерски оформленного ширпотреба, архитектурно-дизайнерских сред обитания, разнообразных современных шоу и аттракционов масскультуры требуют гаптически-ощупывающего аудио-визуального восприятия, чувственно-соматической коммуникации на многих уровнях. Отсюда повышенное куль

тивирование телесности, телесного опыта, неустанная забота в социуме о постоянной физической и энергетической (особенно) подпитке тела. Очевидна и тенденция дальнейшего движения ориентированных на телесность арт-практик. С грубого *вещного* материального носителя в последние десятилетия они переключаются на более тонкий — *электронный* — компьютерно-сетевые *виртуальные реальности* с их *виртуальной телесностью*. Здесь к аудио-визуальному и рассудочному ощупыванию подключается еще особая система электронно-тактильного контакта с посредником виртуальной реальности (специальные шлемы, перчатки, наручники и т.п. гаптические инструменты с электро-сенсорными контактами — прямое электронное воздействие на рецепторы).

В одном поле с понятиями *повседневности* и *телесности* в неонклассике оказывается и категория *вещи*, как выражающая интенции материализации и конкретизации телесных, и в частности гаптических, интуиций. В прагматико-материалистическом сознании человека современной цивилизации, стремительно изменяющейся под воздействием научно-технического прогресса, *вещь* из незаметного, но необходимого элемента обыденной жизни человека превращается в своего рода «сакрализованный» предмет культа потребления и в *существенную категорию сознания*. Она мощно вторгается в духовный мир человека, вытесняя оттуда практически все традиционные ценности — от элементарных этических и религиозных норм, понятий и представлений до самого Бога.

В постиндустриальном техногенном обществе огромные научно-технологические и производственные мощности задействованы для производства все более и более изощренных и замысловатых вещей, прежде всего в сфере прямого потребления, но также — и для организации всей среды обитания человека. При этом главным стимулом в производстве вещей в современном мире являются не утилитарно-функциональные или эстетические потребности человека или общества, но стремление (диктуемое законами бизнеса) искусственно возбуждать и поддерживать в людях *соблазн* приобретения все новых и новых вещей, работающих в конечном счете на тело, «питающих» телесность. Отсюда вещь занимает одно из первостепенных мест в современном эстетическом сознании, в *пост-культуре* в целом.

Уже целый ряд направлений художественного *авангарда* начала XX в. стал активно интересоваться вещью самой по себе независимо от ее утилитарных функций. Конкретный материальный предмет возводился до «вещи в себе», почти на уровень

кантовской интеллигентности, или, напротив, трансцендентализм низводился на землю и воплощался в визуально воспринимаемых *реди-мейдс Дюшана*. Писсуары, унитазы и другие предметы самого, казалось бы, низкого назначения возносились на подиумы и пьедесталы рядом с Венерами и Аполлонами. Сначала вроде бы с неким юродски-ироническим подтекстом и эпатажным расчетом, а затем и вполне серьезно с почти молитвенным ритуалом и глубоким почтением. Биде, автомобиль, холодильник, телевизор и компьютер занимают в современном цивилизованном пространстве место иконы. Без них современный человек уже не мыслит жизни, как средневековый русич не мыслил жизни без иконы. Отсюда вещи выдвигаются на главное место в сознании, а соответственно и в арт-практиках, арт-проектах современной художественной индустрии. Не человек, но вещь отныне стоит в центре внимания современного предельно дегуманизованного «актуального искусства». Человек лишь статист при вещи или ее подсобный рабочий, ее раб.

Под вещью в неонклассике понимается не только утилитарный предмет, изъятый из своего функционального контекста и перенесенный в контекст игрового пространства *пост*-культуры, но и сами продукты этой будто-культуры являются вещами — материализованными сгустками того, что некогда относилось исключительно к духовной сфере. Любой феномен или фантазм культуры в XX в. осмысливается как *текст*, а любой текст ощущается как чувственно воспринимаемая *вещь*. Показательно, например, что еще в 1929 г. Д.Хармс назвал один из своих примитивно-абсурдных рассказиков «Вещь», отнеся название не к содержанию (хотя бы ассоциативно) рассказа, а к нему самому, как материальному продукту писательской деятельности. Вещный подход ко всей жизни человеческой, включая и феномены духовного производства, стал доминирующим в постиндустриальной цивилизации, особенно в период массовой компьютеризации. Материально-электронная (дигитальная) вещь принимает теперь самое непосредственное (и все возрастающее в качественном отношении) участие в духовных процессах (проверяет грамматические ошибки, переводит с языка на язык, играет в шахматы, конструирует различные объекты, моделирует те или иные жизненные ситуации, участвует в создании музыки, фильмов, шоу, формирует виртуальные реальности и т.п.). Отсюда все возрастающий культ вещи в современной цивилизации и в художественно-эстетическом сознании.

Эстетико-семиотическое обоснование *вещи*, как значимой категории постмодернистского сознания дал французский мыслитель и эстетик Жан Бодрийяр⁵ в контексте своей теории *повседневности* и концепции глобального *соблазна* постиндустриального общества. С тех пор она стала одной из существенных паракатегорий нонклассики.

Вполне закономерно, что в поле художественно-эстетического сознания, руководствующегося рассмотренными и родственными им принципами, искусство перестает быть искусством в новоевропейском смысле. Оно практически отказывается от фундаментальных для европейско-средиземноморской культуры принципов *миметизма*, *символизма*, *выражения*, *отображения* чего бы то ни было. *Художественный образ* и *символ* утрачивают свою актуальность в «актуальных» арт-практиках и арт-проектах *посткультуры*. Их место занимают *симулякры*, *артефакты*, *объекты*. Важнейшим конструктивным принципом создания новейших произведений искусства, наряду с некоторыми другими, останавливаться на которых здесь нет возможности, а также и главным приемом их интерпретации становится некая универсальная процедура *деконструкции*.

Деконструкция — одна из центральных категорий постмодернистской философии, сознательно опирающейся на опыт художественного, принципиально невербализуемого творчества для преодоления ограниченности и тупиков классического однонаправленного формально-логического мышления, господствовавшего в западноевропейской философии со времен Аристотеля. Сам термин был введен в философский лексикон Дерридой («О грамматологии», 1967), пытавшимся смягчить при переводе на французский однозначно «разрушительный» смысл термина *Destruktion* Хайдеггера, сделавшего фактически первые шаги в направлении деконструктивного философствования. Затем он активно использовался философами-постмодернистами Ж.Лаканом (который хронологически первым употребил его еще в 1964 г., но без какого-либо теоретического развития), Ц.Тодоровым и другими, а также представителями иных гуманитарных дисциплин (особенно активно филологами, литературоведами и искусствоведами «продвинутой» ориентации).

Деконструкция — особый предельно свободный, лишенный жесткой методологии тип философствования, направленный на расшатывание традиционного западноевропейского философского мышления, западной философской парадигмы, на преодо-

ление достаточно узких границ традиционного философского дискурса путем обогащения его полисемантическим, многомерным и невербализуемым по существу арсеналом средств и способов художественно-эстетического выражения: опорой на метафорическую этимологию и образность, активной *игрой* на смысловых позициях и антиномиях, пониманием текста или «письма», как «события», ироническим наукообразием и т.п. Деконструкция в конечном счете — это попытка *сущностной эстетизации* философии, активного использования художественного опыта для расширения возможностей новоевропейской философской традиции, что под другим углом зрения может быть понято и как попытка косвенного обращения к интеллектуальному опыту древних и восточных духовных практик и мыслительных парадигм на путях его творческого сопряжения с европейским философским опытом.

Деконструкция *отказывается* от «святая святых» метафизической философии, ее предмета — *истины* во всех ее ипостасях. Для представителей *пост-философии*, развивающей призыв Ницше к «переоценке всех ценностей», истины не существует в принципе, точнее, она релятивна, а поэтому не интересует деконструктивистов. Более значимым для них является отыскание (или создание) неких смысловых полей на основе специфической интеллектуальной *игры*, которая и обозначается термином «деконструкция». При этом смысл деконструкции актуализуется, флюктуируя в специально созданном понятийном поле, включающем у ее главного разработчика Дерриды такие понятия, как «след», «протослед», «письмо», «различие», «различАние», «восполнительность», «концепт», «грамма» и некоторые другие.

Поводом для деконструкции может стать практически любой текст культуры, как вербальный, так и невербальный, то есть любой фрагмент культуры, осмысливаемый в структуралистском духе как «текст». Чаще всего, правда, у главных постмодернистов, получивших добротное философское или/и филологическое образование, им становится текст или совокупность текстов традиционной философии или литературы. На его основе и разворачивается игровое событие деконструкции, органически включающее в себя фрагменты нередко виртуозно проводящегося лингвистического, этимологического, традиционного философского, филологического, психоаналитического и др. форм гуманитарного анализа смыслового поля, симультанно порождаемого исследуемым фрагментом «текста» (которым у

Дерриды может выступать, например, и архитектурный объект) в голове данного конкретного исследователя и являющего собой фактически некую новую смысловую конструкцию, возникшую в поле полухудожественного или даже чисто художественного (в духе современных «продвинутых» арт-практик) творчества.

Рассматриваясь в анализируемый «текст», деконструируя его, исследователь не останавливается на его «буквальном», или магистральном, общепринятом в исторической традиции смысле, но, как древний экзегет или талмудист, стремится открыть в нем новые, «другие» смыслы, о которых, как правило, даже и не догадывался создавший его автор, но которые проникли в него как бы помимо его сознания, сокрылись где-то в его оговорках, маргинальных отступлениях, бессознательных замечаниях, в «складках» сложного смыслового ландшафта, который автор создал своим текстом. При этом деконструктивист обращает особое внимание на какие-то мелкие, вроде бы незначительные детали текста и особенности письма, типа частоты повтора определенных союзов, предлогов, междометий и т.п. и из всего этого добывает новые смыслы, никогда еще не усматривавшиеся в данном тексте⁶.

Существенное значение приобретают здесь корреляции смысловых полей текста и контекста, а также процедуры соотнесения и разнесения, сталкивания и сопоставления фрагментов текстов различных периодов культуры, разных времен, различных культур и т.п. Например, смоделированный Дерридой телефонный разговор между Платоном, Сократом, Фрейдом, Хайдеггером. Подобная текстуальная работа, подчеркивает Деррида в «Позициях», приносит исследователю «огромное наслаждение».

Деконструкция, образно говоря, может быть уподоблена методу современных арт-практик, основывающихся на принципах разборки некой конструкции на составные части, детали, фрагменты (или поиск этих фрагментов и деталей на свалке отработавших свой срок утилитарных вещей), их реновирования и сборки из них и некоторых добавочных деталей и элементов путем монтажа и коллажа новой конструкции, часто и, как правило, не имеющей ничего общего с разобранный (или той/тех, детали и фрагменты которой/которых были использованы). Понятно, что в сфере чисто интеллектуальной деконструкции современных постмодернистов возникающие новые тексты и генерируемые ими смысловые конструкции оказываются куда более глубокими и интересными, доставляют большее эстетиче

ческое наслаждение, чем аналогичные артефакты в материальной сфере *пост*-культуры, например объекты, инсталляции, энвайронменты крупнейших «деконструкторов» от искусства Бойса, Кунеллиса, Хорн. Подобные арт-объекты, возникшие на основе деконструкции, сами нуждаются в последующей искусствоведческой деконструкции, которая нередко при талантливом арт-критике оказывается в эстетическом плане более значимой, чем сами анализируемые объекты. Однако уже в сфере делающего первые шаги компьютерно-сетевого искусства опыт визуальных деконструкций оказывается вполне соотносимым по силе, энергетике и глубине возникающих ассоциативно-смысловых полей с опытом философов-филологов-искусствоведов-деконструктивистов.

Главный теоретик деконструкции Жак Деррида признает, что деконструкция — это нечто, трудно поддающееся словесному определению, ибо включает в свой процесс систему противоположных процедур — структуралистских и антиструктуралистских, механических (разборка, расслоение, перемещение, сборка) и интеллектуальных (вживание и изживание магистральных и маргинальных смыслов «деконструируемого» текста), гносеологических и онтологических («бытие-в-деконструкции» как со-бытие), строго научных и игровых. В деконструкции постоянно вершатся какие-то амбивалентные процедуры между внешним и внутренним, научным и художественным, моно- и полисемантикой, текстом и контекстом, чистой логикой и предельной соматикой, письмом и речью, бытием и сознанием, сущностью и явлением, субстанцией и акциденцией, языком и метаязыком, субъектом и объектом.

Деррида неоднократно подчеркивает парадоксальный, принципиально недефинируемый креативно-изобретательный, игровой характер деконструкции, т.е. фактически приравнивает ее к тому, что классическая эстетика называла *художественным творчеством*. «Деконструкция изобретательна, или ее не существует. Она не ограничивается методическими процедурами, но прокладывает путь, движется вперед и отмечает вехи. Ее письмо не просто результативно, оно производит новые правила и условности ради будущих достижений, не довольствуясь теоретической уверенностью в простой оппозиции «результат — констатация». Ход деконструкции ведет к утверждению грядущего события, рождению изобретения. <...> Единственно возможное изобретение — это изобретение невозможного. Таков парадокс

деконструкции». И в духе деконструктивной игровой парадоксии Деррида заключает: «Чем не является деконструкция? — да всем! Что такое деконструкция? — да ничто»⁷.

Вот это «ничто», собственно, и легло в основу постмодернистской эстетики и методологии современной «продвинутой» критики искусства и литературы. На его творческом развитии сформировалась известная «Йельская школа» (Yale School) в литературоведении (Де Ман, Гартман, Миллер и др.), построил свою постмодернистскую эстетику Цветан Тодоров, на принцип деконструкции ориентируются многие современные искусствоведы и арт-практики. Собственно, и главные черты постмодернизма в искусстве — иронизм, перемешивание фрагментов, стилей, цитат, стереотипов художественного мышления всех времен и народов, отказ от миметизма, то есть исключение означаемого из художественной «коммуникации», — характерные черты деконструкции.

Уже из этих примеров основных паракатегорий неклассической эстетики (а в целом их поле значительно шире) видно, что неклассика отказалась от метафизических оснований эстетики и перенесла центр тяжести в методологическом плане на опыт конкретных гуманитарных наук: лингвистики, психологии, социологии, семиотики, активно использует наработки структуралистского и постмодернистского дискурсов. В предметном плане она тесно переплетается с филологией и искусствознанием, культурологией и политологией. В результате сложилась некая парадоксальная ситуация — вроде бы существует наука, или по крайней мере некая сфера конкретных знаний, без четко выраженного предмета. Она по старинке именуется эстетикой, в мировом сообществе и в большинстве стран мира существуют ассоциации эстетиков, публикуются журналы и книги по эстетике, регулярно проходят международные и региональные эстетические конгрессы и конференции, но обсуждается на них проблематика, как правило, далеко выходящая за рамки того, что еще столетие назад называлось эстетикой; активно осваивается маргинальное пространство и почти сознательно табуируются сущностные проблемы⁸. Это — *неклассика*, последовательный дрейф всего и вся в разные стороны, отрицания традиционных ценностей и попытка выдвижения на их место неких образований, актуальных для «духа времени», современной ситуации в культуре, точнее — в *пост*-культуре.

Наряду со всем изложенным не следует, естественно, забывать, что ушедший век знал не только неклассическую форму бытия эстетического опыта (нередко вообще выходящую за его пределы) и суперноваторские способы его осмысления. Его общая картина была более сложной, многомерной, мозаично-калейдоскопической, составлялась из множества элементов, фрагментов, блоков традиционной Культуры и находящихся в сложных взаимоотношениях с ними многочисленных инновационных образований *пост*-культуры⁹. Нонклассика, характеризующаяся самыми радикальными новаторскими процессами в художественно-эстетической сфере, в наибольшей мере характерна для элитарной «продвинутой» профессиональной художественной культуры, которая со времен символизма и импрессионизма чрезвычайно чутко, иногда даже болезненно чутко в пророчески-прогностическом духе реагировала на все изменения цивилизационного процесса¹⁰.

Однако культурно-цивилизационные процессы не вершатся в одночасье, старое практически никогда полностью не вытесняется принципиально новым (постмодернизм — яркое подтверждение этому), и смена культурных парадигм отнюдь не однозначный и линейный процесс. Для него характерно почти броуновское движение включенных в него образований в пространстве *классика*—*нонклассика* и даже в каких-то иных измерениях. Вполне закономерно поэтому, что наряду с неклассическими формами художественного мышления и эстетического сознания на протяжении всего XX в. существовали и нередко достигали значительных высот в сфере художественного выражения феномены классического (или близкого к нему, основывающегося на его традициях) искусства. Понятно, что это была «классика» XX в., не совсем классическая классика, отличная ото всего того, что было создано в прошедшие периоды и вошло в классический фонд культуры¹¹, но опирающаяся тем не менее на базовые принципы и универсалии классической эстетики. Здесь можно было бы вспомнить имена многих крупных писателей XX в., начиная с Бунина, Леонида Андреева, Куприна, Томаса Манна, Пастернака, Мандельштама, Михаила Булгакова, Шаламова, Набокова, Хэмингуэя и кончая российскими «деревенщиками» (Астафьевым, Беловым, Распутиным), Фолкнером, Уайлдером, Гарсиа Маркесом, выдающихся кинорежиссеров от Гриффита и Эйзенштейна до Бергмана, Феллини, Антониони, Висконти, Пазолини, Бертолуччи, Тарковского, Коппо-лы; известных ком

позиторов Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Хиндемита, Мессиана. Менее громкие, но занявшие достойное место в истории искусства имена мастеров, работавших в классической парадигме, можно без труда назвать и для других видов искусства XX в. (театра, живописи, скульптуры).

С высокохудожественным развитием принципов классического эстетического сознания в XX в. мы постоянно встречаемся в сферах архитектуры и дизайна. Новые материалы, современные технологические приемы и соответствующая техника позволили архитекторам и дизайнерам по-новому подойти к проблеме сочетания утилитарности, практицизма, функциональности с традиционными эстетическими стремлениями к красоте, светоносности, формальной выразительности на основе новых принципов конструктивности (или пластической рациональности). Организация современной среды обитания человека, — будь то микромир жилища, офиса, торгового центра, санатория или городская среда, промышленная зона, — основывается и сегодня во многом на фундаментальных эстетических принципах, отчасти переосмысленных в свете современных достижений науки, технологии и авангардно-модернистских находок в сфере художественного выражения. Понятия *красоты*, *прекрасного* отнюдь не исчезли из лексикона крупнейших дизайнеров и архитекторов. Я уже не говорю о сфере высокой моды, которая в последние десятилетия прошлого столетия превратилась в самостоятельное неутилитарное искусство, ориентированное исключительно на высокий эстетический (и даже эстетский) вкус. Это стало возможным благодаря современным технологиям по созданию и обработке тканей и ориентации крупнейшей кутюрье на достижения авангардно-модернистских визуальных искусств XX в., прежде всего скульптуры и живописи, а также на традиции костюмеров прошлого, как западной, так и восточных культур.

Более того, отдельные и наиболее талантливые представители самых крайних «продвинутых», предельно неклассических и даже антиклассических направлений в арт-процессах XX в., на что тоже уже указывалось, нередко и вероятно даже помимо своего осознанного желания интуитивно организуют артефакты и арт-проекты отнюдь не без опоры на классические эстетические принципы символизма, частичного миметизма, изоморфизма, выражения, нарративности, иногда даже своеобразной красоты формы, пропорциональности, гармоничности, внутренней упорядоченности и т.п. Эстетическое чувство, присутствующее насто

ящему художнику любой ориентации и манифестарной установкой, интуитивно ищет себе опоры прежде всего в традиционных, выработывавшихся внутри данной (средиземноморско-европейской в нашем случае) культуры на протяжении многих столетий (а то и тысячелетий) принципах художественного выражения. Непредвзято обращаясь к творчеству любого крупного поп-арт'иста, концептуалиста, минималиста, кинетиста и даже представителя более «продвинутых» направлений, мы обнаружим почти у каждого из них множество рецидивов классического эстетического сознания. Я уже не говорю о постмодернизме в целом. Он вполне осознанно обращается к традициям классики, — любой известной классике всех времен и народов, — с позиций *иронизма* (тоже наследие классической эстетики), сочетая их, казалось бы, в несочетаемые образования. Это уже не классика, но и не радикальная нонклассика. И то, и другое трансформируются здесь в какое-то новое качество, отнюдь не отрицающее ни того, ни другого, но путем иронического перемешивания их элементов являющее миру нечто третье, принципиально *иное*.

В качестве яркого примера можно указать на творчество крупнейшего кинорежиссера современности Питера Гринуэя. Являясь типичным представителем постмодернистского кинематографа, свободно владея всеми достижениями и выразительными средствами современного, в том числе и самого радикального, или «продвинутого», кинематографа, Гринуэй органично сочетает их с приемами традиционной докинематографической эстетики. Здесь и активная опора на многие находки классической живописи и музыки, на принципы барочной композиционности (динамической симметрии, «интермедийности», по выражению самого режиссера), и сознательная артикуляция игрового принципа в вершащихся на экране событиях, и прямое обращение к шедеврам классического искусства от Вермера и Шекспира до японской классики («Записки у изголовья» Сэй Сёнагон, японской писательницы Х в.). Все его главные фильмы (особенно «Контракт рисовальщика», «Книги Просперо», «Интимный дневник») пронизаны духом повышенного эстетизма в самом прямом классическом смысле слова и при этом предельно современны, «актуальны», «продвинуты», то есть впитали в себя многое от нонклассики с ее принципиальным отказом от сущностных универсалий традиционной эстетики. Чего стоит хотя бы постоянная игра с размерами и формой экрана, вплоть до применения полиэкрана в «Записках у изголовья». Классика и

нонклассика талантливо сочетаются у Гринуэя в некоем антиномическом единстве, свидетельствуя о наступлении в художественно-эстетической культуре нового *постнеклассического* этапа.

Если мы обратимся к сфере эстетической теории XX века, то и здесь наряду с глобальным отказом от классической традиции, характерным для нонклассики, обнаружим существование заметных тенденций к активной опоре на традиции классической эстетики. Прежде всего и наиболее последовательно, хотя и косвенно, они реализовались в углубленном всматривании в историю эстетики. Фактически именно в XX в. (хотя процесс этот начался еще в сер. XIX в. с «Истории эстетики как философской науки» Р.Циммермана) усилиями многих исследователей в разных странах была написана (и процесс этот еще продолжается) развернутая, научно фундированная история эстетики; изданы сотни научно комментированных томов памятников мировой эстетической мысли. Появилось и несколько фундаментальных теоретических работ, развивающих или переосмысливающих традиции классической эстетики внутри нее самой: «Эстетика» (1953) Н.Гартмана, «Феноменология эстетического опыта» (в двух томах, 1953) М.Дюфрена, «Эстетическая теория» Т.Адорно (1970) и некоторые другие.

Все это свидетельствует о том, что в XX в. параллельно развивались два процесса: 1) накопление, осмысление, переосмысление знаний в области классической эстетики с усиленным акцентом на интерпретацию глубинного историко-эстетического опыта и 2) систематическое стремление к принципиальному преодолению этого опыта, радикальному отказу от него и к построению на каких-то новых (нередко внеэстетических с позиции классического сознания) основаниях неклассической эстетики (нонклассики). Сегодня наметились активные тенденции к их пересечению, диалогическому взаимодействию.

Еще в 1913 г. создатель и главный представитель абстрактного искусства Василий Кандинский, трезво осмысливая его место в исторической системе искусства и полемизируя с ригористами-авангардистами, полностью отрицавшими классическое искусство, писал: «Оттого, что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обуславливается жизнь этого сука. Разве был бы возможен Новый Завет без Ветхого?»¹². И подробное изучение нонклассики убеждает нас в истинности сентенции главного теоретика и практика авангарда применительно ко всей эстетической сфере XX в. После бурных десятилетий

отрицания основных принципов и методов классического художественного мышления самые «продвинутые» и «актуальные» арт-мастера конца века Йозеф Бойс, Яннис Кунеллис и другие пытаются осмыслить или интерпретировать свои вроде бы внешне ничего общего не имеющие с классическими произведениями искусства артефакты, объекты, акции в символическом (точнее — в упрощенно символическом) духе, имеющем сильную политическую, социальную или культур-консервативную окраску. Многие концептуалистские перформансы, энвайронменты, инсталляции сознательно и назойливо (на уровне вербально-дискурсивной герменевтики прежде всего) ориентированы их создателями (или кураторами) на поиски *духовного* (как правило, в предельно упрощенной форме, симулирующей некие архаические сакральные практики), в выражение того «внутреннего звучания», «внутреннего напряжения», внутренней энергетики элемента, предмета, явления, о которых в начале XX в. писал тот же Кандинский и в чем многие из его тогдашних коллег-авангардистов видели какую-то «церковную затхлость».

Главная внутренняя установка радикального авангарда на полный отказ от классических традиций в их глубинных основаниях, в частности на аннигиляцию всего того, что связывает искусство, культуру в целом, эстетическое сознание с их духовными основаниями, со сферой духовного, в целом не приводит к желанным для ее апологетов результатам. Даже многие из них самих, как только переключаются с декларативно-манифестарного дискурса на творчество (в любом виде и жанре, включая и самые радикальные и «продвинутые») вынуждены творить, прислушиваясь к жесткому и повелительному голосу «внутренней необходимости», который звучит в душе каждого настоящего художника независимо от его внешней рациональной установки. И на этом-то уровне уже не удастся отказаться от глубинных художественно-эстетических принципов творчества. Они сами «работают» через художника и приводят (если он не сопротивляется им сознательно) к возникновению произведений, так или иначе вписывающихся в эстетическое поле. И во многом именно благодаря им занимают прочное место в истории искусства становящиеся уже классикой такие мастера второй пол. XX в., как Раушенберг, Уорхол, И.К.Лайн, те же Бойс и Кунеллис, в музыке Булез, Кейдж, Штокхаузен и др.

Категории «символизации», «симулякра», «симуляции» и некоторые другие в постмодернизме при всем их декларативном новаторстве несомненно тяготеют к родственным категориям

классической эстетики. Да и сам дух многих *пост*-культурных артефактов и особенно постмодернистского философско-филологически-искусствоведческого дискурса, выполненного часто в модуле деконструкции, имеет хорошо ощущаемую эстетическую ориентацию. Наконец, принципы *иронизма* и *игры*, фактически господствовавшие во всем художественно-эстетическом пространстве XX в. независимо от уровня и степени «продвинутости», или «актуальности», конкретных артефактов и теоретических дискурсов, — яркое свидетельство того, что «сук» нонклассики сам не спешит отделяться от своего классического ствола, и не резон делать это искусственно.

Таким образом можно с большой долей уверенности предположить, что сегодня мы стоим на пороге формирования нового этапа в развитии эстетического сознания и эстетики как науки — *постнеклассического*, который имплицитно уже начался. И это в целом соответствует глобальному процессу развития научного знания в период техногенной цивилизации; подобные тенденции наблюдаются и в естественных науках, и в философии. Суть этого процесса для нашей сферы заключается в *современной аналитике* эстетического знания, опирающейся на философско-метафизический фундамент классической эстетики («ствол») и активно учитывающей опыт нонклассики (самые новые «суки» и «ветви»), как бы сквозь ее «бунтарскую» призму творчески пересматривающей основные положения классики. Собственно, ничего принципиально нового в этом процессе нет. Он по подобному же сценарию вершится в истории культуры достаточно часто. Вспомним хотя бы переход от античности к христианской культуре, когда на первых порах христианские апологеты рьяно отрицали практически все достижения античной (языческой, в их терминологии) культуры, а через несколько столетий их христианские же последователи (начиная с константинопольского патриарха Фотия — IX в.) активно занялись собиранием, охраной, изучением и включением в свою культуру множества еще сохранявшихся блоков греко-римской античности (в философии, литературе, искусстве). Вопрос только в большей или меньшей радикальности этого процесса. XX век дал на сегодня, кажется, ее самый пиковый взлет. Нонклассика отразила и выразила ситуацию своего времени — глобального слома и перехода в культуре, подобного которому мы еще не наблюдали в обозримой исторической ретроспективе. Этим она дала мощный импульс и стимул исследованиям во всех сферах

гуманитарного знания, и в эстетике в том числе. Сегодня в очередной раз пересматривается понимание предмета эстетики, ее основных параметров, методов исследования, всего эстетического инструментария.

Почти столетний опыт функционирования неклассического, крайне радикального в своем негативистском ригоризме *художественно-эстетического* (тем не менее в своей основе!) сознания позволяет сделать некоторые значимые выводы. Прежде всего он убеждает нас, что эстетика (как и этика или философия) никуда не исчезла и не может исчезнуть или устареть. *Предмет эстетики в сущности своей не меняется* и не может измениться (в противном случае это будет уже какая-то другая наука). А главное, в чем нас косвенно убеждает даже опыт нонклассики, предмет эстетики относится к *сущностным универсалиям* человеческого бытия и культуры и не зависит от воли тех, кто пытается его игнорировать, устранить или, напротив, как-то жестко нормативизировать. Понятно, что речь не идет о догматизации классики с ее во многом дискуссионными формулами и заключениями. Богатейший и предельно напряженный опыт радикального эксперимента последнего столетия позволяет и даже требует от исследователей значительно скорректировать вербальное выражение и закрепление предмета эстетики, опираясь на конкретное состояние современной художественно-эстетической сферы и новейший опыт мыслительных практик. Это приводит к очередному приращению знания в данной науке, происходящему, как это не парадоксально, в процессе жесткого отрицания ее сущностных оснований (духовного, прекрасного, возвышенного и т.п.).

И процесс уточнения смысла и формулировок предмета эстетики вершится практически на протяжении всего столетия, начиная с определения эстетики, данного в самом начале XX в. итальянским ученым Б.Кроче («эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика») ¹³. Именно вслед за ним эстетики отказались от классических определений своей науки как философии красоты и искусства, и возникла и получила широкое распространение новая категория *эстетического*, как самая общая и фактически содержащая определение предмета науки. Некоторые представители нонклассики пытались осмыслить эстетику как философию культуры, однако это понимание оказалось не продуктивным в силу неопределенности в современной науке и самого понятия культуры, и существования культурологии, в компетенцию которой входит и философия культуры.

На сегодня в качестве рабочего понимания предмета эстетики может быть принято то, дискурсивную формулировку которого я регулярно пытаюсь отшлифовать в своих работах, и полагаю уместным привести его и здесь. Предмет эстетики, как уже сказано, описывается достаточно полно категорией *эстетического*, которой обозначается особый духовно-материальный опыт человека (*эстетический опыт*), направленный на освоение внешней по отношению к нему реальности, и все поле связанных с ним субъект-объектных отношений. Суть его сводится к специфической системе неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, в результате которой субъект получает *духовное наслаждение* (эстетическое удовольствие, достигает *катарсиса*, блаженного состояния и т.п.). Сам эстетический опыт имеет или чисто духовный характер — неутилитарное *созерцание* объекта, имеющего свое бытие, как правило, вне субъекта созерцания, но в некоторых созерцательно-медитативных практиках (обычно связанных с религиозным опытом) — и внутри субъекта; или — духовно-материальный. В этом случае речь идет о многообразных практиках неутилитарного *выражения* — в первую очередь о всей сфере *искусства*, одной из главных причин исторического возникновения которой и явилась необходимость материальной актуализации (реализации, фиксации, закрепления, визуализации, процессуальной презентации и т.п.) эстетического опыта; но также и о неутилитарных компонентах или, точнее, о неутилитарной ауре, присущей любой творческой деятельности человека во всех сферах жизни. В случае художественно-эстетического выражения духовное созерцание или предшествует, или, чаще всего в художественной практике, протекает синхронно с творческим процессом созидания эстетического объекта или произведения искусства. Состояние, которое переживается субъектом как «духовное наслаждение», является *свидетельством реальности контакта субъекта и объекта эстетического отношения*, достижения субъектом одной из высших ступеней духовного состояния, когда дух субъекта с помощью эстетического духовно-материального опыта достаточно полно отрешается от утилитарной сферы и воспаряет в пространства чистой духовности, достигает (в акте мгновенного озарения, *катарсиса*) состояния сущностного слияния с Универсумом и его Первопричиной. *Эстетическое*, таким образом, означает реальность бытия одной из наиболее доступных людям и широко распространенных в культуре систем приобщения человека к

объективно духовному путем оптимальной (то есть творческой) реализации себя в мире материальном. Более того, эстетическое свидетельствует о сущностной целостности Универсума (и человека в нем, как его органической составляющей) в единстве его духовно-материальных оснований.

Остальные категории классической эстетики являются частными модификациями эстетического и на постнеклассическом этапе эстетики имплицитно содержатся в нем, обогащая его смысловое поле, но отнюдь не ограничивая только своими смыслами. *Возвышенное* непосредственно указывает на контакт человека с несоизмеримыми с ним космоургическими первоосновами бытия, с «бесформенными» праформами как источником любых форм; на потенциальную энергию бытия и жизни, на трансцендентальные предпосылки сознания. *Прекрасное* свидетельствует о целостном восприятии субъектом онтологической презентности бытия в его оптимальной конкретно-чувственной выраженности, об адекватности смысла и формы, его выражающей; а *безобразное* указывает на ту контрпродуктивную сферу бесформенного, которая соответствует распаду формы, угасанию бытия и жизни, нисхождению духовного потенциала в ничто, но также — и на нечто, диаметрально противоположное — на творческий потенциал хаосогенной энергетике, еще не обретшей оформления.

Эстетика, таким образом, предстает наукой духовного гедонизма, знаменующего реальность глубинного контакта человека с Универсумом, событие их сущностной гармонизации.

Совершенно очевидно, что приведенное выше описание сути эстетического, хотя и опирается на классику и развивает классические традиции, все-таки значительно отличается от классических дефиниций и может быть обозначено скорее как *постнеклассическое*, чем как собственно классическое. Прочно основываясь на классическом фундаменте, оно пытается вобрать в себя и неклассическую материю. В результате достаточно обширный и пестрый эстетический опыт неклассики оказывается во многом не противоречащим ему и как бы подпадающим под его юрисдикцию.

От классической эстетики в постнеклассический период неизменно сохраняется *метафизический смысл* предмета эстетики, и он как бы концентрируется в категории эстетического. В самом широком плане этот смысл может быть приближенно выражен понятиями *контакта* и *гармонии*. Эстетическое наслаждение

дение возникает только в случае состояния, события контакта эстетического субъекта с Универсумом, его трансцендентными основами через посредство эстетического объекта. Этот глубинный, сущностный, вербально неопишуемый контакт осуществляется где-то на духовных онтогносеологических (бытия-знания) уровнях и образно может быть представлен как некое открывание окон, или проходов (в этом суть эстетического опыта) для эстетического субъекта к сущностным основам Универсума; как осуществление в процессе эстетической деятельности (восприятия или творчества) реального (а не иллюзорного) единения (слияния без утраты личностного самосознания) с ним. В результате возникшей *организмической гармонии* (полной вписанности) человека (личности!) с Универсумом человек испытывает высшее духовное наслаждение. И этот тип отношений субъекта и объекта, обозначаемый категорией *эстетического*, и составляет предмет *эстетики*, независимо от того, на какой стадии своего исторического бытия она находится — классической, неклассической или постнеклассической.

Итак, внутренней целью эстетического опыта является стремление (как правило, неосознаваемое, интуитивное) субъекта к гармонии с Универсумом, к состоянию полной согласованности и единения с ним. Эта интенция знаменует одну из сущностных универсалий бытия человека как существа духовного. Понятно, что глобальная гармония возможна только при наличии локальной гармонии субъекта с самим собой. Эстетический опыт фактически и ориентирован на организацию этих двух ступеней гармонизации субъекта. Гармонизация Я с самим собой предполагает глубинное согласование (установление внутреннего соответствия) телесных, душевных (психических) и духовных интенций субъекта. Гармония субъекта с Универсумом — сущностное согласование гармонизованного внутри самого себя субъекта с Универсумом, то есть выведение его на такой уровень личностного бытия, когда все его личные стремления (всех уровней) органично встраиваются в метафизическую систему Универсума, не вступают в локальные конфликты с ней. Актуализация обеих ступеней гармонизации является в каком-то смысле актом трансцендирующим, событием вневременным, внепространственным, внесознательным, осуществляющимся тем не менее во времени в момент эстетического восприятия или творчества и выводящим субъект, его дух за рамки времени, в вечность.

При этом *гармония* понимается здесь в традиционном смысле, как такой принцип организации системы, или структуры, при котором реализуется оптимальное соответствие всех элементов друг другу и каждого — целому. В результате мы получаем некую органическую, предельно возможную целостность. В нашем случае речь идет о метафизической системе Универсума, что не меняет глобального смысла понятия гармонии, но переносит его в систему символического мышления. Сущностный смысл (или смыслы) этого символа не поддается вербализации и дискурсивному выражению, но активно *переживается* в системе эстетического опыта.

Возникает закономерный, хотя и риторический вопрос: сохраняется ли значимость понятия гармонии в постнеклассической эстетике после того, как нонклассика в своем глобальном отрицании практически всей традиционной сферы эстетического (то есть прекрасного, возвышенного, гармонического и т.п.) установила и в арт-практиках, и в теории культ абсурдного, дисгармоничного, безобразного и т.п.? О какой гармонии может идти речь, если ее вроде бы нет ни в жизни, ни в современном искусстве?

Выделю и подчеркну: *о гармонии как метафизическом принципе, лежащем в основе эстетического.*

Нонклассика, отрицая многие конкретные феномены и принципы традиционного (или классического) эстетического опыта (и соответственно — эстетического знания) и вводя в свою сферу антиэстетические (с классической позиции) и параэстетические явления и способы их интерпретации, существенно расширила смысловое поле современной эстетики. Практический и теоретический опыт нонклассики побуждает сегодня эстетиков продуктивно осмыслить его и включить в поле актуальных проблем эстетики как науки. Понятно, что он вряд ли может существенно повлиять на ее метафизические основания, ибо замыкается фактически полностью в эмпирической сфере, и тем не менее очевидна его методологическая значимость.

В частности, весь многообразный опыт нонклассики, ориентированный на актуализацию дисгармонических, абсурдных, безобразных, деструктивных и т.п. явлений в современных арт-практиках, имеет событийно-ситуативный и имманентный характер. И если на субъективном уровне он способствует включению субъекта в эстетическую коммуникацию, вводит его в пространство эстетического опыта, он тем самым работает на гармонизацию системы *субъект—Универсум*. Об этом, кстати,

догадывалась еще древность, включая в сферу эстетического понятие *безобразного* (от Аристотеля и Августина до Канта и его коллег-эстетиков Нового времени). Так что неонклассика фактически никак не подрывает сущностных основ эстетики, но расширяет ее кругозор.

Понятия *контакта* и *гармонии* помогают в самых общих чертах обозначить смысловое поле метафизических оснований эстетики, которое по существу неопишимо, ее инвариантный «ствол». Все остальное («суки» и «ветви») и в эстетике (науке), и в эстетическом опыте (эмпирии), и в эстетическом субъекте и объекте, и в искусстве, как квинтэссенции эстетического, — все это подвержено историческим и любым другим изменениям и трансформациям (что мы особенно ясно наблюдаем в течение всего XX в.) вплоть до аннигиляции. Только метафизика *сущностного* (т.е. «незаинтересованного» согласно Канту) *контакта* остается неизменной, ибо относится к глубинным универсалиям человеческого бытия и культуры.

Отсюда понятна и *метафизика искусства* как одного из главных и специально возникших в процессе исторического становления Культуры посредников и реализаторов такого контакта. Там, где произведение искусства способствует его возникновению, оно выполняет свою главную функцию — *эстетическую*; там оно *художественно*, т.е. принадлежит к собственно Искусству. В остальных случаях оно — лишь приложение к каким-то утилитарным деятельности, пособник в решении внеэстетических, внехудожественных задач, что, кстати, исторически всегда было присуще искусству, но не относится к его сущности.

Неонклассика позволила осмыслить искусство как *другое* объективной реальности, как некую иную реальность, возникшую в зеркале чистой субъективности и вступившую в продуктивный диалог с первой реальностью. Это другое стало как бы ее волшебным зеркалом, на различных исторических этапах человеческого бытия выявляющим разные лики, лица, маски объективной реальности, дающей ей возможность как бы играть с собой в эстетические игры, приводящие в конечном счете эстетический субъект к контакту и гармонии с Универсумом. И в этом плане не столь уже важно, в каком модусе искусство (другое) являет субъекту объективную реальность: в виде ли сакрального образа духовных уровней, или визуальной копии внешнего вида каких-то феноменов, или символа внутренней сущности, или образа ее идеи (эйдоса), или некоего вроде бы самоценного

и самодостаточного образования (артефакта *пост-культуры*). Для реализации (или события) эстетического опыта существен сам факт возникновения игровой (по существу, но воспринимаемой, как правило, предельно серьезно) ситуации диалога между реальностью и другим (произведением искусства), который и открывает эстетическому субъекту путь к *контакту*.

Именно поэтому искусство в постнеклассической эстетике с обостренной очевидностью предстает как *антиномический* феномен, его сущность описывается наиболее адекватно системой антиномических дискурсов. В онтологическом плане произведение искусства — это *посредник*; притом посредник *самоценный* и специфический; посредник между Универсумом и человеком, который (человек) в свою очередь сам является органической частью Универсума и, одновременно, творцом этого посредника, наделяющим его онтологическим статусом.

Произведение искусства — самодостаточный мир, живой и живущий, наделенный особым духом — *художественным*, или шире, эстетическим. И в этом и только в этом смысле оно может быть понято как «явление истины» (по Хайдеггеру), «содержание истины» (Адорно) и т.п., т.е. «истина» (неудачный термин для эстетики, но как-то утвердился в классике — наследие классического гносеологизма) произведения искусства, если уж кто-то желает говорить об этом, заключается в том, что оно *есть*, имеет реальное самостоятельное бытие и выполняет свои, именно *эстетические*, функции в Универсуме. И вот эта «истинность», или *оптимальная художественность* (в целом чисто идеальная, ибо конкретные произведения никогда ее не достигают, но лишь в большей или меньшей степени приближаются к ней), и может быть обозначена (в принципе неопишима) системой антиномий, которая в конечном счете сводится к антиномии: *метафизическое — психологическое*, или: *произведение искусства самоценно и самодостаточно как материально-духовный феномен — произведение искусства имеет бытие только в процессе эстетического восприятия (специфический путь и окно в Универсум)*.

Отсюда *психологизм* (наряду с онтологизмом и гносеологизмом — и это активно помогает понять нонклассика) является неотъемлемым компонентом эстетической методологии, что подтверждается и исторически. Эстетика возникла как наука для изучения *феномена красоты* (прекрасного), доставляющей человеку особое *наслаждение*. Именно поэтому изначально она была названа Баумгартеном наукой о *чувственном* познании. Вот и

сегодня известный немецкий эстетик постмодернистской ориентации, типичный представитель нонклассики Вольфганг Велш считает целесообразным вернуться к баумгартеновскому пониманию. Он определяет эстетику как «тематизацию (Thematisierung) восприятия *всех видов* (курсив Велша. — В.Б.), — как чувственного, так и духовного, как повседневного, так и возвышенного, как обыденного, так и художественного»¹⁴. Так что нонклассика к концу XX столетия не только вводит систему новых паракатегорий, но и пытается переосмыслить опыт классики путем возврата к каким-то изначальным, отчасти уже вроде бы преодоленным внутри самой классической парадигмы позициям.

Понятно, что в русле начавшей формироваться постнеклассической эстетики далеко не весь опыт нонклассики может быть продуктивно использован, однако и без него уже обойтись невозможно. В частности, он показал, что такие категории, как *возвышенное, трагическое, канон, стиль, отчасти прекрасное, мимесис*, не утрачивая своей базовой значимости, смещаются в историческую перспективу или на край современного смыслового эстетического поля, а к его центру активно перемещаются *игра, ирония, безобразное*. Некоторые из паракатегорий нонклассики начинают явно тяготеть к статусу полноправных категорий (хотя бы такие, как *абсурд, лабиринт, повседневность, телесность, вещь, симулякр, деконструкция*). Нонклассика внесла существенные коррективы в понимание самого феномена и категории «искусство». Тенденция выведения искусства из традиционного для новоевропейской культуры контекста «изящных искусств», настойчиво продекларированная еще русскими символистами и конструктивистами, активно реализуется в конце XX столетия, хотя и в иных плоскостях, чем те, которые выделялись в начале прошлого века.

В частности, сегодня существенные коррективы в понимание искусства, художественно-эстетического опыта начинает вносить новейшая электроника, приведшая к созданию «виртуальной реальности», которая пока активно развивается в сфере компьютерных игр и всевозможных сетевых контактов между пользователями Интернета. Однако совершенно очевидно, что недалек день, когда в сеть придет целое поколение нет-артистов (первопроходцы уже активно обживают там), организующих свои неутилитарные произведения исключительно на основе *виртуальной реальности*, то есть принципиально новой художественной среды. Ее создатели и посетители (субъекты эстетики)

ческого восприятия XXI в.) фактически будут поставлены в равные условия внутри этой квазиреальности, реально (на уровне сенсорики) контактируя между собой и с любыми вымышленными и здесь же создаваемыми персонажами на уровне интерактивности. До бесконечности расширяются ситуативные, выразительные, креативно-изобразительные возможности бытия-творчества в этой среде. Практически их могут ограничить только психические возможности человека, так как вся нагрузка в виртуальной реальности переносится на психику человека, и ясно, что последняя имеет свои пределы нормального функционирования.

Не вдаваясь далее в подробности этого, все-таки еще «виртуального» (в смысле «возможного», но пока существующего только в зачаточном состоянии) искусства, отмечу лишь, что помимо всего прочего, что свалится здесь на человека, он должен быть готовым, прежде всего, к сознательному раздвоению своей личности, как одному из условий нового эстетического опыта. Если человек полностью отождествит себя с виртуальным персонажем, как он отождествляет себя нередко с персонажами своего сна или наркотического бреда, то речь уже не может идти ни о каком эстетическом опыте. Событие последнего реализуется только в том случае, когда субъект восприятия, уйдя в виртуальную реальность, переселившись в личность *другого*, будет постоянно сознавать и себя реального как созерцателя им же производимого действия в виртуальной реальности, будет видеть себя в роли другого со стороны, и отождествляясь, и, одновременно, не отождествляясь с ним полностью. Здесь может возникнуть (если возникнет) совершенно новое поле и пространство эстетических отношений, которое потребует новой методологии исследования и нового категориально-аппарата.

Итак, сегодня мы стоим на пороге нового этапа бытия эстетического опыта, эстетического сознания, эстетики как науки — *постнеклассического*. При этом, если классическая эстетика может быть предельно общо осмыслена как развивавшаяся в модусе прекрасного, возвышенного, гармонического, духовного, неклассика — как развернувшаяся под знаками безобразного, дисгармонического, повседневного, телесного, то постнеклассический этап, активно опирающийся на опыт и классику, и неклассику, начинается в плоскости неких синтетических обобщений, высвечивающихся сегодня под знаками *эстетического, игры, иронии*.

Примечания

- ¹ Материалы этого экспериментального проекта опубликованы в четырех выпусках: КорневиЩе 0Б. Книга неклассической эстетики. М., ИФ РАН, 1998; КорневиЩе 0А. Книга неклассической эстетики. М., ИФ РАН, 1999; Корневи-Ще 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000; KornwiSHCHe. A Book of Non-Classical Aesthetics. Moscow, IPh RAS, 1998.
- ² Наиболее существенными из них являются монография Н.Маньковской «Эстетика постмодернизма» (СПб., Алетейя, 2000) и «Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» (автор проекта В.Бычков, СПб., М., Университетская книга, 2002).
- ³ При этом под *сознанием* я понимаю, естественно, не только рационально описуемое, формально-логизированное знание, но именно *со-знание*, т. е. знание, находящееся как на уровне дискурсивно выражаемой мысли, так и вокруг нее — в облаке бессознательных недискурсивных процессов, которое имеет особый вес в эстетическом сознании.
- ⁴ Мое понимание Культуры и *пост-культуры* (ПОСТ-культуры) изложено в различных текстах проекта «КорневиЩе» (см. хотя бы «КорневиЩе 0Б». С. 111, 213 и далее) и в других публикациях. В последнее время этот термин я употребляю в более «мягкой» транскрипции «*пост-культура*», сняв с самой графики написания бьющий по глазам и психике читателя визуальный смысл, имевший свое значение в проекте «КорневиЩе».
- ⁵ См., в частности: *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 2001.
- ⁶ 2000 лет назад наиболее виртуозно подобной герменевтической методологией владел эллинистический экзегет библейских текстов Филон Александрийский. Подробнее см.: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. Т. 1. Раннее христианство. Византия. М., СПб., 1999. С. 28–32.
- ⁷ Цит. по: *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. С. 18–19.
- ⁸ Подробнее см. публикуемую здесь статью: *Маньковская Н.Б.* Саморефлексия неклассической эстетики.
- ⁹ Подробнее о ее художественно-эстетическом измерении см.: *Бычков В., Быčkova Л.* XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. 2000. № 2. С. 63–76; № 3. С. 67–85.
- ¹⁰ Подробнее см. публикуемую здесь статью: *Маньковская Н.Б.* Саморефлексия неклассической эстетики.
- ¹¹ Под «классикой» понимаются те произведения культуры и искусства, в которых содержатся некие универсальные ценности, сохраняющие свою актуальность и значимость (для нашей сферы — художественно-эстетическую) не только во время их создания, но и в другие периоды (нередко достаточно отдаленные по времени) истории культуры.
- ¹² *Kandinsky.* Die Gesammelte Schriften. Bd. I. Bern, 1980. S. 46.
- ¹³ См.: *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. «Интрада», 2000.
- ¹⁴ *Welsch W.* Ästhetisches Denken. Stuttgart, 1998. S. 9–10.

Структурализм и постструктурализм в эстетике

Во второй половине XX в. западная мысль переживает глубокие изменения. В ней происходит если не смена эпистем, как сказал бы М.Фуко, то парадигм. Модернизм уступает место постмодернизму. В философии и эстетике структурализм трансформируется в постструктурализм, который в свою очередь сближается с постмодернизмом.

Структурализм первоначально сложился в языкознании и литературоведении в 30-е гг. XX в. Основы структурной лингвистики были разработаны швейцарским филологом Ф. де Соссюром и изложены в его книге «Курс общей лингвистики» (1916 г.).

В отличие от прежних представлений о языке, когда он рассматривался в единстве и даже зависимости от мышления и внешнего мира, а его внутренняя организация во многом игнорировалась, соссюровская концепция ограничивается изучением именно внутреннего, формального строения языка, отделяя его от внешнего мира и подчиняя ему мышление. Соссюр в этом плане заявляет: «...язык есть форма, а не субстанция», «язык есть система, которая подчиняется лишь своему собственному порядку», «наше мышление, если отвлечься от выражения его словами, представляет собой аморфную, нерасчлененную массу»¹.

Значительный вклад в развитие структурной лингвистики внесли представители московского лингвистического кружка (Р.Якобсон), русской формальной школы (В.Шкловский, Ю.Тынянов, Б.Эйхенбаум) и пражского лингвистического кружка (Н.Трубецкой). Вариантами структурализма в лингвистике стали глоссемика (Л.Ельмслев), дистрибутивизм (З.Харрис), по

рождающая грамматика (Н.Хомский). Наибольшее развитие в структурной лингвистике получила фонология, изучающая минимальные языковые единицы — фонемы, выступающие исходными средствами смысловозначения и составляющие основу для построения структуры языка. Именно фонологическая модель нашла широкое применение в гуманитарных науках.

В послевоенное время структурализм получил широкое распространение в самых разных областях знания: в антропологии и социологии, литературоведения и искусствознании, мифологии и религиоведении, психоанализе и политэкономии. Основными представителями структурализма стали К.Леви-Строс, Р.Барт, М.Фуко, Ж.Лакан, М.Серр, Ж.-П.Вернан, Ж.Дюмезиль, Л.Альтюссер. К структурализму примыкали писатели и критики, входившие в группу «Тель кель», — Ф.Соллерс, Ж.Деррида, Ц.Тодоров, Ю.Кристева, Ж.Женетт, Ж.Рикарду, М.Плейне и др. Особое место занимал генетический структурализм (Л.Гольдман). В 70-е гг. структурализм трансформировался в постструктурализм (неоструктурализм).

Структурализм стал последним воплощением западного, в особенности французского, рационализма, испытав влияние со стороны неорационализма (Г.Башляр) и других современных течений, включая марксизм. Он принадлежит эпохе модернизма, отмечен оптимизмом, верой в разум и науку, которая нередко принимает форму сциентизма.

Структурализм предпринял смелую попытку поднять гуманитарное знание до уровня настоящей теории. Леви-Строс называет его «сверхрационализмом» и видит его задачу в том, чтобы объединить строгость и логическую последовательность ученого с метафоричностью и парадоксальностью художника, «включить чувственное в рациональное, не пожертвовав при этом ни одним из чувственных качеств»².

По основным своим параметрам структурализм находится ближе всего к неопозитивизму, имея от него существенные отличия: последний берет язык в качестве объекта анализа и изучения, тогда как в структурализме язык играет прежде всего методологическую роль: по его образу и подобию рассматриваются все другие явления общества и культуры. Структурализм также отличается от неопозитивизма большей широтой взгляда, стремлением преодолеть узкий эмпиризм и за внешним многообразием явлений увидеть некоторые объединяющие черты и связи, подняться до глобальных теоретических обобщений.

Он проявляет интерес к философского типа абстракциям и категориям, усиливает тенденцию к растущей теоретичности, которая иногда принимает форму крайнего теоризма или даже интеллектуального терроризма. Леви-Строс в этом смысле подчеркивает, что «понятие социальной структуры относится не к эмпирической реальности, но к построенным по поводу нее моделям»³. Применительно к литературе Ц.Тодоров отмечает, что «объектом поэтики является не множество эмпирических фактов (литературных произведений), а некоторая абстрактная «структура (литература)», что свои абстрактные понятия поэтика «относит не к конкретному произведению, а к литературному тексту вообще»⁴.

Опираясь на лингвистику, структурализм видит идеал научности в математике, которая, по мнению Серра, «стала тем языком, который говорит без рта, и тем слепым и активным мышлением, которое видит без взгляда и мыслит без субъекта *cogito*»⁵.

Основу структурного подхода и методологии составляют понятия структуры, системы и модели, которые тесно связаны между собой и часто не различаются. Система предполагает структурную организацию входящих в нее элементов, что делает объект единым и целостным. Структура есть система отношений между элементами. Свойство системности означает примат отношений над элементами, в силу чего различия между элементами либо нивелируются, либо они могут растворяться в соединяющих их связях. Что касается природы структур, то она трудно поддается определению. Леви-Строс называет их бессознательными. Ж.Делёз определяет их как символические или виртуальные. Можно сказать, что структуры имеют математическую, теоретическую и пространственную природу, обладают характером идеальных объектов.

Структура представляет собой инвариант, охватывающий множество сходных или разных явлений-вариантов. Леви-Строс в связи с этим указывает, что в своих исследованиях он стремился «выделить фундаментальные и обязательные для всякого духа свойства, каким бы он ни был: древним или современным, примитивным или цивилизованным»⁶. Применительно к литературе сходную мысль Ж.Женина ска формулирует так: «Наша модель должна обосновать анализ любого литературного текста, к какому бы жанру он ни принадлежал: поэма в стихах или в прозе, роман или повесть, драма или комедия». Барт идет еще дальше и ставит задачу добраться до «последней структуры»,

которая охватывала бы не только литературные, но любые тексты вообще — прошлые, настоящие и будущие. Структурализм в данной перспективе предстает как предельно абстрактное, гипотетическое моделирование.

Понятие структуры дополняют другие принципы методологии структурализма и среди них — принцип имманентности, который направляет все внимание на изучение внутреннего строения объекта, абстрагируясь от его генезиса, эволюции и внешних функций, как и от его зависимости от других явлений. Леви-Строс отмечает, что структурализм ставит задачу постичь внутренне присущие определенным типам упорядоченности свойства, которые ничего внешнего по отношению к самим себе не выражают.

Опираясь на имманентный подход, структурализм отвергает существующие концепции истории вообще и искусства в частности. Он считает, что традиционная история литературы является внешней по отношению к самой литературе, сводится к одной лишь хронологии, ограничивается историей идей и содержания, занимается изучением биографий авторов, социально-исторических условий и обстоятельств их творчества, анализом конкретных произведений и т.д. В противоположность подобной истории предметом действительной истории литературы должна стать эволюция внутренних формальных и структурных элементов — риторических кодов, повествовательной техники, различного рода фигур и приемов, поэтических структур и т.д.

Пока не будет создана теория таких элементов и их «литературной игры», не может быть подлинной истории литературы. Поскольку природа указанных элементов и принципы их организации являются структурными, постольку, как полагает Ж.Женетт, «настоящая история может быть только структурной»⁷. Она будет наукой не о последовательно сменяющихся друг друга этапах или эпохах, а о трансформациях и вариациях. Ее нельзя называть единой, так как выделяемые в ней эпохи не являются генетически связанными между собой. Существующие между ними связи будут не причинно-следственными, но формально-логическими и структурно-функциональными, определяемыми как отношения оппозиции, корреляции, симметрии, асимметрии и т.д. В основе таких отношений, как отмечает Женетт, будет лежать не генетически-временной, а пространственный детерминизм.

Важное значение в структурализме имеет принцип примата синхронии над диахронией, согласно которому исследуемый объект берется в состоянии на данный момент, в его синхронии

ческом срезе, скорее в статике и равновесии, чем в динамике и развитии. Устойчивое равновесие системы при этом рассматривается не как временное или относительное, но скорее как фундаментальное состояние, которое либо уже достигнуто, либо к нему направлены происходящие изменения.

Характерной и весьма существенной чертой структурализма является его антисубъектная направленность. Исходя из понятия структуры и других установок, он радикально пересматривает проблематику человека, понимаемого в качестве субъекта познания, мышления, творчества и иной деятельности. В структурализме традиционный субъект картезианского или кантовского типа «теряет свои преимущества», «добровольно уходит в отставку», «выводится из игры» или же объявляется «персоной нон грата». Данное обстоятельство отчасти объясняется стремлением достичь полной объективности.

Подобная тенденция ярко проявилась у Леви-Строса — при изучении им мифов. В его исследованиях мифы приобретают черты самопорождающейся и самодостаточной системы, обладающей независимым от человека бытием. Поэтому он намерен показать не то, «как люди мыслят с помощью мифов, но как мифы мыслят между собой в людях без их ведома»⁸.

У Леви-Строса место традиционного субъекта занимают ментальные структуры или бессознательная деятельность духа, порождающая структурные законы, которые определяют человеческую деятельность. У М.Фуко это место занимают эпистемы, исторические априори или дискурсивные практики, функционирование которых не нуждается в традиционном понятии субъекта. У М.-Серра в подобной роли выступает объективное трансцендентальное поле. В более конкретном плане определяющим и фундаментальным фактором в структурализме является язык или речь, и тогда субъект рассматривается как сложная функция речи.

В целом можно сказать, что лингвистический подход составляет основу всей методологии структурализма. Язык рассматривается в нем в качестве первичной, базисной системы. Леви-Строс указывает, что язык представляет собой не только факт культуры, отличающий человека от животного, но вместе с тем «тот факт, посредством которого устанавливаются и увековечиваются все формы социальной жизни»⁹. Язык не только составляет основу всех сфер общества и культуры, но и является ключом для их объяснения и понимания.

Отмеченные черты и особенности структурализма характерны и для структуралистской эстетики. Ее представители придерживаются имманентного подхода к искусству и рассматривают его в качестве замкнутой знаковой системы, отделенной от окружающего мира. Относительная независимость и внутренняя логика искусства при этом преувеличиваются или абсолютизируются. Структурализм в эстетике выступает против «иллюзий реализма» и связанного с ним «фетишизма истины и правдоподобия», подкрепляя свою позицию тем, что в истории искусства и эстетической мысли вопрос о реализме будто бы ставился не как вопрос об отношении искусства к действительности, но о соотношении искусства с «общепринятым мнением».

Многие существенные черты структурализма в эстетике намечались и проявились уже на первом его этапе, во взглядах Р.Якобсона и других представителей русской формальной школы (В.Шкловский, Ю.Тынянов, Б.Эйхенбаум), когда его становление происходило главным образом в литературоведении.

Эстетика формальной школы с самого начала выступила против понимания литературы как отражения, воспроизведения или познания действительности, а также как способа самовыражения художника. Искусство было объявлено автономной сферой действительности, эволюция которой подчиняется исключительно внутренним закономерностям — обновлению выразительных средств, сюжетов, техники, приемов и т.п. Представители формальной школы отвергали традиционные субъективно-психологические истолкования искусства, рассматривая его не как творчество, но как прием, комбинирование готовых элементов: произведение не творится, а делается, новое в искусстве — это новый прием, новая техника.

Формальная школа выдвинула проблему отношения лингвистики к теории литературы, или поэтике, в качестве одной из главных, сосредоточив основное внимание на изучении языковой стороны литературного произведения и считая, что именно в этой плоскости следует искать ответ на вопрос, что такое литература. В связи с этим была начата разработка понятий «литературность» и «поэтичность», выдвинутых для обозначения сущности и специфики литературы и самого предмета литературоведения.

Опираясь на вдохновляющий пример лингвистики, которая стремилась выявить структуру языка, абстрагируясь от строения конкретных высказываний, сторонники формального метода в эстетике поставили задачу вычленить особый поэтический

кий язык, который, подобно обычному языку, представлял бы собой определенную систему элементов и правил и подчинялся своей особой грамматике. Однако проведенные исследования не дали ожидаемого результата.

Их авторы смогли указать лишь на некоторые признаки и особенности поэтического языка, отличающие его от обычного. При этом отмечалось, что поэтический язык безразличен к предмету, содержанию и смыслу высказывания, что главную роль в нем играют чисто фонетический или «телесный» аспект, конструктивная сторона, грамматика. Однако гипотеза о существовании особого поэтического языка не нашла убедительного подтверждения: с лингвистической точки зрения обычный и поэтический языки принципиально не отличаются друг от друга, что со временем было признано многими представителями формальной школы.

Впоследствии сторонники формального метода обратились к изучению поэтической функции, которая присуща всякому языку изначально, но в литературном произведении выражается в концентрированном виде и занимает доминирующее положение. Те признаки, которые раньше рассматривались как особенности поэтического языка, теперь были отнесены на счет поэтической функции.

Данное направление поисков оказалось более перспективным и плодотворным, но и оно в целом не привело к решению поставленных задач. То же самое можно сказать о понятиях «литературность» и «поэтичность», поскольку их также пытались свести к чисто лингвистическому измерению. Лингвистическое знание о том, как сделано произведение, каковы особенности его грамматики, мало говорит о нем как о художественном произведении.

Как выяснилось, областью наиболее продуктивного приложения лингвистической методологии являются, говоря словами Р.Якобсона, «стереотипные формы поэзии», характерные для фольклора. Это нашло подтверждение в известной работе В.Проппа «Морфология сказки» (1921 г.), ставшей высшим достижением структурализма на этапе его становления.

Искусство и литература рассматриваются в структуралистской эстетике через призму языка. В особенности это касается литературы, которая растворяется в языке, ибо, как полагает Тодоров, «литература является в полном смысле продуктом языка»¹⁰. Представители структурализма в эстетике стремятся замк

нуть литературу во внутреннее пространство языка, свести к коду литературных коннотаций, ограничить самозначащей функцией. Они отдают инициативу самим словам и языку, наделяя его «беспредельной демиургической способностью»¹¹. Глагол «писать» они хотят сделать полностью непереходным, не выходящим за рамки акта письма, не затрагивающим реальную действительность. Литературный текст, как полагает Ф.Соллерс, «не должен больше ни информировать, ни убеждать, ни доказывать, ни рассказывать, ни изображать»¹². И если литературу, замечает Женетт, долгое время рассматривали как сообщение без кода, то теперь ее необходимо рассматривать как «код без сообщения»¹³.

Стремясь вывить специфику искусства, которая бы не зависела ни от чего внешнего, в том числе и от автора-творца, структурализм в эстетике намерен исключить из проблематики искусства или свести к минимуму все, что связано с художником как субъектом творческой деятельности. Он при этом справедливо выступает против абсолютизации роли творческой интуиции, отождествления творческого процесса с иррациональным мистическим актом, против понимания искусства как сверхчувственного познания. Однако, преодолевая психологизм в эстетике, структурализм отбрасывает и такие важные ее проблемы, как субъективно-психологические особенности художника, роль мировоззрения, значение биографических и социально-исторических факторов в художественном творчестве.

В результате художественное творчество получает одностороннее толкование. Создание произведения искусства сближается с изготовлением обычных вещей и предметов. Процесс литературного творчества ограничивается работой над языком, «переработкой одних текстов в другие». Действительным субъектом творчества объявляется язык или бессознательные механизмы речи.

Затронутые особенности подхода к искусству становятся более рельефными в концепции Ролана Барта (1915–1980), который является главной фигурой структурализма в эстетике. Его воззрения претерпели существенную эволюцию. В 50-е гг. он испытывает сильное влияние со стороны Ж.-П.Сартра и марксизма, в 60-е гг. его взгляды находятся в русле структурализма и семиотики, в 70-е гг. он переходит на позиции постструктурализма и постмодернизма.

В своих исследованиях Барт строго и последовательно придерживается лингвистического взгляда на общество, культуру и искусство. Он рассматривает язык в качестве фундаментального

измерения действительности, полагая, что существование мира в языке следует считать проблематичным. Современное общество представляется ему по преимуществу цивилизацией языка, речи и письма, где все предметы являются значащими, символическими системами, каковыми их делает язык, выступая для них «не только моделью смысла, но и его фундаментом»¹⁴. Барт определяет культуру как «поле дисперсии языков». Даже социальная революция ему видится как революция в собственности на символические системы.

Данный подход Барт в еще большей степени проецирует на искусство. Вся проблематику искусства он рассматривает через призму понятий языка, знака, письма, формы, структуры, системы. Барт последовательно освобождает искусство от его миметических свойств и социальных функций. Касаясь литературы, он отмечает, что идеологические и нравственные позиции писателя в лучшем случае могут иметь лишь второстепенное значение. Главным и самым важным для писателя должна быть форма, которая «есть первая и последняя инстанция литературной ответственности». «Общественная мораль, — продолжает Барт, — требует от писателя верности содержанию, тогда как ему известна одна лишь верность форме»¹⁵. Он выступает против ангажированной литературы, считая, что она не является ни посредником между человеком и миром, ни инструментом воздействия на них. Литература представляется ему средством, лишенным причины и цели.

Барт отождествляет литературу с языком, которые глубоко и неразрывно связаны между собой. Он подчеркивает, что язык есть бытие литературы, сам ее мир. Только литература целиком и полностью существует в языке, который в свою очередь только в ней чувствует себя как у себя дома. Поэтому литература, подобно лингвистике, должна быть наукой о человеческой речи, а не о человеческом сердце, как это было раньше. Главными ее проблемами должны быть фундаментальные проблемы языка, а не проблемы стиля, выразительности, красоты. «Роль литературы, — утверждает Барт, — состоит в том, чтобы активно представлять суверенитет языка»¹⁶.

Особое место в концепции Барта занимает понятие «письмо», оказавшее большое влияние на всю современную западную мысль. Проблематика письма проходит через все творчество Барта. В 50-е гг. он определяет письмо как «третье измерение

формы» (наряду с языком и стилем) и рассматривает его как то, что делает литературу искусством, а также как способ связи литературы с обществом и историей.

В 60-е гг., после перехода Барта на структурно-семиотические позиции, от прежнего понимания письма мало что остается. Оно превращается в «реле», которое не включает, а отключает литературу от общества и истории. Письмо выступает в двух основных своих ипостасях: мыслящее и творящее. Барт максимально сближает их, считая, что оба они означают универсальную структуралистскую деятельность, охватывающую не только все виды искусства, но и науку. Тем не менее некоторые различия между ними есть: первое является структурным анализом и совпадает с литературоведением, а второе охватывает проблематику творческого процесса.

В последнем случае письмо играет ту роль, которую традиционно исполнял писатель как субъект творчества и автор своих произведений. Барт предлагает новое понимание роли писателя. Он считает, что «писателем является тот, кто трудится над своей речью... и функционально растворяется в этом труде»¹⁷. Он перестает быть автором своего произведения. Примечательно, что одну из своих статей Барт назвал «Смерть автора».

В равной мере писатель перестает быть активным началом, субъектом творчества, уступая свое место языку и письму. Писатель при этом выступает в качестве анонимного и безличного агента действия, а движущей силой творческого процесса является «саморефлексирующее письмо». Последнее становится техникой «выпаривания» смысла слов и создания новых сверхзначений или коннотаций, представляющих собой имманентные, эндогенные образования.

В отличие от творящего предметом мыслящего письма является не обычный, а литературный язык, хотя задача письма остается примерно той же: результатом структурного анализа должен стать либо собственный язык критика, либо универсальная модель нескольких или даже всех литературных произведений.

В исследованиях Барта отчетливо проявилось своеобразие структурализма в толковании принципа системности. Анализируя постановки пьес Расина на парижской сцене, он приходит к выводу, что им не хватает системности, целостности. В их основе лежит эстетика детали, эмфатический, то есть преувеличенный акцент на том или ином элементе спектакля — тексте, ак

терах, костюмах, декорациях. Барт называет такое искусство пуантилистским и атомарным, однако свои интересные и обоснованные мысли он доводит до крайности.

В соответствии с бартовским пониманием системности все элементы спектакля объявляются равнозначными и лишаются к тому же своего самостоятельного значения: все, что содержится в них самих, должно быть редуцировано, сведено к одной лишь означающей оболочке, тогда как главное должно заключаться в отношениях между ними, в структуре и форме.

Барт разрабатывает оригинальную концепцию знака, выделяя три его толкования: символическое, синтагматическое и парадигматическое. Первое понимание знака, когда он отождествляется с символом, не устраивает Барта, поскольку оно предполагает связь между означающим и означаемым, вследствие чего форма оказывается зависимой и даже «похожей» на содержание. Иначе говоря, символ еще остается до некоторой степени образом, что составляет его существенный недостаток. Такое понимание знака находит воплощение в реалистическом романе, а также в исторической, биографической и социологической критике.

Синтагматическое толкование знака, не выходящее за структурно-семиотические рамки, вполне приемлемо для Барта. Оно рассматривает знак в его экстенсии, в связях и сцеплениях с другими знаками: их комбинации порождают новый, внутренний смысл, который, не будучи отраженным или выраженным, является произведенным или сделанным. Барт называет такое понимание знака функциональным и «фабрикующим», указывая в качестве примеров подобного воплощения знака на поэзию, эпический театр Брехта, серийную музыку и структурные композиции, характерные для творчества Мондриана или Бютора.

Наиболее адекватное свое воплощение, по Барту, знак находит в парадигматическом подходе к нему, когда означающее предстает не только в чистом виде, освобожденном от значений, связанных с внешним миром, но и становится множественным, варьируемым и модулируемым. Примеры такого понимания и воплощения знака Барт видит в «новом романе», в так называемых онирических (связанных с галлюцинациями и бредом) рассказах, построенных на «потоке сознания», а также в других авангардистских произведениях, в основе которых лежит вариация нескольких повторяющихся элементов. В них знак теряет всякую связь с образом и впервые реализуется в полной мере, становится «бесспорным».

В своих работах Барт не раз возвращается к тезису о том, что искусство — это формальная система, где основополагающим является не содержание или внешняя функция, но форма, что главным в произведении выступает не смысл, а порождающая его структура, «кухня смысла», что суть произведения заключается в коннотации, создаваемой «при помощи линий, цвета и отношений, которые сами по себе не являются значащими»¹⁸.

Структурализм в эстетике находит свое продолжение и развитие в концепции Мишеля Фуко (1926–1984). В своих исследованиях он опирается прежде всего на Ф.Ницше и М.Хайдеггера, в эстетике испытывает влияние Р.Барта.

Эстетические интересы Фуко ориентированы на авангард и модернизм в искусстве. Суть своего отношения к искусству он выразил в краткой формуле: «Мы ищем чистые формы». Основное внимание Фуко уделяет литературе, разрабатывая идею ее лингвистической природы.

Фуко рассматривает язык, письмо и литературу в их неразрывном единстве. Язык составляет «чистое начало» литературы и письма, благодаря которым он достигает своей подлинной суверенности, осуществляет все свои внутренние возможности. В отличие от лингвистики, оставляющей от языка одну только грамматику, литература «приводит язык от грамматики к чистой речевой способности, где и сталкивается с диким и властным бытием слов»¹⁹. Она представляет собой «обнаженно данный язык», и к такому состоянию его приводит письмо, позволяя выявить чистые формы языка, предшествующие всякому смыслу и значению.

Через призму языка Фуко также рассматривает понятия стиля, жанра и манеры, которые обычно используются для определения своеобразия творчества того или иного писателя. Он считает, что источник существующих в литературе сходств и различий следует искать не в особенностях «виденья мира» творцами, не в идеологических, психологических или иных субъективных установках, но в самом языке.

Фуко полагает, что в языке имеются некие «внутренние складки», через которые неизбежно проходят все произнесенные и написанные фразы, испытывая с их стороны соответствующее воздействие, даже если они в свою очередь добавляют к ним новые «морщины». То, что эмпирически обычно воспринимается как влияние или заимствование, на более глубоком уровне сказывается следствием внутренней организации языка, некой его «сетки», общей для литературных произведений.

В этой сетке, по мнению Фуко, заключается фундаментальный закон существования литературы, по которому сегодня она уже не обусловлена стилем, жанром или риторикой, но «конституируется как сетка, где больше не могут играть роль ни правда речи, ни последовательность истории, где единственным априори является язык»²⁰.

Лингвистический подход Фуко распространяет и на проблематику писателя, отказываясь рассматривать его в качестве традиционного автора и собственника своих творений. Вопрос об авторе снимается самопорождающим письмом, игра знаков которого приводит к «открытию пространства, в котором пишущий субъект беспрерывно исчезает»²¹. И если раньше произведение как бы возлагало на себя долг принести бессмертие своему создателю, «теперь оно получило право убивать, быть убийцей своего автора». Самое большее, что остается писателю, — «играть роль смерти в игре письма», а вся его творческая индивидуальность исчерпывается «оригинальностью своего отсутствия».

Судьбу автора разделяют произведение и книга, необходимость которых столь же проблематична, как и индивидуальность автора. Их нельзя рассматривать в качестве проекции авторской субъективности, поскольку они составляют лишь узел сетки языка или момент всеобщей дискурсивной практики.

Фуко выступает против традиционного понимания искусства, которое исходит из таких высоких слов, как талант, гений, божий дар, вдохновение, священный порыв, творчество и т.д. Он больше полагается на продуктивную онтологическую способность языка.

В 70-е гг. структурализм трансформировался в постструктурализм, который в 80-е гг. сомкнулся с постмодернизмом, что значительно усложнило его идентификацию. В Германии он больше известен как неоструктурализм. Вариантом постструктурализма является деконструктивизм, возникший из работ Ж.Деррида и получивший широкое распространение в США (П. де Ман, Х.Блум, Х.Миллер). Главными представителями постструктурализма в эстетике являются бывшие структуралисты — Р.Барт, Ж.Деррида, У.Эко, Ж.-Ф.Лиотар, М.Фуко, Ю.Кристева, Ж.Женетт, Ц.Тодоров, Ж.Рикарду и др., исключая К.Леви-Строса, одного из немногих, сохранивших верность структурализму.

В отличие от структурализма, являющегося последним направлением эпохи модернизма, постструктурализм принадлежит эпохе постмодернизма, что в значительной степени предопре-

деляет многие существенные его характеристики. Он выражает разочарование в классическом западном рационализме, отвергает прежнюю веру в разум, науку и прогресс, проявляет глубокое сомнение в возможность осуществления великих идеалов гуманизма. В нем нет какого-либо оптимизма, для него характерны ирония, пессимизм и нигилизм, которые нередко переходят в цинизм.

Главное отличие постструктурализма от структурализма связано с его отказом от понятий структуры и системы, от структуралистского универсализма, теорицизма и сциентизма. Он также ослабляет антисубъектную направленность структурализма, отчасти реабилитирует историю и человека — если не как субъекта, то как индивида, во многом выступая как философия индивидуализма.

Вместе с тем между постструктурализмом и структурализмом остается глубокая связь, которая проявляется прежде всего в том, что первый сохранил языково-знаковый взгляд на мир, а также практически осуществил намерение второго объединить научно-философский подход с искусством и литературой, рациональное с чувственным и иррациональным, ученого с художником. В методологическом плане постструктурализм в большей мере, чем структурализм, опирается не только на лингвистику, но и на семиотику.

Одним из первых на позиции постструктурализма перешел Р.Барт. Это сказалось в первую очередь на понятии письма. Теперь оно представляет собой не столько форму, технику или структурный анализ, сколько особую практическую деятельность. Для обозначения различных его модификаций Барт использует термины «письмо-текст», «чтение-письмо» и «текстуальный анализ», поскольку результатом письма становится текст, принципиально отличающийся от литературного произведения и других языковых форм.

«Произведение» представляется Барту устаревшим, ньютоновским понятием, тогда как «текст» — современным, эйнштейновским. Первое выступает как нечто готовое и законченное, обычно отождествляемое с книгой. Оно находится в рамках литературной традиции и культуры, подчинено общему мнению (доксе). «Текст всегда является парадоксальным»²². Он нарушает все традиции, не укладывается ни в какие жанровые рамки и представляет собой «не эстетический продукт, а означающую практику; не структуру, а структурирование; не предмет, а труд и игру»²³.

Для произведения характерны линейность и необратимость, хронологическая или иная последовательность развития. Текст не имеет какого-либо начала, центра и направленности, он предстает как стереофоническая и стереографическая множественность означающих. Если метафорой произведения может быть живой организм, то метафорой текста — ткань, сетка или паутина: он не растет и не развивается, а простирается благодаря комбинаторике и систематике. Наконец, произведение легко читается, что равносильно его потреблению. Текст является нечитабельным.

Барт рассматривает текст и как универсальную категорию, охватывающую не только литературу, но и другие явления. Текстом тогда оказывается город, культура, явления общественной жизни и вся она в целом. В литературе Барт выделяет классические тексты, написанные в реалистической манере, называя их «текстами удовольствия», и современные тексты, более строго соответствующие понятию «текст» и именуемые «текстами удовольствия»²⁴.

Все бартовские работы 70-х гг. можно отнести к «текстам». В них он последовательно отходит от теоретических проблем литературы, выражая растущие сомнения в возможности превращения литературоведения в науку. Если раньше он придерживался установки на разворение языка произведения в метаязыке науки или критики, то теперь он говорит о необходимости поиска изоморфизма между языком литературы и рассуждениями о ней: «Наука о литературе — это сама литература»²⁵.

Барта все меньше интересуют исследования теоретического, лабораторного типа, когда изучаемый текст берется с точки зрения его морфологии и внутренних правил функционирования, с целью добраться до «последней структуры», структуры-инварианта, модификация которой покрывала бы все существующие произведения. Теперь он считает, что никакой последней структуры, объясняющей все конкретные тексты как производные от нее, вообще не существует. Всякий текст, отмечает Барт, является своей собственной моделью, он уникален, неповторим и несводим к какому-либо общему коду. Такой текст и есть сама теория. Барт оставляет структурный анализ и увлекается текстуальным анализом, в котором главным выступает не результат, а сам процесс, игра, удовольствие и наслаждение. Его интересует «романическое без романа, поэзия без стихотворения, эссе без рассуждения, письмо без стиля, производство без продукта, структурирование без структуры»²⁶.

Постструктурализм в эстетике находит свое продолжение и развитие в концепции Жака Деррида (р. 1930). Он является основателем деконструктивизма, ставшего вариантом постструктурализма. В своих исследованиях опирается прежде всего на М.Хайдеггера, испытывая влияние Р.Барта. Последний видел заслугу Деррида в том, что он «вывел структуру из состояния равновесия, сделал знак открытым, высвободил конец цепи»²⁷.

К понятию «деконструкция» Деррида пришел через трансформацию хайдеггеровского термина «деструкция» («разрушение»), стремясь ослабить имеющийся в нем аспект разрушительности. Раскрывая смысл и значение деконструкции, Деррида отмечает, что она представляет собой непрерывный и бесконечный процесс, исключаящий подведение какого-либо итога, обобщение смысла, сведение к некоему метадискурсу, что она принимает свои значения при «вписывании» ее «в цепь возможных заместителей», каковыми выступают письмо, рассеивание, различение, след и т.д. Наиболее адекватными ее эквивалентами являются «письмо» и «рассеивание», которые практически совпадают. В самом общем и упрощенном виде деконструкция означает критическое чтение и последующее «переписывание» прочитанного, близкое к бартовскому чтению-письму.

Опираясь на чтение-письмо, Деррида осуществляет деконструкцию многих важных явлений западной философии, литературы и культуры. В центре его внимания находятся проблемы знака, языка, письма, текста, интертекстуальности, смысла и т.д.

Касаясь литературы, под которой имеется в виду современный литературный авангард, Деррида отмечает, что она порывает связь с реальной действительностью. Благодаря письму литература становится «мимикой, которая ничего не имитирует», «различием без референции» или «референцией без референта»²⁸. Она является знаком самой себя, знаком без обозначаемого. Как и письмо, литература представляет собой интертекстуальность, где один текст накладывается на другой, сводя к небытию всякий оригинальный текст, ибо «нет больше такой вещи, как оригинальный текст»²⁹.

Интертекстуальность исключает возможность выделения первичного текста, или «предтекста», который выступал бы в качестве некой отправной точки и по отношению к которому другие тексты можно было бы рассматривать как продолжение или развитие. Деррида отмечает: «То, что я... называю «текстом», больше не является конечным телом письма, но дифференци

альной сеткой, тканью следов, бесконечно отсылающей к другой ткани и другим дифференциальным следам»³⁰. Все тексты связаны между собой, переплетаются и перекрещиваются друг с другом, образуя запутанный лабиринт, для выхода из которого нет никакой Ариадниной нити. «Каждый текст, — полагает Деррида, — есть машина с несколькими головами, читающими другие тексты»³¹.

Интертекстуальность вносит существенные изменения в понимание знака. У Деррида он утрачивает идентичность и определенность, становится легко отделимым от самого себя. Его свойство системности перестает быть строгим, что делает его «атопическим», лишенным определенного места, плавающим, легко переходящим из одного контекста в другой, бесконечно порождающим все новые контексты, никогда не насыщаясь и не повторяясь.

Опираясь на интертекстуальность, Деррида возражает Фуко, который разрывает различные культурные эпохи, объявляя их закрытыми. Деррида выступает против всяких границ и любой замкнутости, отвергает наличие закрытых эпох или систем, считая, что они являются одновременно закрытыми и открытыми. Он полагает, что «текст всегда принадлежит нескольким эпохам»³².

Взаимосвязь и взаимопереход текстов делает излишними традиционные понятия произведения и автора. В отличие от произведения текст не имеет внутренней системной организации, что делает его открытым. Это свойство «лишает текст всякого начала и всякого вполне определенного конца»³³. Невыделенность текста ставит под сомнение возможность установления его автора. Деррида считает, что у текста не может быть вполне определенного «отца-автора», потому что письмо по своей природе является «отцеубийцей». Поэтому писатель не может претендовать на права собственника написанного им текста. При этом субъективная интенция автора полностью не аннулируется, однако то, что автор «хочет» или «не хочет», не находится в его власти, но составляет часть глобальной системы письма.

Свой подход Деррида распространяет и на другие понятия искусства. Он полагает, что интертекстуальность делает невозможным использование традиционного понятия жанра. Здесь опять же переплетение и смещение разнородных текстов делает проблему жанров неразрешимой. Эта неразрешимость, по мнению Деррида, отчетливо проявляется в двойственности понятия «рассказ», которое означает не только жанровые особенности

некоторого литературного текста, но и сам процесс повествования. Поэтому применительно к рассказу трудно решить, «имеется ли событие, рассказ, рассказ о событии или событие рассказа»³⁴. Полагая, что подобная трудность возникает и в случае с другими видами текста, Деррида приходит к выводу: «Всякий текст участвует в одном или нескольких жанрах, ...но это участие никогда не означает принадлежности»³⁵.

По мере эволюции от структурализма к постструктурализму Деррида все дальше отходит от теоретического взгляда на рассматриваемые проблемы, которые становятся все более узкими и локальными. Предметом его анализа нередко выступает отдельная фраза, слово, деталь или нюанс. Так, касаясь творчества Джойса, он специально останавливается на выяснении места и роли у него слов «да» и «смех». В творчестве поэта Ф.Понжа его интересует значение имени поэта и его подписи под своими стихотворениями. Деррида отмечает, что предлагаемые им размышления нельзя отнести к теоретическому дискурсу, он называет их речевыми ситуациями. Отмеченная тенденция характеризует все направления постструктурализма. Он все больше сближается с постмодернизмом, утрачивает качества научного дискурса, предпочитая им черты и свойства литературы.

Примечания

- 1 *Cossюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 61, 144.
- 2 *Lévi-Strauss C.* Tristes tropiques. P., 1955. P. 62.
- 3 *Lévi-Strauss C.* Anthropologie structurale. P., 1957. P. 305.
- 4 *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1075. С. 44–45.
- 5 *Serres M.* Hermès ou la communication. P., 1968. P. 73.
- 6 *Lévi-Strauss C.* L'homme nu. P., 1971. P. 28.
- 7 *Genette G.* Figures III. P., 1972. P. 20.
- 8 *Lévi-Strauss C.* L'homme nu. P. 571.
- 9 *Lévi-Strauss C.* Anthropologie structurale. P. 392.
- 10 *Тодоров Ц.* Поэтика. С. 46.
- 11 *Ricardou J.* Problèmes du nouveau roman. P., 1967. P. 32.
- 12 *Sollers Ph.* Logiques. P., 1968. P. 229.
- 13 *Genette G.* Figures. P., 1966. P. 150.
- 14 *Barthes R.* Système de la mode. P., 1967. P. 9.
- 15 *Barthes R.* Essais critiques. P., 1964. P. 11.
- 16 *Barthes R.* Le bruissement de la langue. P., 1984. P. 20.
- 17 *Barthes R.* Essais critiques. P. 148.
- 18 *Ibid.* P. 161.
- 19 *Фуко М.* Слова и вещи. М., 1977. С. 390.
- 20 *Foucault M.* Distance, aspect, origine // Théorie d'ensemble. P., 1968. P.18.
- 21 *Ibid.* P. 78.
- 22 *Barthes R.* Le bruissement de la langue. P. 71.
- 23 *Barthes R.* L'aventure sémiologique. P., 1985. P. 14.
- 24 *Barthes R.* Le plaisir du texte. P., 1982. P. 84.
- 25 *Barthes R.* Le grain de la voix. P., 1981. P. 53.
- 26 *Barthes R.* S /Z. P., 1970. P. 11.
- 27 *Les lettres françaises,* 1972. № 1429, P. 3.
- 28 *Derrida J.* La dissémination. P., 1972. P. 234.
- 29 *Ibid.* P. 395.
- 30 *Derrida J.* Parages. P., 1986. P. 127.
- 31 *Ibid.* P. 152.
- 32 *Derrida J.* De la grammatologie. P., 1967. P. 150.
- 33 *Derrida J.* Parages. P. 139.
- 34 *Ibid.* P. 274.
- 35 *Ibid.* P. 264.

Эстетический смысл традиционного текста в свете современной герменевтики¹

Современный интерпретатор текста все более и более удаляется от того времени, когда проблема эстетического была сформулирована впервые. Даже смысл классических эстетических текстов порой становится ускользающим. В то же время растет тенденция интерпретации более ранних традиционных текстов в эстетическом свете. При этом она нередко вызывает скептическое отношение к себе со стороны приверженцев чисто филологическо-исторического подхода, особенно «классиков» и медиевистов. В связи с этим проблема выявления эстетического смысла традиционных текстов выдвигается сегодня на первый план, то есть особую значимость приобретают принципы и формы современной герменевтики традиционного текста. Некоторым аспектам этой проблемы и посвящена настоящая статья.

Современный медиевист, занимающийся эстетическими вопросами, сталкивается с неожиданной проблемой: критикой со стороны исследователей средневековых текстов, многие из которых применяют *историцизирующий* подход, унаследованный от герменевтики романтической школы XVIII–XIX вв. Подобный подход, если обратиться к примеру из недавней работы, утверждает, что древние и средневековые тексты «...следует интерпретировать, обращая все внимание на те вопросы, на которые они сами пытаются дать ответ»². Согласно этой точке зрения, как бы переносящей исследователя на позицию средневекового автора, в Средние века вообще не существовало эстетической проблематики, а следовательно, понятие «средневековая эстетика» не имеет права на существование. *Историцизирующий* подход

также требует от исследователя четкой методологии, которая призвана помочь ему прийти к некоему «объективному» историческому знанию. Она должна основываться на стремлении исключить любые возможные современные влияния на исследователя. В то же время на сегодня существует множество исследований и интерпретаций — от которых историцисты открещиваются как от «ненаучных», — посвященных вопросам средневековой эстетики и обсуждающих средневековые тексты с точки зрения современных эстетических теорий³.

В связи с этим возникают два основных вопроса: во-первых, как преодолеть временную дистанцию между современной и средневековой традициями? и, во-вторых, возможна ли точная методология интерпретации средневековых текстов в эстетическом плане? Наиболее полные ответы на них мы находим в герменевтической теории Г.-Г.Гадамера.

Прежде всего, Гадамер резко критикует позицию, согласно которой современным интерпретатором может быть получено некое «объективное», или «истинное», знание об определенном историческом периоде. Автор «Истины и метода» считает «абсурдным» утверждение, согласно которому «эпоха должна пониматься с точки зрения ее самой» (Дильтей), и установку на то, что «можно преодолеть ситуацию, когда исторический наблюдатель привязан к определенному времени и месту», в результате чего якобы достигается «правильная» интерпретация исторического текста⁴. В силу историчности нашей позиции, убежден Гадамер, невозможно полностью преодолеть временную дистанцию между современным интерпретатором и прошлым. И хотя попытки определить, каковым было «истинное» намерение автора или каким образом определенный текст воспринимался его читателем-современником «в реальной действительности», представляются вполне естественными, ориентация на них исследователя «полна скрытого идеализма» (*ИМ* 373). То прошлое, которое реконструируется современным интерпретатором, всегда будет исторически детерминировано его конкретной и именно современной позицией. Несмотря на все усилия «исторического» метода, ему никогда не удастся преодолеть свою собственную историчность (*ИМ* 284–285)⁵. Гадамер также выражает серьезные сомнения по поводу «точных» научных методов исторической школы, которые препятствуют любому толкованию традиционных текстов с современной точки зрения. В целом он вообще ставит под вопрос применимость подобных методов в гуманитарных науках.

Таким образом, медиевист, решивший толковать традиционные тексты в эстетическом свете, сталкивается с двумя герменевтическими проблемами. Во-первых, принимая во внимание невозможность полного преодоления временной дистанции между нами и средневековым текстом, каким образом вообще возможна интерпретация этого текста современным исследователем? Во-вторых, если не существует точных «научных» методов работы с историческим текстом, каков наиболее уместный подход к нему?

Феноменологическая традиция Гуссерля и Хайдеггера помогает нам, согласно Гадамеру, глубже проникнуть в способ бытия и понимание идей и сделать некоторые важные наблюдения. Любому нашему сознательному опыту открываются исторические горизонты прошлого и будущего. Однако эти горизонты слиты в единый поток непрерывного временного опыта, который лежит в основе всех отдельных составляющих нашего опыта⁶. Хайдеггер настаивает на ключевой роли исторической временности в нашем опыте и его конечности. Эта временность также является «способом бытия самого процесса понимания...» (*ИМ* 116). Любое понимание разворачивается во времени: в той же мере, в какой невозможно оставить без внимания «исторический слой» понимания, невозможно исключить и его современную составляющую, которая существенно отличается от этого исторического слоя. И хотя невозможно достичь «действительно верного» исторического понимания прошлого «с точки зрения того исторического периода», не существует в чистом виде и какого-либо сугубо «современного смысла». Любое современное понимание текста или концепции всегда исторически обусловлено, включает их «историческое измерение»: традиция их истолкования является их неотъемлемой частью. Наше понимание некоего феномена — продукт исторического развития, оно содержит все прошлые герменевтические «наслоения». Так в любом процессе понимания/интерпретации налицо некоторое рода взаимоотношение между прошлым и настоящим⁷. Эта «историческая протяженность» концепций или текстов, которая всегда оказывается включенной в процесс понимания/интерпретации, находит параллель в историческом бытии произведений искусства и становится одной из главных черт гадамеровского понимания герменевтики⁸.

Таким образом, проблема интерпретации текстов прошлого оказывается фактически решенной. С *одной стороны*, временную дистанцию между прошлым и настоящим преодолевать не име

ет смысла, поскольку мы сами — часть (продолжение) этой прошлой традиции, и поэтому всегда сохраняется некоторая непрерывность понимания внутри данной культуры. Тот факт, что мы тоже принадлежим традиции, т.е. имеем свое «историческое измерение», в совокупности с тем, что наш временной опыт, как прошлого, так и настоящего, складывается в непрерывное целое, создает необходимую связь между традицией прошлого и нашим современным представлением о ней. А тем, что «понимание в гуманитарных науках ... позволяет традиции» как полноправному партнеру по диалогу «к себе обратиться» (*ИМ* 266), устраняется антагонизм между традицией и нашим ее пониманием. Поскольку традиция оказывает влияние на гуманитарные науки, несмотря на любые попытки «очистить» их методологические процедуры от этого влияния, необходимо принять во внимание это присутствие традиции и сделать его продуктивным, вместо того, чтобы рассматривать его как препятствие к знанию. Благодаря непрерывности нашего временного опыта, пишет Гадамер, «время вовсе не является прежде всего пропастью, которую нужно преодолеть, поскольку она разделяет; в действительности, оно есть то поддерживающее основание хода событий, в котором современность укоренена. Таким образом, временная дистанция — это не что-то такое, что необходимо преодолеть. ... На самом деле важно признать временную дистанцию в качестве позитивного и продуктивного условия, которое делает понимание возможным. Она ... наполнена непрерывностью обычаев и традиции, в свете которых все, что было передано [в результате традиции], нам является» (*ИМ* 281).

С другой стороны, проблема невозможности непредвзятой «правильной» интерпретации прошлого (в силу изменений в практике интерпретации) также оказывается решенной. Действительно, историцизирующий подход, который направлен на то, чтобы достичь «исторически правильного» понимания прошлого не только невозможен в буквальном смысле, но даже и не особенно желателен. Исходя из современного понимания «классики», Гадамер стремится показать, что сохраняются только те традиции прошлого, которые все еще актуальны для настоящего, т.е. с легкостью подвластны интерпретации настоящим и таким образом становятся «вечными»⁹.

Традиционные тексты становятся нам понятными только в том случае, если из них удастся извлечь «живой» современный смысл¹⁰. Примечательно, что на первый взгляд «некритический»

подход (практиковавшийся еще до «исторической школы»), который обращался с традиционными текстами как с современными и пытался извлечь из них только актуальный смысл, теперь приобретает теоретическое обоснование.

Процесс подобного исторического понимания, который совмещает горизонты прошлого и настоящего, постоянно влияющие друг на друга, Гадамер описывает понятием «слияние горизонтов» (*ИМ* 289–290). Настоящее «историческое сознание» не пытается перенести себя из одного горизонта в другой, а постоянно движется в направлении схождения обоих горизонтов, расширяя горизонт настоящего с тем, чтобы включить в него историческое измерение (*ИМ* 287)¹¹.

При рассмотрении второго важнейшего вопроса — об оптимальном подходе к традиционному тексту, — наиболее продуктивной, согласно Гадамеру, является модель диалога, или беседы. Толкование традиционного текста «...подразумевает первенство диалога и структуры вопроса/ответа»: текст также задает вопросы интерпретатору (*ИМ* 351). Высший уровень герменевтического опыта, по Гадамеру, включает в себя «открытость по отношению к традиции» (*ИМ* 343), способность исследователя «прислушиваться» к ней, предоставлять ей возможность «обратиться» к себе (*ИМ* 359), иными словами, относиться к традиции как к личности или партнеру по реальному разговору. В результате подобного диалога достигается вышеупомянутое «слияние горизонтов понимания» (там же): в процессе понимания толкователь манипулирует текстом, а текст, в свою очередь, манипулирует толкователем, пока, в конце концов, не сформируется некая «общая почва», как и в результате диалога между двумя равноправными партнерами.

Однако диалог с традиционным текстом имеет одну характерную особенность: недостижимость его автора в силу историчности текста. Таким образом, принцип «ничто из того, что автор или читатель не могли иметь в виду, не должно быть привнесено в текст» просто не действует и «не может определять пределы значения/смысла текста» (*ИМ* 372). Следуя Хайдеггеру, Гадамер акцентирует внимание на том, что в ходе любого процесса понимания или интерпретации всегда присутствуют некие предварительные структуры понимания. Некие смыслы постоянно проецируются и «апробируются» по мере того, как текст прочитывается и понимается (*ИМ* 251–252). Поскольку невозможно избежать этих проекций, их необходимо признать

и сознательно включить в процесс истолкования. То же самое относится и к интерпретации традиционных текстов. «Пытаться избавиться от своих собственных концепций в интерпретации не только невозможно, но и явно абсурдно» (*ИМ* 374). По-настоящему историческое сознание не исключает современное «наслоение», но вместо этого пытается быть посредником между идеями прошлого и своим собственным образом мышления. В результате подобного «слияния горизонтов» мысли интерпретатора «пробуждают» и «оживляют» смысл текста. Творческое истолкование традиции расширяет заключенные в ней скрытые возможности (*ИМ* 437–438).

Подчеркивая принципиально интуитивный характер интерпретации исторического текста, Гадамер предостерегает против ошибочной и фантастической концепции «правильного» метода. Принимая во внимание диалогическую природу интерпретации текста, он рекомендует интерпретатору просто позволить этому диалогу случиться, развернуться и стать направляющим принципом в герменевтической процедуре (*ИМ* 439–440). Согласно Гадамеру, единственное «правило» настоящей интерпретации — это прислушиваться к тексту и следовать тому, что «последовательно вытекает из самого содержания» (там же). Таким образом, радикальные интерпретации и очевидные предрассудки должны быть отвергнуты: настоящий диалог с традицией предполагает некую «дисциплину», или «этику», истолкования.

Значимой чертой герменевтики текста, которая отличает ее от метода естественных наук, является ее «страстная» природа, подобная диалектическому методу ведения беседы (*ИМ* 440–1). Интерпретация текста — это не «метод» в строго научном смысле, а творческий изобретательный процесс (*ИМ* 449).

Таким образом, подводя итог сказанному, можно заключить, что, согласно Гадамеру, единственно верным путем к пониманию любого текста является путь герменевтического (то есть творческого) диалога с ним. Традиционные тексты не имеют «объективного» смысла как такового: единственный присущий им смысл тот, который появляется в результате конкретного акта понимания/интерпретации. И этот смысл возникает при «слиянии» горизонтов прошлого и настоящего (*ИМ* 450–451).

В качестве выразительного примера современного выявления эстетического смысла средневековых текстов можно указать на многогранную «Богословскую эстетику» Г.У. фон Бальтазара. И хотя фон Бальтазар является независимым автором,

герменевтические приемы, которыми он пользуется, весьма близки к описанной выше концепции Гадамера. Фон Бальтазар анализирует некоторые средневековые тексты, пытаясь найти в них «историческое измерение» в общем-то современной идеи: способности эстетического опыта выявить или открыть для нас трансцендентальный горизонт бытия.

Вначале мы рассмотрим некоторые общие принципы его герменевтики, а затем — конкретный пример извлечения эстетических идей из текстов Августина. Подобно тому, как любая интерпретация начинается с некоего предварительного смысла, — в богословии это обычно более очевидно, чем в философии, — фон Бальтазар формулирует свою основную гипотезу: если красота и прекрасное — это выявление/откровение или излучение из глубины бытия (довольно распространенная идея в истории эстетики), тогда откровение скрытого Бога, включая Воплощение Христа, само по себе «образует аналогию по отношению к этой красоте мира»¹². Обладая острым чувством историчности идей, фон Бальтазар ощущает необходимость придать этой абстрактной идее «историческую полноту и цветность», т.е. раскрыть ее «историческое измерение», или показать ее имплицитное присутствие в контексте христианского сознания фактически на протяжении всей истории богословской мысли от ранних отцов Церкви до XX в. Этому, собственно, и посвящен второй том его «Богословской эстетики», в котором он убедительно обосновывает одну из глобальных идей своей концепции об историческом *единстве христианского эстетического видения*¹³. Для этого он приводит ряд примеров из христианских богословских текстов, каждый из которых, «будучи помеченным в своем центре сиянием славы (величием) откровения Божия (*der Herrlichkeit der Gottesoffenbarung*)», стремится «предоставить этому отпечатку (*diesen Eindruck*) центральное место в своем видении» (Н 11). Герменевтическая «тактика» подхода фон Бальтазара к этим христианским текстам приближается к идеалу Гадамера. Он стремится вступить в герменевтический диалог с традицией, внимательно всматриваясь в текст, пытается заставить его «заговорить» и выразить свои основные смыслы: «...в каждом случае необходимо применить усилие к тому, чтобы искомые моменты выразили сами себя, по мере того, как мы прослеживаем ... по возможности точнее общие контуры текста» (Н 12).

Критерии подборки фон Бальтазаром средневековых текстов для своего диалога на первый взгляд кажутся довольно произвольными и субъективными, что он и сам признает (Н 18). Это делается, однако, сознательно: отсутствие последовательности и систематичности в выборе текстов свидетельствует об убежденности автора в том, что «никакого непрерывного развития не может и не должно быть показано» в отношении такого необъятного предмета, как аналогия между красотой и Божественным откровением (Н 20). Вместо одной упорядоченной картины, он предлагает ряд «относительно закрытых и самодостаточных» картин. Однако отсутствие системы в выборе текстов отнюдь не означает невозможности достижения внутреннего единства. Напротив, *априорное единство эстетического видения* в традиционных христианских текстах предполагается самой богословской предпосылкой автора: именно она позволяет фон Бальтазару анализировать многие разрозненные «голоса» традиции, поскольку в конечном счете они имплицитно призваны выражать изначально усмотренное исследователем единство эстетического видения и демонстрировать смысловую непрерывность¹⁴.

Примечательна герменевтическая «тактика», которую фон Бальтазар применяет для того, чтобы продемонстрировать единство христианского эстетического видения посредством анализа таких вроде бы разнородных текстов. Он сознательно отвергает любые «научные» методы. Его герменевтика — свободный диалог со всей предшествующей традицией. Единственным направляющим принципом при этом выступает постоянное внимание к тексту, стремление позволить ему выразить себя. Более того, раскрытие некоторых смысловых моментов текста фон Бальтазар считает возможным оставить на откуп читателю. В результате диалогического общения с достаточно произвольно выбранными текстами заявленное в предпосылочной лемме единство эстетического видения в христианской традиции становится очевидным само по себе посредством герменевтического опыта: «То, что поразительные диалоги открываются между разными [текстами], когда один приветствует другой через века,... возможно делая выразимым в совершенно новой форме то, что когда-то имелось в виду... это и [другие] подобные вещи читатель увидит сам» (Н 20)¹⁵. Фон Бальтазар не скрывает незаконченности и «открытости» своего подхода к интерпретации, так как изначально предполагается, что настоящий герменевтический процесс в противоположность «научному методу» оставляет многое недосказанным и открытым для дальнейшего диалога¹⁶.

В качестве характерного примера методики фон Бальтазара можно указать на его работу с текстами Блаженного Августина, автора, вызывающего постоянный интерес у историков эстетики¹⁷. Классического медиевиста, воспитанного на историцизирующей методологической традиции, прежде всего удивляет произвол в выборе текстов Августина. Автор не следует ни строгой хронологии, ни какой-либо другой системе (ср.: Н 97–99). Он вовлекает в процесс толкования множество текстов Августина, позволяя им выразить свой смысл самим по себе (ср.: Н 101 и далее). Подобный подход легко оправдать, если вспомнить, что герменевтика фон Бальтазара основана на его предпосылке о «единстве видения», которое распространяется на все традиционные христианские богословские тексты. В свете этой предпосылки не имеет особого значения, где начать хронологически или какие тексты выбрать: можно вовлечь любой текст в любом месте. Опять-таки в результате такого вовлечения текстов фон Бальтазар надеется получить представление о «базисных интуициях Августина», которые проходят через все его основные работы и могут помочь выявить своего рода герменевтическое «ядро» его мысли, которое исследователь характеризует как целостное эстетическое видение (Н 99)¹⁸.

Идея «эстетического видения», которую фон Бальтазар усматривает в текстах Августина, довольно примечательна и внутренне связана с его собственной герменевтикой средневековых текстов. Согласно фон Бальтазару — и это центральный момент его эстетического богословия, — только то, что может быть непосредственно *увидено* или *прозрено* (как в эстетическом опыте), является наиболее убедительным доказательством и аргументом (ср.: Н 102)¹⁹. И многие «доказательства» Августина в сфере христианского богословия, по мнению ученого, основаны именно на способности *узрения*, а не на концептуальных выводах или на слепой вере²⁰.

Что касается богословия самого фон Бальтазара, сама идея единства христианского эстетического видения, как центральная в его работе, может быть доказана только в том случае, если ее можно непосредственно и напрямую *прозреть*, или *увидеть*, но не обосновать с помощью каких-либо логических или «научных» доказательств. Подобная же значимость *само-очевидности* и *прозрачности смысла* лежит в самом основании герменевтического подхода, применяемого фон Бальтазаром, основной чертой которого является свободное и открытое вовлечение иссле

дуемого текста в диалог, — при этом значительное место отводится и роли читателя. Его нельзя убедить, полагает автор, пока ему не будет предоставлена возможность самому *увидеть* вышеуказанные моменты в тексте Августина.

Другая характерная черта герменевтического подхода фон Бальтазара состоит в том, что он не пытается избежать современных интерпретаций мысли Августина, таким образом полностью признавая роль современного толкователя в высвечивании смысла традиционного текста. Например, он интерпретирует августиновскую теорию «восхождения» в свете кантовской трансцендентальной философии (ср.: Н 111, 114). Он также применяет концепцию «конечной формы как явления/откровения бесконечного», которая занимает центральное место в эстетике романтиков XVIII–XIX вв. (Н 116): вслед за описанием «базисного опыта» само-явления бесконечного, фон Бальтазар пытается показать чувство восхищения конечными формами у Августина (ср.: 118–120). Даже понятие эстетического, которое фон Бальтазар применяет к традиционным текстам, основывается на новоевропейском опыте: к эстетике он относит все, что связано со способностями чувственного восприятия или посреднической ролью в Универсуме (Н 123).

После довольно детального анализа августиновских текстов фон Бальтазар делает более общие герменевтические выводы, которые непосредственно не привязаны к конкретным текстам, выявляя тем самым «современное бытие» исторического измерения концепции эстетического. Привлечение текстов Августина на этом этапе становится чрезвычайно свободным. Движущей силой этого герменевтического процесса является недискурсивное *видение* фон Бальтазаром общей картины, объединяющей всю традицию христианской эстетики, а не какой-либо систематический подход к текстам. Современная концепция, утверждающая, что эстетический опыт — это важнейшая искупающая и спасающая сила, которая самоочевидна и обладает способностью продемонстрировать единство нашего опыта, фрагментированного во всех иных отношениях, начинает играть все более важную роль в его интерпретации Августина. «Именно энтузиазм, — пишет фон Бальтазар вслед за Ницше, — должен заполнить теоретическую пустоту, и он может это сделать ... только если смотреть на мир эстетическим образом» (Н 125)²¹. Единство множества фрагментированных картин-видений гарантировано всеобщей объединяющей эстетикой

ческой картиной-видением, как, например, в случае эстетического объяснения бытия зла Августином (Н 128). Наконец, фон Бальтазар пытается восстановить еще более широкий исторический контекст эстетического видения Августина. Он улавливает относительно далекие связи между Августином и всей историей эстетической мысли, пытаясь найти ему место в «историческом измерении» концепции эстетического. Основным моментом эстетического богословия является не «слепая вера», а способность узрения. Августиновское доказательство «правильности» истинной религии в конечном счете эстетическое, как у Паскаля, Сольвейва и Ньюмана²².

Завершая разговор о герменевтическом подходе Г.У. фон Бальтазара, уместно задать вопрос: каковы перспективы его применения для выявления эстетического смысла традиционных текстов в настоящее время? В его случае богословская позиция была крайне выгодной для герменевтики. Априорная концепция единства христианской богословской картины-видения позволила фон Бальтазару достаточно свободно привлечь целый ряд традиционных текстов из различных исторических периодов²³. Поскольку все они демонстрировали подобного рода единство видения, определенная непрерывность традиции была гарантирована, и это позволяло вовлекать традицию в герменевтический процесс на любом этапе. Но каковы в этом плане возможности, например, для философского подхода к эстетике?

Уместно, в частности, по-прежнему использовать идею единства, но несколько в ином смысле. Вместо единства христианского богословского видения, можно рассмотреть, опираясь на Гадамера, единство определенной современной эстетической концепции в ее «историческом измерении»: например, проследить различные стадии исторического бытия идеи эстетического опыта как *посредника*. При этом, естественно, необходимо помнить, что в силу слияния горизонтов прошлого и настоящего мы на самом деле будем анализировать отдельные аспекты этой концепции не абстрактно «исторически», а скорее феноменологически — в том виде, какой они приобретают сегодня в нашем сознании под влиянием исследуемых традиционных текстов. В результате герменевтического диалога с классическими, средневековыми и современными текстами у нас возникнет более полная картина того, как и на основе каких текстов мы пришли к изначальной предпосылке о единой концепции, несмотря на то, что для авторов традиционных текстов эта идея могла

и не быть единой областью опыта и рефлексии. Таким образом, исследователь, поставивший перед собой задачу восстановления исторического измерения некоей единой эстетической идеи на основе разрозненного хора традиционных текстов, может почерпнуть много полезного как из гадамеровской герменевтической теории, так и из конкретного примера интерпретации средневековых текстов фон Бальтазаром.

Примечания

- ¹ В основу статьи положен доклад, прочитанный автором на XV Международном конгрессе по эстетике (Токио, 28 августа 2001 г.).
- ² П.Хедот цит. по: *McEvoy J. Does Augustinian Memoria depend on Plotinus? // The Perennial Tradition of Neoplatonism, Ancient and Medieval Philosophy, Series 1.24. Ed. Cleary J.J. Louvain: Leuven University Press, 1997. P. 393–394.*
- ³ Например, ср. интерпретацию августиновской мысли в плане кантовской «трансцендентальной» эстетики: Августин «теперь пытается показать, что разум, через посредство рефлексии об априорных условиях эстетического суждения, ... влотною подходит к восхождению к Богу» (*Koch J. Augustinischer und dionysischer Neuplatonismus und das Mittelalter // Kant-Studien. 48.2 [1956–7]. S. 125*). Полная библиография по данному вопросу заняла бы несколько страниц.
- ⁴ *Gadamer H.G. Wahrheit und Methode. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1972. S. 218, 114.* Данное издание «Истины и метода» цитируется далее как *WM* в скобках с указанием страниц. Перевод автора.
- ⁵ Ср.: «В конечном счете, такой подход к герменевтике в той же степени лишен смысла, как и любое восстановление и возрождение прошлой жизни. Реконструкция изначальных обстоятельств, как и любое восстановление, — предприятие, обреченное на провал вследствие историчности нашего бытия» (*WM 159*).
- ⁶ «...дискретный (прерывающийся) характер нашего опыта ... не является конечным феноменологическим данным. Скорее, каждый такой интенциональный опыт всегда включает в себя двойной открытый горизонт того, что в нем напрямую не сказано, но к чему его настоящий смысл может по своей природе быть направлен; и единство этого потока опыта, конечно же, включает в себя весь вообще опыт, который можно таким образом тематизировать» (*WM 231–2*).
- ⁷ «Но процесс его понимания всегда будет включать больше, чем просто историческую реконструкцию 'мира' прошлого, к которому творение принадлежит. Наше понимание всегда будет сохранять сознание того, что мы тоже принадлежим к этому миру, и, соответственно, что это творение также принадлежит нашему миру» (*WM 274*).
- ⁸ Согласно Гадамеру, единство и самосущность текста или произведения искусства включают всю историю его интерпретации: все его исторические измерения содержатся в нем одновременно (*WM 114–115*).
- ⁹ «Классика сохраняется как раз потому, что она значима сама по себе и интерпретирует сама себя, т.е. обращается [к нам] таким образом, что это не является высказыванием о том, что уже прошло ... наоборот, она может сказать что-то современности, как будто бы это было сказано специально для современности. То, что мы называем «классикой», не требует, прежде всего, преодоления временной дистанции, поскольку она сама преодолевает эту дистанцию с помощью ее собственного постоянного посредничества. Классика, таким образом, безусловно «вечна», но эта «вечность» — способ исторического бытия» (*WM 274*). Таким образом, решение вопроса о «правильной» и «точной» интерпретации прошлого, может быть сведено к следующему. Если определенный феномен, принадлежащий прошлой

традиции, не допускает осмысленного истолкования, то он и не стоит того, чтобы быть истолкованным; если же таковой феномен с легкостью представляет нам возможные пути истолкования, то никакой особенно «точный» метод и не нужен!

¹⁰ «...относительно текстов универсальное правило сводится к тому, что только в процессе их понимания остатки мертвого смысла трансформируются обратно в живой смысл» (*WM* 156).

¹¹ Ср.: «На самом деле, горизонт настоящего находится в процессе непрерывного формирования, поскольку нам постоянно приходится проверять все наши предпосылки. Важная часть этой проверки приходится на встречу с прошлым и понимание традиции, из которой мы исходим» (*WM* 289).

¹² «Если все прекрасное и великолепное в мире есть *epiphaneia*, проблескивание, лучащееся сияние сокровенных, могучих сущностных основ бытия в чувственно воспринимаемой форме, то событие самооткровения сокровенного, беспредельного и всемогущего Бога в земных формах, в слове, в истории и, наконец, в человеческом образе может само по себе составить аналогию по отношению к этой красоте мира, насколько бы безмерно оно ее не превосходило». (*Balthasar H.U. von. Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Bd. II. Fächer der Stile. Teil 1. Klerikale Stile. Einsiedeln: Johannes Verlag, 1984. S. 9.* Далее обозначается как «Н» в скобках с указанием страницы по указанной книге (Bd. II. T. 1). Перевод автора.

¹³ Хотя термин «видение» (*Vision*) фон Бальтазара не имеет прямого отношения к основному предмету данной работы, в целях общей ясности он требует пояснения. Для фон Бальтазара (см. ниже) основная сила христианской религии заключается в том, что ее главные послышки можно неким образом *узреть*, или *увидеть*, а не только понять разумом или принять на веру. По его мнению, только в то, что можно конкретно увидеть, можно действительно поверить. Этим и объясняется его желание написать богословскую *эстетику*, в противоположность «догматике» или «логике», так как его понимание эстетического (см. ниже) находится в рамках того, что можно чувственно воспринять или неким образом *увидеть*. *Видение* поэтому имеет у него значение *конкретного эстетического видения-узрения*. Таким образом, согласно фон Бальтазару, любой христианский текст основывается на некоем первичном импульсе, который ему дан изначально под влиянием вот такого непосредственного *видения*, или *узрения*, которое (а не какая-нибудь логика) и является его «центром», или основой. В целом же во всей христианской традиции прослеживаются некие общие черты всех этих отдельных *видений*, что фон Бальтазар описывает как «единство» или «целостность видения».

¹⁴ «Разрастается полный оркестр, в котором отдельные инструменты мелодично сливаются друг с другом: их взаимная гармония доказывает, что все они играют по одной партитуре...» (Н 20). Ср.: Н 27: «...каждая оригинальная форма заново прорывается из центра».

¹⁵ Опять-таки можно проследить сходство с Гадамером.

¹⁶ «Даже в конце этого тома невозможно будет подавить чувство разочарования, поскольку мы только покружим вокруг библейского и догматического смысла сияния славы Господней (*Herrlichkeit*), а не осветим его из самого центра...» (Н 28). Эту задачу фон Бальтазар решает в центральной части своей работы — в третьем томе.

- 17 См.: *Svoboda K.* L'esthétique de Saint Augustin et ses sources. Brno: Vydava Filosofická Fakulta, 1933; *Chapman E.* Saint Augustine's Philosophy of Beauty. New York, London: Sheed & Ward, 1939; *Tscholl J.* Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus. Heverlee-Leuven: Augustijns-Historisch Institut, 1967; *Harrison C.* Beauty and Revelation in the Thought of Saint Augustine. Oxford: Clarendon Press, 1992; *Бычков В.В.* Эстетика Аврелия Августина. М.: Искусство, 1984; *он же.* Aesthetica patrum. Эстетика отцов Церкви: Апологеты. Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995 и т.д.
- 18 Ср.: Н 100 по поводу трактата «Об истинной религии» Августина, который характеризуется как «...движущийся кругами, несистематичный, но тайно тяготеющий магнетически к своему истинному полюсу».
- 19 Для фон Бальтазара христианство вообще наиболее убедительно именно потому, что оно позволяет нам *увидеть*, а не основано на слепой вере или логическом доказательстве. По этой причине оно — наиболее «эстетическая» религия.
- 20 Ср.: «Можно сказать, что доказательство Августина относительно истинной Церкви, это доказательство «эстетическое»: тот, кто не может *узреть* особенную природу этой всеобщности [= кафоличности] ... не может быть ею тронут» (Н 104).
- 21 Ср.: *Nietzsche F.* Birth of Tragedy. Chapter 5 // Basic Writings of Nietzsche. Trans W. Kaufmann. New York: The Modern Library, 1992. P. 52: «...Поскольку мир и существование могут быть оправданы в веках только как эстетический феномен...»
- 22 «У Августина, так же, как позже у Паскаля, Соловьева и Ньюмана, уверенность в правильности *vera religio* в конечном счете не основана исключительно на интуициях сердца, совести или веры, но основывается на узрении этой правильности, которое, в широком смысле этого слова, может быть названо эстетическим видением...» (Н 140).
- 23 Столь же подробно, как у Августина, он рассматривает эстетический опыт крупнейших представителей христианской мысли от ранних отцов до начала XX в. (Ириней, Ареопagit, Бонавентура, Данте, Паскаль, Соловьев и др.).

Маргинальность в эстетике и искусстве

В мире появляется все больше свидетельств в пользу того, что маргинальный художник способен дать много интересного и полезного в разгадывании тайн творчества. Сегодня ситуация в искусстве такова, что психиатрические больницы, тюрьмы, цирки и зоопарки имеют значительные коллекции произведений искусства. Как экзотика они вызывают любопытство и коммерческий интерес. Как терапия они уже давно рассматриваются в качестве существенного инструментария лечебного воздействия. Особенно успешным лечение оказывается в том достаточно распространенном случае, когда зрительные образы уже присутствуют в психозе в качестве навязчивой идеи. Так к изображению орла, в котором больной хотел бы воплотиться в своей последующей жизни, врач пририсовывает своего орла, и это становится единственной плодотворной основой так необходимого диалога врача и пациента. Как выясняется, зрительные образы гораздо менее подвержены воздействию психической болезни, чем словесная речь.

И только эстетика оказалась не готовой к осмыслению подобных явлений. Опыт маргинального искусства не вписывается ни в одну из существующих эстетических парадигм. Он полностью чужд классике как нормативно-стилевому «ученому» профессиональному искусству. Он не может быть удовлетворительно описан ни в репрезентативных понятиях модернизма, ни в понятиях общекультурных: логос, эйдос, метафора, катарсис, сублимация, ни в эстетических: условность, форма, уникальность, стиль искусства. Лишь постмодернистская эстетика, раз

рушившая любые виды метафизики и обратившаяся, по словам Ж.Бодрийера, к «поверхностному слою коммуникации», оказалась в состоянии быть хоть в какой-то мере «объяснительным принципом» в подходе к маргинальным явлениям. Но и здесь нельзя слишком обольщаться. Различия между маргинальностью и постмодернизмом в искусстве, на наш взгляд, также остаются принципиальными. Шизоидная художественная практика постмодернистов — возьмем ли мы концептуальную поэзию с ее знаками, потерявшими значения, симулякры поп-арта или хэппенинг, в отношении которого запрещено задавать вопрос «Как» (оценочный аспект), довольствуясь лишь назывным «Что» — везде присутствует тот, кто совершает или подготавливает данный вид духовной практики. Он постоянно соотносит внутри себя культурную норму (академическую или раннеавангардную) и то, что в данном случае резко от нее отличается. Даже в тех случаях, когда творчество объявляют «контркультурой», а теорию «анти-эстетикой», исследователь не должен строить иллюзий относительно того, что наконец-то он столкнулся с чем-то абсолютно новым. На самом деле изменились культурные рамки, измерение же осталось прежним. Здесь представлен все тот же субъект, предпринимающий разного рода ухищрения, оригинальные приемы, цель которых — максимально снизить порог субъективности, чтобы выйти на нетронутый, неотрефлексированный материал живого опыта. Поэтому постмодернист только играет, пусть и искусно, в шизофрению, в то время как маргинал — это, в частности, сам шизофреник.

В общефилософском плане вопрос о маргинальности — это прежде всего вопрос об отношении к норме — жесткой, социальной, и более мягкой, культурной. В целом к культурной норме можно относиться по-разному. Норму можно обожествлять. С таким же успехом норму можно ненавидеть. Еще к норме можно относиться с юмором, например, в жанре перформанса...

Норму в виде канона художественных форм обожествляли древние греки (вспомним, например, скульптурные каноны Поликлета и Лисиппа). Сегодня понятие нормы имеет исключительное значение в точных науках и производственных технологиях. Норма допусков и стандартов в машиностроении, калибров в работе двигателей, габаритов на транспорте — без всего этого, а точнее, при малейшем несоблюдении требований норм и стандартов, останавливается производственный процесс, замирает машина.

Картина резко меняется, если наука обращена к человеку, особенно, если человек берется со стороны его способностей к творчеству. О норме здесь часто говорят с негодованием, ее просто ненавидят: «Очень общим образом скажем, что нормальность есть общепринятость и вытекает из капитуляции» (М.Тевоз); «То, что мы именуем «нормальным», является результатом подавления, отречения, разединения, распада, проекции, интроекции и прочих разрушительных форм воздействия опыта» (Р.Д.Ленч).

Самой благодарной областью, где маргинальные явления представлены в своих наиболее выразительных формах, является искусство. На примерах, взятых из искусства, строится в настоящей статье и типология маргинальности, предполагающая разделение последней на устойчивую и неустойчивую.

Исследователь маргинальных явлений Мишель Тевоз выделяет довольно многочисленную группу художников-аутсайдеров, в которую входят те, кто либо изолирован от общества, либо отнесен на периферию общественных интересов, либо попросту забыт обществом. В этой группе в качестве наиболее интересных и плодотворных в творчестве он называет душевнобольных, далее упоминает заключенных, отшельников, одиноких людей и стариков¹. Наряду с ними существуют художники, формально не изолированные от общества, но по манере творчества близкие аутсайдерам. Это дети, примитивы и наивы². Всех вместе мы и можем называть художниками-маргиналами, закрепляя за ними главный и решающий признак — творчество вне эстетических и художественных норм. Такие художники нарушают норму, подталкиваемые к этому условиями своей жизни. Подобную маргинальность я называю устойчивой.

Однако если выйти за границы перечисленных явлений, то сразу же обнаружится отчетливо выраженная неустойчивость рассматриваемого феномена. Нередко то, что было рождено как культурная и художественная аномалия, постепенно, по мере характерной для последнего времени либерализации культуры, становится нормой и теряет качество маргинальности. Так, по свидетельству Р.Барта, еще недавно к маргиналам относили детей, стариков, преподавателей университетов. Имелась в виду объединяющая их манера, вызванная, правда, различными причинами, многократно перечитывать одно и то же художественное произведение. Но прошло время, и эта манера утвердилась в качестве нормы чтения, если двигаться в этом процессе от денотативных связей к более глубоким — коннотативным³.

В искусстве известен маргинальный по всем признакам опыт В.Ван Гога писать картины, не прибегая к кисти и палитре — основному инструментарию, обеспечивающему образную выразительность, почерк, манеру и индивидуальность художника, — хотя на самом деле это не было продиктовано стремлением Ван Гога быть маргиналом в искусстве. Работая над этюдом на *plein air* и желая сэкономить время, поскольку день клонился к закату и природные цвета гасли, художник выдавливал краски на холст прямо из тюбика. Таким способом он выполнил несколько своих работ, теперь ставших классикой раннего модернизма.

Пример с Ван Гогом особенно интересен в том отношении, что только до 1973 г. насчитывается 93 публикации, посвященных ему и написанных с позиции психиатрии. Патографы словно старались превзойти друг друга, спекулируя на медицинской тематике. Художнику ставились диагнозы в диапазоне от шизофрении до сифилитического поражения головного мозга (прогрессирующий паралич), упоминались также циклофренический психоз, психопатия, злоупотребление алкоголем и эпилепсия⁴. Даже если согласиться с тем, что Ван Гог страдал душевной болезнью, его пример доказывает, что творчество — это «здоровая функция» даже у душевнобольного. Таков вывод, к которому сегодня приходят многие психиатры, имеющие дело с творчески одаренными пациентами, хотя их одаренность, разумеется, меньше той, что была присуща Ван Гогу.

Еще более выразительным маргинальным приемом в изобразительном искусстве оказался коллаж, изобретенный французскими кубистами. Поместить на холсте инородный искусству объект — фрагмент газеты, игральную карту, коробку от папирос, что делали в своих коллажных опытах П.Пикассо и Ж.Брак, — было в то время настоящим вызовом эстетике и искусствознанию. Это опрокидывало все сложившиеся представления о художественном произведении, творческом субъекте, профессионализме в искусстве и было маргинальным по духу явлением. Но прошло время, и появился поп-арт, придавший объектному искусству статус культурной и художественной нормы.

В музыке авангардный симфонизм отличается от симфонической классики примерно равным соотношением звука и паузы (молчания). Так считал Э.Денисов, композитор, необычайно чуткий к живописи. К сказанному он добавлял, что в произведениях других, еще более радикальных музыкальных авангардистов, чем он сам (например, у Дж.Кейджа), звук занимает еще

меньше места в сравнении с паузой. Мы видим, что и здесь, в музыкальном образе без звука, столько же маргинального, ставшего художественной нормой, сколько в живописном произведении, выполненном без кисти и палитры, или в практике коллажного искусства?

Просто и остроумно решал проблему маргинальности П.Клее. Желая лучше понять, как работают дети и душевнобольные, художник иногда переключал кисть или карандаш из правой, «обученной» руки в не испорченную навыком левую, автоматически становясь маргиналом. «Левая» рука выводила Клее и на более серьезные проблемы. Убеденный в том, что между письмом и изображением нет принципиальной разницы, он много сил тратил на изобретение фантастических в своем сочетании формально-знакового и изобразительного алфавитов, экспериментировал с заглавными буквами. И сегодня полна загадок и тайн его акварель «Орден прописной буквы С» (1921). Героическую попытку П.Клее вернуться к исходному праязыку, из которого последующая культура так бесцеремонно изгнала изобразительность, можно сопоставить лишь с синестезийными опытами в области поэтического и разговорного языков, проводимыми в конце XIX и начале XX вв. А.Рембо, С.Малларме, А.Крученых, В.Хлебниковым.

Болезненно остро представлены политическая и сакральная темы в маргинальном искусстве. Даже если эти темы заявлены знаменитыми и признанными художниками, но в маргинальном ключе, культура не спешит переводить их творения в разряд художественной нормы, как это обычно бывает. В 1937 г. Сальвадор Дали создал инсталляцию «Воспоминание о Ленине». Произведение отвечало всем требованиям жанра и было подлинным открытием, опередившим время на 30–40 лет.

В 1986 г. другой признанный сегодня художник Энди Уорхол выставил в галерею современного искусства в Милане серийную копию «Тайной Вечери» Леонардо да Винчи. Картина представляла собой точную графическую версию знаменитой фрески, но с той разницей, что у Э.Уорхола на одном полотне, в одной и той же раме располагались два одинаковых изображения Иисуса Христа и апостолов, одно под другим. Результат не заставил себя ждать. Специальным постановлением Ватиканской католической церкви картина была квалифицирована как кощунство и надругательство над чувством верующего, которому художник как бы предлагал молиться сразу двум одинаковым образам. Проклятье церкви не снято с художника и сегодня.

Аналогичную ситуацию можно было наблюдать в России в конце 1997 г. при демонстрации по НТВ фильма Мартина Скорцезе «Последнее искушение Христа». Отметим лишь, что М.Скорцезе является крупнейшим кинорежиссером второй половины XX в. Его имя стоит в одном ряду с именами И.Бергмана, П.Гринуэя, Ф.Коппола, А.Курасава, С.Спилберга, Р.-В.Фасбиндера, В.Херцога.

После Э.Уорхола и М.Скорцезе отечественный опыт маргинального решения христианской темы уже не содержит прежней остроты в подаче материала. Так мало кто почувствовал и по достоинству оценил достаточно сильный маргинальный ход Е.Семенова, представившего на своей выставке «Семь библейских сцен» в галерее М.Гельмана (март 1998 г.) разыгранные исполнителями-даунами сюжеты известных произведений: «Благовещение» Ван Эйка, «Тайная Вечера» Леонардо да Винчи, «Поцелуй Иуды» и «Сон» Джотто, «Что есть истина?» Н.Ге. Воспроизведенные полотна были сняты на пленку и оформлены в виде картин, которые и предлагались зрителям в экспозиции. Известно, хотел сказать художник, что богоугодные — это прежде всего слабые, больные, искалеченные люди. Среди них дауны к Богу должны быть ближе всех: ведь слабость, кротость и смирение — это признаки самой болезни Дауна. Им-то и доверил художник воплощение на сцене классических библейских сюжетов.

Все названные примеры — это маргинальность «на время», т.е. на тот период, пока устоятся вкусы, пройдет шок неприятия и все успокоится. Культура станет еще терпимее, еще эластичнее. Скрипя и чертыхаясь, она переставит колышки, обозначающие ее границы, еще на некоторое расстояние вверх, вниз или вширь, очертив тем самым более емкое и просторное поле для творческих экспериментов. Будем называть подобные явления *«неустойчивой маргинальностью»*.

Итак, подлинными маргиналами, т.е. наиболее устойчивыми в сохранении своей «инаковости», дистанционности по отношению к культурным нормам, являются художники-изгой обществу — аутсайдеры, а также близкие к ним дети, примитивы и наивы. Только они, и то в разной степени, с большей или меньшей полнотой выражают идею маргинальности.

Значительная часть атрибутивных признаков, дающих представление о маргинальном искусстве, взята нами у аутсайдеров. При этом отметим, что оба эти понятия (аутсайдер, маргинал) этимологически и содержательно чрезвычайно близки. Среди

таких признаков обычно называют восторг и ликование, вызываемые процессом, но не результатом творчества; отсюда «аутсайдер» — тот, кто творит, избегая посвященности, деловитости, профессионализма, кто, к тому же, совершенно безразличен к результату своего творчества. Как ни странно, но аура маргинальности настолько хрупка, что такие обычные спутники искусства, как признание, успех, аплодисменты, коль скоро они осознаны и оценены художником, действуют разрушающе по отношению к такой ауре. С их помощью художник возвращается в свое обычное культурное состояние.

К аутсайдерному искусству не применимо понятие диалога между произведением и воспринимающим его индивидом. Художники-аутсайдеры неохотно пользуются классическими материалами (маслом в живописи, мрамором в скульптуре) и с удовольствием обращаются к любому случайно попавшему под руку материалу: дереву, картону, коже, пластику. Аутсайдерному искусству сложно подобрать дефиницию. Не менее сложно идентифицировать такое искусство, т.е. отнести к нему с определенных эстетических позиций (например, с позиции эмпатии). Все эти признаки, взятые вместе, подводят нас к тому, что можно назвать подлинно свободной, или предельно нерепрессивной субъективностью, о которой М.Фуко писал незадолго перед своей кончиной, имея в виду эстетическую организацию опыта: конструирование «стилей жизни», «жизнь как произведение искусства» и т.д.⁶.

Внутри себя аутсайдеры неоднородны, поскольку художественный талант как главный элемент творчества по-разному реализуется в условиях социальной изоляции либо отверженности. Известно, что творческих работ обитателей психиатрических больниц больше, чем аналогичных работ заключенных. Первые к тому же талантливее или, по крайней мере, изобретательнее. В чем здесь дело? По мнению М.Тевоза, многое объясняет характер изоляции: «Если главное назначение тюрьмы заключается в подчеркивании ответственности заключенного, то психиатрическая больница делает все, чтобы лишить этой ответственности ... Психиатрический заключенный, не знающий ничего, даже срока своего освобождения, может начать предпочитать тень добыче, по выражению Андре Бретона»⁷. Это значит, что душевнобольной художник изначально живет в мире нереального, столь важного для развития творческого воображения⁸.

Еще одна аутсайдерная группа — старики. Это особый, во многом загадочный тип художника-аутайдера. Если все европейское средневековье не знало, что такое мир детства, то в конце XX в. оказалось, что мы не знаем, что такое мир старости. Старики становятся маргиналами, поскольку они теряют главные качества немаргинальной личности: волю, целеполагание и активную деятельность, необходимые для достижения поставленных целей. Кроме того, их маргинальность вытекает из парадокса: с одной стороны, общество заботится о продлении жизни стариков, а с другой — необходимость в них отпала. Если раньше старики, как наиболее мудрые, много значили в жизни общества, обеспечивая важные интегративные функции, то теперь «негодные к производству, плохие потребители, строптивые к экспансионистской идеологии, они превратились в помеху, в людей докучливых, от которых избавляются любым способом: богадельнями, домами для престарелых, возведенной в институт милостыней-подачкой, моральным оставлением и оставлением просто, в прямом смысле слова»⁹.

Но старость и детство — золотой возраст маргинального искусства. Значительная часть произведений аутсайдеров и наивов создана ими по достижении преклонного возраста. Дети говорят сами за себя. Как выясняется, пребывающий на данных возрастных полюсах художник меньше всего склонен работать в ритмах подражательного (репрезентативного) творчества, вокруг которого и возникло большинство эстетических общекультурных норм. Известны случаи, когда художники, много сделавшие в рамках художественной репрезентации, с возрастом отказываются от подражательства, а вместе с ним и от общепринятых эстетических норм. Самый известный из таких случаев связан с творчеством Микеланджело Буонаротти. Почти девяностолетний старик, работая над своим последним произведением «Пьета Ронданини», непохожим на все остальное в его творчестве и близким духу маргинальности, с грустью заметил, что только сейчас он понял, что такое искусство и как следует в нем работать.

Далеко не все дети, причастные к художественному творчеству, могут быть отнесены к маргиналам. К ним принадлежат, главным образом, необученные дети: либо они не успели этого сделать (дети до 5–6 лет), либо это дети, отставшие в своем общем развитии. Достаточно легко представить себе ребенка так называемой анальной стадии полового развития, который толь

ко научился проводить линии и ставить красочные пятна, получая от этого удовольствие. Вот этот «бумагомаратель», при наличии у него природного дарования, а еще лучше таланта в области изобразительного искусства, и будет самым ярким художником-маргиналом, каким только его можно себе представить.

Детская маргинальность наиболее непосредственна, проста и изящна. Если можно говорить о поэтике маргинального искусства, то в первую очередь это будет творчество ребенка. Вот несколько примеров:

Ученик, ребенок 5–6 лет, рисует березу. Он добросовестно выполняет задание, ни разу не подняв голову на натуру.

Педагог: Как же так, ты рисуешь березу, ни разу на нее не взглянув?

Ученик: А зачем? Я и так хорошо знаю, что такое береза.

Педагог: Все прекрасно, Петя, но почему ты нарисовал руку с семью пальцами, разве ты не знаешь, что на руке их бывает всего лишь пять?

Петя: Я знаю, конечно, что рука имеет пять пальцев. Но что мне было делать? Когда я рисовал ладонь, она получилась у меня больше, чем надо. Нарисовав на ней пять пальцев, я обнаружил, что еще осталось пустое место. Не пропадать же ему!

В доме ожидают гостей. Ребенок взволнован и постоянно рисует. Вот он нарисовал дорогу, по которой приедут гости.

— Почему же у тебя дорога на заднем плане изображена гораздо шире, чем на переднем?

— Так ведь оттуда будут ехать наши гости!

При желании несложно увидеть здесь то, над чем десятилетиями ломали голову эстетик и искусствовед, доказывая право на деформацию в искусстве, обосновывая принципы обратной перспективы или художественного авангарда в целом.

Наконец, примитивы и наивные художники, по выражению все того же Мишеля Тевоза, одной ногой твердо стоят на территории культуры и лишь другой касаются (хотя порой весьма ошутимо) области маргинального. И это прикосновение может быть самым разнообразным: здесь нередки выходы в самые глубокие слои архетипичности, находящие свое выражение в завораживающе близких по «неумелости» к детям изображениям пропорций тела и в такой же «неумелой» и шемящей душу деформации предметов, которой в профессиональном искусстве достигали лишь столь большие мастера, как М.Шагал, П.Клее.

Философа наивный художник может впечатлить присущим ему и ни с чем не сравнимым пространством мысли (что проявляется в выражении глаз, в изображении предметов и т.п.).

Помимо уже названных признаков маргинального искусства, выделенных у художников-аутсайдеров, назовем еще два. Наивное искусство и детское художественное творчество имеют к ним самое непосредственное отношение. Это, во-первых, «рисую, как знаю» вместо нормативного «рисую, как вижу» и, во-вторых, признак дилетантизма.

Принцип творчества «рисую, как знаю» широко распространен и по существу не маргинален. Достаточно сказать, что весь ранний модернизм, сосредоточившись на деформации предметов, исходил из этого принципа. Наивное же искусство, в отличие от других, выходит здесь на философскую категорию времени. Благодаря умозрению, заменившему интерес к деталям и нюансировке, время предстает у наива как вечность. Если авангардистское искусство это всегда авангард новых стилей, стремление каждый раз взглянуть по-новому на вещи и мир вокруг себя, то наивное искусство — это мостик в прошлое, та тоненькая ниточка, которая только и может по-настоящему связать нас с нашим прошлым. В этом заключена основная эстетическая ценность наивного искусства.

Так почему же основные признаки маргинального искусства (безразличие к результату, отказ от посвященности, сложности с дефинициями) столь резко контрастируют с нормативными признаками? Все дело в том, что маргинальные художники наиболее самодостаточны. Это следует отнести, как еще один, может быть наиболее важный признак, ко всем группам «устойчивой маргинальности» в искусстве.

Фрейдовское «вытеснение», а также лакановские «символическая кастрация» и особенно «нехватка» среди прочих имели целью объяснить, как вернуть человеку изначально утерянную им целостность и самодостаточность. Но впервые явление «нехватки» обнаружил в западной философии Платон. Он описал ее в одном из диалогов «Пира»:

— Эрот — это любовь к прекрасному, но не к безобразному?
(*Сократ*)

— Да. (*Агафон*)

— Значит, любовь это то, в чем нуждаются и чего не имеют?
(*Сократ*)

— Да, выходит так. (*Пораженный Агафон*)

— А разве доброе не прекрасно? (*Сократ*)

— Да. (*Агафон*)

— Но если Эрот нуждается в прекрасном, а доброе прекрасно, то, следовательно, Эрот нуждается и в добре. (*Сократ*)

Так в знаменитом сочинении Платона был развенчан Эрот, считавшийся со времен Гесиода одним из наиболее могущественных космогонических богов Древней Греции, а в науку о человеке было введено важнейшее понятие современного психоанализа «нехватка».

Как же бороться с нехваткой? Шопенгауэр, размышлявший над этой проблемой, предложил два способа преодоления основанного на нехватке пессимизма: через искусство и через аскезу. Вся наша жизнь, по Шопенгауэру, это непрерывное качание «пессимистического маятника», крайние точки которого — страдание и скука. Нехватку он связывает с главной из этих точек — страданием. Человек потому и страдает, что испытывает лишение или нехватку. Искусство и аскеза, каждое по-своему, обращаются к чистому опыту существования, что и спасает их от нехватки. Искусство, уточняет Шопенгауэр, это делает через бескорыстие и незаинтересованность (Кант), а аскеза — еще радикальнее, через отказ от всего земного.

После Шопенгауэра не было придумано ничего нового, что могло бы служить дополнительным средством в борьбе с нехваткой. Исключение составляют разве что «роковые женщины», привлечшие к себе внимание как раз этой стороной¹⁰.

Опыт маргинального искусства, на наш взгляд, и служит тем новым источником, который помогает обнаружить дополнительную аргументацию в движении современного человека к самодостаточности через преодоление нехватки.

Такое движение сегодня, без преувеличения, одно из наиболее популярных. Два главных полюса — мужское и женское, конституирующие в эротической сфере все ту же нехватку, постепенно уходят в прошлое. Становится модным утверждать, что половые различия не что иное, как условность, историческая конструкция, которая была необходима в прошлом, а сегодня безнадежно устарела. Индустрия моды, новейшая технология чувственности направлены на то, чтобы подчеркнуть внутреннюю бисексуальность субъекта. Созданы духи, в равной мере предназначенные мужчинам и женщинам. На фасонах одежды, прическах, манипуляциях с телом (пирсинг, татуировка) лежит порой откровенная, порой едва заметная печать слияния в одно

целое мужского и женского начал. В ходу выражение «андрогинная молодежь», смысл которого выходит за рамки скоротечной моды, приобретая черты грандиозного проекта принципиально нового человеческого существования. Уже улавливается основной смысл этого проекта. Он — в самодостаточности и умиротворенности духа и плоти на основе радикального слияния мужского и женского. До сих пор, хотя и говорят авторы нового проекта, разделение на мужское и женское вело к неврозам и истерии. Один «треугольник» (Эдипов: мама, папа и я) наслаивался на другой (муж — жена — любовник). Все это изучалось, лечилось, так или иначе обслуживалось с помощью «*scientia sexualis*», несостоятельность которой убедительно показал М.Фуко в многотомной «Истории сексуальности».

Размышление над маргинальностью требует самого внимательного отношения к опыту животных. Двигаясь вниз по линии «наивности», как одному из проявлений маргинального, первым шагом обозначим наивного художника, а вторым шагом — еще более наивное поведение животного. Кинизм, как известно, произошел от слова «кинэ», что в переводе с древнегреческого означало «собака». Поведение собаки и пытались воплощать в своем наивном отношении к жизни Диоген и его последователи. Сегодня эта тема получила свое дальнейшее развитие в популярном экологическом движении и она должна, вне всякого сомнения, заинтересовать специалистов в области философской антропологии.

Чему человек может научиться у животного? Как выясняется, очень многому. Только в эстетике маленькая обезьянка-шимпанзе по кличке «Бэтси» из зоопарка г.Балтимор (США) в буквальном смысле разрушила фундамент целой науки, когда в конце 1960-х исполненные ею акварели были приняты за работы профессионального художника и получили неплохие рецензии в американских журналах по искусству. После обезьянки Бэтси эстетика должна внести коррективы в тему «Красота в природе», не удовлетворяясь тем, что об этом писали Г.В.Ф.Гегель и В.Соловьев.

Подлинным открытием в науке об искусстве XX в. является обнаруженное бессилие психоанализа в осмыслении маргинальных явлений¹¹. Это обстоятельство также следует рассматривать как важнейший признак маргинального искусства.

Шедевр в искусстве принято оценивать по эстетическим критериям. Став предметом психоаналитического исследования, художественное произведение не несет ответственности за то,

явилось ли оно продуктом вытесненных желаний или возникло как-то иначе. Это означает, что вопросы стиля и формообразования выпадают из компетенции психоанализа. На его долю остается лишь общая сюжетная сторона художественного произведения и психологический тип художника.

Многочисленные критики Фрейда обычно ставят ему в вину характерный для его учения крайний пессимизм, который присущ его представлениям о существовании человека, загнанного изначальной эдиповой сексуальностью в безысходное положение. По меньшей мере в странной ситуации находится в данном случае и художник, у которого, правда, в отличие от многих других людей имеется возможность сублимировать свое сексуальное чувство в творчестве. Однако и в самых возвышенных художественных творениях, отмечают критики фрейдизма, нетрудно отыскать симптомы все тех же низменных желаний. Далее, Фрейда как философа, создавшего свою концепцию человека, сравнивают с Шопенгауэром, чья метафора маятника, вечно перемещающегося в своих крайних точках от страдания к скуке, представляет собой еще один классический образ пессимистического видения человеческого существования.

Обнаруженная несостыковка маргинальности и психоанализа наводит на мысль о сомнении в универсальности и всеобщности сублимации в искусстве, даже если оставаться сегодня на позициях фрейдизма, не выходя за так называемые биографические рамки сексуальности бессознательного. Основание для этого дает сам Зигмунд Фрейд. Если у Шопенгауэра человек страдает тем сильнее, чем ярче выражена его интеллигентность, а тем более талантливость, то у Фрейда все совершенно иначе. Основатель психоанализа подробно останавливается на многочисленных «целесообразных мероприятиях», используемых для благоприятного разрешения психического конфликта и последующего за ним невроза. Тем самым он позволяет предположить возможность существования художественного творчества вне сублимации. Приводя несколько примеров упомянутых уже психоаналитических мероприятий, лишь один из них он связывает с сублимацией¹². Наряду с этим возможна другая ситуация, когда человек (больной, по Фрейду) убеждается, что он ошибочно отказался от возникшего у него патогенного желания и реализует его — либо в целом, либо частично. Убедиться в поспешности и ошибочности своего решения, чреватого вытеснением и итоговым невротическим результатом, человеку может

помочь знание психоанализа, а еще лучше — свой, домашний психоаналитик. Как бы то ни было, но перед нами ситуация, не завершившаяся вытеснением, которое только и приводит к неврозам и другим психическим расстройствам (отрицательный результат) либо к созданию духовных, в том числе художественных, ценностей (положительный результат). Несложно теперь представить себе такого психоаналитически грамотного человека, который к тому же имеет постоянный контакт с опытным практикующим специалистом по психоанализу. Оба они способны держать в узде и не доводить до вытеснения в сферу бессознательного патогенные желания.

Фрейд приводит и другой пример, когда отказ от желания «признается справедливым, но автоматический, а потому и недостаточный механизм вытеснения заменяется осуждением с помощью высших психических сил человека; таким образом достигается сознательное овладение несовместным желанием»¹³. В качестве примера представим себе глубоко верующего человека, которому достаточно просто прибегнуть к высшим психическим силам, способным помочь ему в разрешении наметившейся невротической ситуации и так же, как в предыдущем примере, избежать вытеснения.

Оба описанных случая не исключают, однако, наличия художественной одаренности у фигурирующих в них пациентов. Имеем ли мы основание утверждать, что творческий процесс, в котором они будут участвовать, пойдет по накатанным рельсам сублимации? Фрейд оставил этот вопрос открытым.

Усомниться, однако, в универсальности и всеобщности сублимации нас заставляет творчество детей. Сама по себе детская сексуальность и связанные с ней страхи и психические расстройства занимают значительное место в психоанализе. Однако описанные Фрейдом сознательные приемы борьбы с патогенными желаниями меньше всего касаются детского возраста. Это связано с отсутствием достаточного сексуального (нет функции продолжения рода), эстетического и повседневного жизненного опыта у ребенка. Есть, далее, большие сомнения в том, что этот громоздкий механизм (возникновение патогенного желания → его вытеснение в подсознание → возвращение желания-симптома в сознание) лежит в основе психики у людей стран Востока. Сошлемся на В. Сидорова, который приводит слова женщины-европейки, побывавшей в Индии: «Давала ему (Гуру, индийскому Учителю — А.М.) читать Толстого и Достоевского

(разумеется, в переводе на английский). Понравились мысли, духовный настрой. Но сюжеты, любовные интриги, говорит, для меня это неинтересно. Понять его можно. Его подход к жизни предполагает более строгое, простое и, я бы сказала, молниеносно-четкое, как удар меча, решение жизненных конфликтов и ситуаций, которые нам представляются клубком сложнейших, запутанных, мучительных противоречий»¹⁴.

Необходимость дифференцированного отношения к действию механизма сублимации, которое мы попытались отыскать у Фрейда, подтверждает последующая история развития психоанализа и особенно его сегодняшняя критика. Похоже, если сопоставлять масштабы внедрения классического психоанализа у нас и на Западе, то он еще не успел стать в России популярной лечебной практикой, как появились серьезные причины усомниться если не в природе и эффективности психоанализа, то, во всяком случае, в его претензии на описание в собственных понятиях основных звеньев психической жизни человека. Сегодня можно говорить о критике психоаналитической теории в целом и, в том числе, интересующего нас механизма сублимации сразу по трем направлениям: с позиции шизофренического анализа на основе теперь уже знаменитых «машин-желаний» Ж.Делёза и Ф.Гваттари, описанных ими в работе «Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения» (1972), в не менее известных работах С.Грофа по трансперсональной психологии и в русле осмысления маргинальных явлений.

Тот факт, что «комплекс Эдипа» реализуется в строгих границах биографической сексуальности, Ж.Делёз и Ф.Гваттари называют не иначе, как «империализмом Эдипа». Тупиковый характер психоанализа возникает, по их мнению, уже из того, что «психоаналитик никогда не спросит у своего пациента: «Расскажи мне немного о твоих машинах-желаниях!» Вместо этого он кричит: «Отвечай о папе и маме, когда я спрашиваю о тебе!»»¹⁵.

Желание, как главный побудительный мотив сексуальности, находится вне очерченной биографическими рамками территории. Шизоидная практика, в связи с которой только и можно понять механизм желания, также располагается вне «комплекса Эдипа». Если попытаться точно локализовать место действия «желающих машин» Делёза—Гваттари, то это будет «граница между моральной организацией и молекулярным многообразием желания»¹⁶. Эта достаточно узкая, на первый взгляд, пограничная область оказалась чрезвычайно продуктивной не только

в плане создания нового, отличного от эдипового, психоаналитического инструментария, но и в связи с обнаруженным внутри нее обширным культурообразующим комплексом. Лишь все вместе и объясняет, почему шизоанализ оказался предпочтительнее психоанализа, учитывая достаточно стройную теорию последнего, а главное, его широкое практическое применение. «Факт, часто ускользающий из поля зрения, состоит в том, — пишут Ж.Делёз и Ф.Гваттари, — что шизо действительно принимает участие в создании Истории; оно галлюцинизирует и грезит универсальную историю и размножает расы. Каждый бред имеет расовую окраску, не обязательно приобретая оттенок расизма. Не дело религии, «тела без органов», представлять расы и культуры. Целое тело ничего не представляет. Наоборот, расы и культуры обозначают религию этого тела — это зона напряженности, поле потенции. Феномен индивидуализации и сексуализации продуцируется внутри этого поля. Отец, мать и я сам существуют вместе и образуют элементы политической и экономической ситуации, <...> которая постоянно разрушает все триангуляции и предохраняет ситуацию от сведения ее к семейному комплексу. Короче, семья никак не микрокосм в смысле автономной фигуры, даже когда она вписывается в широкий круг, который опосредует и выдвигает ее. Семья по натуре эксцентрична. Мы говорим о распластанной, делимой, трубчатой (*tubular* — *A.M.*) и предрешенной семье. Но что обеспечивает разрыв и его последствия, предохраняющие семью от замыкания в себе? Всегда есть дядя из Америки, болеющий дядя, тетя, порвавшая с военным, безработная кузина, банкрот или жертва краха, дед-анархист, бабушка в больнице, сумасшедшая или одряхлевшая. Семья не порождает свои собственные разрывы. Семья наполнена разрывами и поперечными разрезами не семейного характера: Коммуна, дело Дрейфуса, религия и атеизм, гражданская война в Испании, проявление фашизма, сталинизм, война во Вьетнаме, май 68 г. — все эти события формируют комплексы бессознательного более эффективно, чем пресловутый Эдип»¹⁷.

Шизоанализ, как это видно из приведенного нами фрагмента знаменитого исследования, конструирует впечатляющий образ метасемьи, где внутрисемейные отношения перестали считаться частным делом членов данной семьи. Чтобы понять мотивы поведения человека, в том числе мотивы его психического расстройства, шизоанализу недостаточно биографических дан

ных. Обращаясь к привычному инструментарию — бессознательному и сексуальности, шизоаналитик ищет их следы в истории, политике, религии.

Оценивая значительность основной стратегии шизоанализа, нельзя не признать слабость ее операционального уровня. В отличие от психоанализа, здесь он фактически отсутствует. Чтобы понять мое психическое расстройство, нужно понять болезни этноса, хитросплетения политики, инновации культуры, науки и искусства. Действия психоаналитика, расшифровывающего симптоматику душевного расстройства на основе анализа художественного произведения, напротив, вполне конкретны. «Психоаналитик всегда может раскопать хищного «ястреба» в живописи Леонардо да Винчи или черты анальной стадии в пастозности Джона Констебла, но непременно в качестве симптома, то есть следствия подавленного желания»¹⁸, — отмечает М.Тевоз. Практика арттерапии в психиатрических клиниках не содержит ничего подобного. Речь там может идти лишь о полезности занятий живописью для душевнобольного, о некотором улучшении его самочувствия при обращении к искусству, но не более того. Врач-психиатр не может претендовать на звание шизоаналитика, если он не выходит за рамки конкретного пациента и его конкретного заболевания. Такой пациент, теперь уже как маргинал, интересен лишь философу.

Ж.Делёз, Ф.Гваттари, а также С.Гроф не жалеют самого сильного сарказма в адрес психоанализа, давно уже ставшего, по их мнению, тормозом на пути более детального и более глубокого объяснения механизмов бессознательного и сексуальности в психической жизни человека. «Одно слово о позоре психоанализа в истории и политике. Процедура хорошо известна: появляются две фигуры, великая личность и толпа. Дальше возникает претензия делать историю с помощью этих двух сущностей, этих двух кукол, Великого Ракообразного и придурковатого беспозвоночного. «Эдип» появляется в самом начале. С одной стороны, есть великий человек, определяемый по-эдиповски: так он убивает отца в бесконечной смерти; или, уничтожая его, идентифицирует себя с матерью; или входит в него, занимая его место; или достигая примирения (с множеством вариантов в деталях, корреспондирующих с невротическими, психотическими, извращенными или «нормальными» решениями, которые, надо сказать, являются решениями сублимации). Во всяком случае, великая личность всегда великая личность, потому что, к

добру или ко злу, она имеет основу для определенного оригинального решения Эдипова конфликта. Гитлер уничтожил отца, воплотив в нем силы плохой матери; Лютер поместился внутри отца, достигнув компромисса с супер-эго. С другой стороны, всегда имеется толпа, также понимаемая по-эдиповски, если иметь в виду отцовский образ другого порядка, на этот раз коллективного; стычка, поэтому, может иметь место между Лютером и христианами XVI в. или между Гитлером и германским народом с соответствующими элементами, которые не обязательно предполагают идентификацию: Гитлер играет роль отца через «гомосексуальную» трансформацию и в отношении женской толпы; Лютер играет роль женщины в отношении к христианскому богу... Книжки, подобные этим, вызывают тошноту»¹⁹, — пишут Ж.Делёз и Ф.Гваттари.

Тем, кто после Ж.Делёза и Ф.Гваттари подверг психоанализ такой же основательной критике, теперь уже с позиций трансперсональной (включающей так называемую перинатальную сферу) психологии, был С.Гроф. Гроф подчеркивал, что в области психопатологии психоаналитики так и не дали сколько-нибудь удовлетворительного объяснения садомазохизма, членовредительства, садистского убийства и самоубийства. «Концепция женской сексуальности и вообще женского начала, как ее понимал Фрейд, является, безусловно, самым слабым местом психоанализа и граничит со смехотворной глупостью. В ней недостает подлинного понимания женской психики и принципа всего женского, а женщина как таковая рассматривается как кастрированный мужчина»²⁰, — замечает С.Гроф.

Касаясь более важной для нас культуuroобразующей области психического, С.Гроф пишет: «По поводу более широкого применения теории Фрейда к феноменам культуры можно сказать, что он не сумел найти убедительного объяснения таким антропологическим и историческим явлениям, как шаманизм, ритуалы перехода, визионерский опыт, мистериальные религии, мистические традиции, войны, геноцид и вооруженные восстания. Ни одно из них нельзя понять правильно без использования концепции перинатального (и трансперсонального) уровня психики»²¹.

Маргинальный художественный опыт как раз и интересен тем, что он ставит последнюю точку в процессе опрощения культуры, занявшего на Западе всю вторую половину XX в. Если культуру условно мерить шкалой ценностей от нулевой отметки до высших ценностей-идеалов, то маргинал занят обживанием

самой низшей точки такой шкалы²², выражаемой простейшими инстинктами и неотрефлексированными (наивными, примитивными) представлениями. Возьмем в качестве аналогии кривую энцефалографа, описывающего работу головного мозга. Этот прихотливый рисунок может быть воспринят по-разному. Врач видит в нем картину протекания болезни, эстет может впечатлиться узором и чистой формой рисунка, индивид, наделенный повышенной экспрессивностью чувств, отождествит изображенное со своими душевными переживаниями. Это примеры «культурной» работы с текстом. И вот (внимание!) мы опускаемся до низшей, внекультурной отметки: ...мы слышим скрип пера энцефалографа, видим следы марания чернилами бумаги и, переводя все это на язык простейшего физиологического опыта, получаем то, что искали — впечатление маргинала от рассмотренного изображения.

Другой подход. Выявление маргинальности на уровне языка. Лингвист Анна Вежбицкая, занимаясь языками примитивных народов, пришла к выводу, что «имеется набор семантических примитивов, совпадающий с набором лексических универсалий, и это множество примитивов-универсалий лежит в основе человеческой коммуникации и мышления, а специфичные для языков конфигурации этих примитивов отражают разнообразие культур»²³. Таких языковых примитивов-универсалий всего несколько, и в их числе: «весь», «если», «потому что». В качестве примера Вежбицкая приводит диалог:

- Почему ты плачешь? Тебя кто-нибудь ударил?
- Мой брат ударил меня, потому что я потерял деньги.
- Я не потому плачу, что он ударил меня. Я плачу из-за денег.

Далее она констатирует: «Я думаю, что на языке, в котором нет слова (морфемы, словосочетания) для «потому что», смысл этого диалога передать невозможно»²⁴.

Если учесть, что за выражением «потому что» просматриваются причинно-следственные связи, то наблюдения Вежбицкой свидетельствуют об изначальном достаточно высоком уровне языкового общения человека. Можно сказать, и это подтверждают другие наблюдения, что человек обрел основательные зачатки культуры на самых ранних ступенях своего развития. Маргинал же не различает причин и следствий (отключены «если» и «потому что»). Он далек и от того, чтобы строить образ не только на основании художественного абстрагирования (отключено

слово «весь»), но даже по принципу элементарной сортировки и отбора впечатлений. Все это значит, что истоки маргинальности следует искать ниже самой ранней культурной нормы.

С легкой руки маргиналов волна опрошения коснулась и некоторых культурных операций и процедур. Важнейшая для философа процедура порождения мысли как результат выведения одного из другого (например, построение силлогизма) представляется ныне чрезмерно сложной и громоздкой. Более популярным становится принцип повтора. Присутствие в произведении искусства такого повторяющегося (рекуррентного) ряда стало одним из существенных критериев эстетики рубежа XX и XXI вв. Его несложно обнаружить в ритмах рок-музыки и в серийной живописи. В кинематографе такой прием построения кадра уже давно облюбовали режиссеры фильмов-ужасов (А.Хичкок и др.), эффектно использующие монотонный повтор (в сегментах тела гусеницы, вагона поезда, либо фантастических животных) для нагнетания чувства страха. Художник-маргинал, особенно страдающий аутизмом, использует рекуррентный принцип в своем творчестве наиболее органично, поскольку данный принцип характеризует в каких-то важных составляющих саму душевную болезнь.

Маргинальный художник расшатывает и потрясает изобразительную систему до самых ее оснований. Здесь разрушена эстетическая дистанция, которую в культурном контексте обязательно преодолевает воспринимающий, совершая значительные усилия духовного порядка в процессе перехода от поверхностного узнавания к образному постижению художественной идеи. Эстетическая дистанция и некоторые другие звенья художественного восприятия были в свое время детально исследованы. Психологи в связи с этим предложили различать зрительное, видимое и феноменальное поля восприятия. Эстетики ввели понятие диалога картины со зрителем. В маргинальном искусстве ничего этого нет. Объект изображения здесь поменялся на его принцип, а зритель оказался полностью втянутым в пространство картины. Иногда такое состояние человека психологи сравнивают с аутизмом²⁵.

Следующий радикальный шаг маргинального искусства — отказ от репрезентаций. «Культурный художник», выражая себя или какие-либо метафизические ценности, постоянно помнит об объекте изображения, чей образ он пытается реализовать. Это налагает серьезные ограничения на непосредственность,

спонтанность и интуитивность исполнения замысла. На художника в данном случае воздействует сознание того, что он является творцом наполовину. Медвежью услугу ему оказывают и так называемые идеальные материалы: масло в живописи, мрамор в скульптуре. На самом деле масло и мрамор идеальны лишь в осуществлении идеологии репрезентативного искусства, но отнюдь не в качестве универсального материала для реализации любого творческого замысла художника. Здесь можно сослаться на опыт французского художника из Бордо П.-Д.Мезоннева (1863–1934), который, экспериментируя с ракушками, создал необыкновенно выразительный портрет, в котором передал философский образ «Вечной неверности», способный конкурировать по глубине замысла и оригинальности исполнения с репрезентативным искусством самого высокого уровня²⁶.

Видимо, ту же идеологию репрезентативности в музыкальном искусстве восполняет инструментальная (и прежде всего фортепьянная) музыка. Слово в искусстве, как и слово вообще, занимает в данном ряду еще более заметное место как наиболее емкая «идеологема» репрезентативности. Не случайно в современной эстетике атака на репрезентативность началась именно с «подозрительности к слову», особенно в киноэстетике²⁷. В русле такой подозрительности следует рассматривать эксперименты П.Клее с заглавными буквами алфавита (о чем уже было сказано), богатый синестезийный опыт, нагружающий слово всеми пятью человеческими чувствами, эксперименты со словом у футуристов и многое другое.

За всем перечисленным нетрудно увидеть определенный тип субъективности, определявший облик культуры многие столетия и сегодня себя исчерпавший. Субъективность возникла в Средневековье и именно с ней связаны такие явления, как репрессивность и власть, действие которых прекрасно показал М.Фуко на отношении к душевнобольным, заключенным и в многочисленных дискурсивных практиках секса. Эта субъективность существовала как некий стандарт, жесткая норма, в которую не укладываются довольно многочисленные категории людей: душевнобольные, заключенные, нетрадиционно ориентированные в сексе. Продолжая список Фуко, можно назвать отшельников, беспризорников, стариков, детей, наивных художников.

До сих пор считалось, что процесс опрошения (банализации, вульгаризации) культуры был подготовлен и осуществлен искусством второй половины XX в. И действительно, постмо

дернизм совершил подлинную революцию в эстетических представлениях. Здесь произошла замена базовых эстетических принципов, на которых строилось все классическое и раннеклассическое искусство, таких, как условность, форма, стиль, уникальность. С таким же размахом это до сих пор трудно перевариваемое искусство реабилитировало дилетантизм и эклектику — постыдные в прошлом явления, всегда, правда, сопутствующие искусству. Высокая метафизика в сфере эстетики и искусствознания (основные эстетические категории: прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое) вдруг обрушилась и сравнялась с обыденным эстетическим опытом.

Теперь мы видим, что примерно то же самое можно сказать и об искусстве, которое существовало всегда. Всегда были дети и старики, душевнобольные и наивы. И всегда наиболее талантливые из них творили.

Наконец, последнее. И за тем, и за другим — за маргинальностью и постдернизмом — просматривается основательная ревизия наиболее тонкого и изысканного инструментария, которым пользовался художник (а вслед за ним и теоретик искусства), начиная, по крайней мере, с искусства древней Греции. Имеется в виду метафора и катарсис, известные дефиниции которых дал Аристотель в «Поэтике». XX в. добавил к ним сублимацию как один из наиболее популярных объяснительных принципов современной культуры.

Разрушив метафизику и обратившись к ровному, поверхностному слою коммуникаций, постдернизм лишил культуру ее прежней символической глубины. Репрезентации в искусстве были заменены прямыми презентациями объектов, фактов, живого человеческого опыта. Так отпала необходимость в метафоре и катарсисе. Маргинальный художественный опыт отказал в своих правах сублимации. Если XXI в. примет столь существенную ревизию оснований западной художественной культуры, он будет вынужден строить здание своего искусства на каких-то новых и пока неизвестных основаниях.

Примечания

- ¹ *Тевоз М.* Ар-Брюг. П., 1995.
 - ² Примитив и наив в искусстве различаются между собой по ряду признаков. Главный же признак — непосредственное, наивное отношение к миру — у них общий. Поэтому термин «наивное искусство» стал употребляться гораздо чаще и представлять собой оба направления. Этому способствовал выход пока что единственной всемирной энциклопедии наивного искусства О.Бихали-Мерина (*World Encyclopedia of Naiv Art*. Belgrad, 1985) и серия международных выставок «Insita» (от лат. «insitus» — наивный) в Братиславе с подробными каталогами.
 - ³ См.: *Барт Р. S/Z*. М., 1994. С. 27.
 - ⁴ См.: Из мира аднаво в другой. Киев, 1997. С. 40—41.
 - ⁵ О конструктивной роли молчания и истории мировой культуры см.: *Богданов К.А.* Очерки по антропологии молчания. СПб., 1998.
 - ⁶ См.: *Табачникова С.* Мишель Фуко: историк настоящего // *Фуко М.* Воля к истине. М., 1996. С. 438.
 - ⁷ *Тевоз М.* Цит. соч. С. 157.
 - ⁸ В подлинно фиктивном мире, т.е. когда фикция принимается за «чистую монету», жили древние греки, сумев каким-то образом натурализовать свои мифы. В нем живут до определенного возраста дети и, как уже было сказано, душевнобольные. Все остальное в области настоящих фикций связано с высокотехнологичным искусством, предлагающим пользователю вместо реальных объектов точно такие же интерфейсные (виртуальные) образы.
 - ⁹ *Тевоз М.* Цит. соч. С. 200.
 - ¹⁰ См.: *Салец Р.* (Из)вращения любви и ненависти // *Художественный журнал*, 1999. С. 83.
 - ¹¹ *Тевоз М.* Цит. соч. С. 71.
 - ¹² *Фрейд З.* Психология бессознательного. М., 1989. С. 360.
 - ¹³ Там же.
 - ¹⁴ *Сидоров В.* Семь дней в Гималаях. Москва, 1982. № 8. С. 24. Эротическая тема, если развивать ее далее, сравнивая восточную и западную традиции, приведет нас к еще большим сомнениям в отношении всеобщности сублимации.
 - ¹⁵ *Deleuze J., Guattari F.* Anti-Edipus. Capitalism and Schizophrenia (trans. from French). N.Y., 1977. P. 45.
 - ¹⁶ Ibid. P. 102.
 - ¹⁷ Ibid. P. 43.
 - ¹⁸ *Тевоз М.* Цит. соч. С. 71.
 - ¹⁹ *Deleuze D., Guattari F.* Op. cit. P. 103.
 - ²⁰ *Гроф С.* За пределами мозга. М., 1993. С. 175. Женщине не везет с самого начала. В равной мере неуклюжими можно назвать и фрейдовское отношение к женщине как к кастрированному мужчине, о чем говорит Гроф, и библейское объяснение происхождения Евы из ребра Адама.
 - ²¹ Там же. С. 175—176.
 - ²² Это обживание может иметь самый глубокий философский смысл. Легко показать, что судить об истине, т.е. выражать ее прямо, бесхитростно и
- 116 бескомпромиссно, а значит наиболее полно и емко, может только марги

нал (читай: дурак, юродивый, сумасшедший). Эта тема исчерпывающе представлена в народной культуре многочисленными персонажами. В «высокой» культуре раскрытию этой темы посвящена пьеса Луиджи Пиранделло «Дурацкий колпак».

²³ *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание. М., 1966. С. 297.

²⁴ Там же. С. 293.

²⁵ Вслед за Ж.Делёзом и Ф.Гваттари, представившими в шизоанализе философскую версию шизофрении, сегодня необходима также процедура с аутизмом (отказ от контактов, замыкание в себе), одним из наиболее ярких признаков душевной болезни в целом. Аутоанализ помог бы обнаружить много интересного и характерного в современной культуре, в частности там, где аутизм соприкасается какими-то гранями с «молчащим субъектом» и другими проявлениями маргинальности. Данная тема еще ждет своего исследователя.

²⁶ *Тевоз М.* Цит. соч. С. 82.

²⁷ См.: *Зонтаг С.* Толща фильма // Искусство кино, 1991. № 8.

Рене Генон об Изначальном Духовном Принципе, Традиции и контртрадиции

Генон¹ трактует современное состояние западного общества и его культуры как царство количества, отдалившегося от единого Духовного Принципа, не исключая и страны Востока, поскольку они вовлечены в цивилизационный процесс. Это состояние очень удалено от изначальной духовной Традиции и может трактоваться как деградация. Концепция изначальной Традиции дает уникальную возможность не только сравнивать культуры Востока и Запада, но и рассматривать современную ситуацию с метафизической точки зрения, поместив ее в осмысленный космос целого. Метафизическая позиция означает такую точку зрения, при которой всякое явление рассматривается как укорененное в духовной реальности, независимо от того, как он выглядит с профанной или рациональной точки зрения. Последняя сводит все только к человеческому уровню, к человеку и его способностям, ведь граница рационального познания для профанной точки зрения и есть граница истинного возможного знания. Все остальное либо отрицается, либо относится к своего рода мифотворчеству.

Точка зрения Генона на происходящее в современном мире разительно отличается от распространенных концепций философии культуры, тем более конкретных дисциплин, таких, как социология, этнография, археология. Последние ориентируются на научную методологию, поэтому мы не будем их здесь касаться, так как методы профанной науки, противопоставляемой им священной науке (см. его книгу «Символы священной науки») ведут согласно его идее к одному лишь невежеству.

Прежде всего, противопоставление Восток—Запад имеет для него совсем другой смысл, нежели принимаемый культурологией или философией культуры. Восток означает только то, что там еще жива изначальная духовная традиция; правда, в современном мире мы не можем указать ни одного такого сообщества. Ее следы сохранились не в явном, а в скрытом виде, точнее, это те символы, которые говорят нам о высшем Принципе и присутствуют в современной культуре; они суть предмет эзотерического знания и не могут восприниматься правильно без посвящения. Современная западная цивилизация во всем предстает как карикатура на Традицию, к тому же последняя различима здесь в разрозненных фрагментах, не поддающихся никакой общепринятой интерпретации. Кроме того, даже те неявные следы, оставленные Традицией, которые мы можем найти в сообществах далекого прошлого, Генон никогда не рассматривает как мифологию (кстати, так называемые «первобытные» народы для него — это народы деградировавшие, а не находящиеся на первых ступенях развития). То, что принято называть мифами, есть шифр или место, где скрыто знание. Направление движения цивилизации во времени отнюдь не может быть названо прогрессом, скорее, наоборот. Это нисхождение от высшего Принципа, который в начале цикла открыт всем, но который к его концу (а наше время есть «темные века», конец Кали-Юги согласно учению о мировых циклах) становится совершенно недоступен для большинства людей. Итак, духовная Традиция, хотя она и существует всегда, в начале времен открыта для всех, но в конце времен она присутствует лишь скрытым образом. В этом смысле специфически современным является антитрадиционный дух.

Ход истории предстает как прогрессирующее затемнение истинного знания. В кризисные эпохи совершался частичный возврат к знанию и устройству жизни, следующим из высшего Принципа, но это совсем не Ренессанс и Реформация. Средневековье представляет собою последнее воплощение духовной Традиции в более или менее явном виде. Оно остается совершенно непонятным для современного человека и непонятым им, как бы отделено непроницаемой завесой. Последующие эпохи знаменуют собой еще более глубокое падение и завершают окончательный разрыв с традиционным духом как в сфере наук и искусств, так и в сфере религии. Ренессанс взял от греко-латинской цивилизации только все самое внешнее, к тому же эти

внешние формы давно, уже в античности, перестали жить своей истинной жизнью. Что же касается традиционных наук Средневековья, которые были хотя и частичным, но все же подлинным восстановлением Традиции, то они уже к XIV в. перестали быть понятными и полностью исчезли (то есть напрасно химии возводят к алхимии, астрономии к астрологии, и так со всеми другими знаниями). Что же касается античности, к которой нас часто отсылают как к истинно традиционной, достоверно познаваемой, то и здесь чисто человеческий порядок и развитие профанной рационалистической философии, враждебной проявлению всякой сверхрациональной и «сверх-человеческой» мудрости, заняли место истинной традиции. Философия перестала быть метафизикой после того, как Первофилософия была замещена философией наиболее абстрактных категорий. Так Запад воспринял философию Аристотеля, предоставлявшую обе возможности интерпретации. Однако в античности довольно длительное время и довольно стойко сохраняли еще «мистерии», посвященный характер которых несомненен. Разрешился кризис экспансией христианства, которое для того времени также было частичным восстановлением Традиции — ведь известно, что многие элементы были им заимствованы в восточной мудрости. Но в ходе истории западного мира восстановление может быть лишь временным и частичным, чтобы затем через очередное падение низвергнуться на еще более низкую ступень, то есть еще более удаленную от Первопринципа.

Такая деградация от ступени к ступени привела к тому, что от традиционного знания в западной культуре почти ничего не осталось. В современном мире существуют только профанные философия и наука, ограничивающие познание самым низким порядком, эмпирическим и аналитическим исследованием фактов, деталей, накоплением противоречивых гипотез, преследующих в конечном счете цель исключительно практического применения. Но это «превосходство» в практическом приложении весьма незavidно, поскольку оно развилось до того, что задушило все другие занятия, придав цивилизации сугубо материальный характер, превратив ее в настоящее чудовище.

Так характеризует Генон современное состояние культуры в книге «Кризис современного мира». Однако то, что в настоящее время представляется как хаос и бессмыслица, полное погружение в материализм и неразличимое множество, с точки зрения целого или даже просто более объемлющего взгляда, дол

жно иметь какой-то смысл, ведь современная цивилизация просто использует все то, что было отброшено прежними ступенями как имевшее наихудшие последствия. Да и сам порядок есть не что иное, как сумма всех беспорядков. Поэтому смысл современного помрачения («темные века», заключительная стадия Кали-Юги) во всем Целом, превосходящем частные порядки и беспорядки, включая и современную анархию (то есть отсутствие принципов) состоит в том, что было предсказано практически во всех традиционных учениях: самый густой мрак предшествует рождению нового. То, что называют «концом света», можно понять как конец проявления всех возможностей данного цикла, что символически представлялось, например, в элефсинских мистериях умиранием зерна пшеницы и рождением нового растения, в алхимии началом Великого Дела, первой ступенью которого тоже была работа во мраке (*l'oeuvre au noir*). Существует много подобных символов. Современная цивилизация, будучи уродливым отклонением от Традиции, есть тем не менее именно то, чем она только и может быть.

Следует отметить, что Генон имеет в виду под Традицией не то, что называют традициями историки или другие исследователи культуры (этнографы, археологи), то есть не те преходящие культурные формы, которые транслируются от поколения к поколению через обычаи, нормы, знания и ценности, сформированные в конкретном историческом сообществе. Хотя и эти транслируемые частные культурные формы обязательно соотносятся с изначальной Традицией, связь эта не может быть обнаружена теми средствами, которыми пользуются эти исследователи. Причина в том, что Традиция имеет метафизический характер. Следы метафизики еще можно найти в некоторых существующих и по сей день духовных учениях.

В нашем цикле индуизм представлял собой первоначальное знание о Традиции, однако после того, как Веда была записана и в соответствии с другими четырьмя стихиями (первая стихия — эфир) распалась на четыре Веды, восстановить целостный образ истинного знания стало уже невозможно. Как индуизм был первым словом традиционного знания в обозримую для нас эпоху, так ислам стал его последним словом. Одновременно он стал и наиболее западным учением из всех возможных в современности восточных учений в указанном выше смысле. Разумеется, это относится не вообще к исламу, а только к той его части, которая может быть названа эзотерической.

Генон имеет в виду прежде всего суфиев, и, конечно же, всякие политические экстраполяции здесь совершенно неадекватны, потому что вся современная политика как сфера деятельности полностью принадлежит антитрадиции. И мы видим, что все обращения к тому, что называется традицией в узком, чаще всего религиозном, смысле слова, в течение предшествующего тысячелетия, не говоря уже о прошлом веке, следует образцу, реализованному во времена Ренессанса — возрождению чисто внешних, давно утративших смысл форм.

Чем сильнее пристрастие к формам прошлого и обольщение архаикой, тем агрессивнее эти формы внедряются в повседневную жизнь. Генон отрицает именно возможность возрождения Традиции, поскольку она не может исчезнуть, как исчезают культурные формы. Традиция и соответствующие духовные принципы просто перестают восприниматься большинством людей. Ими перестают руководствоваться в повседневной жизни, ментальность полностью определяется практическими целями.

К тому же обращение к тем культурным «традициям», которые принадлежат к очень далеко отстоящим (как во временном, так и в содержательном отношении) формами, не может принести ничего, кроме дополнительного беспорядка. В XX в., в первой его половине, фрагменты культурных форм стран Востока чаще всего носили для Запада экзотический характер. Влияние же восточных духовных учений и распространение теософии, антропософии, появление восточных «учителей» на Западе (Кришнамурти, Ауробиндо и др.) рассматривается Геноном как проявление псевдотрадиции и квалифицируется как чисто западное по своей сути явление. Все эти процессы, разумеется, прослеживаются и в искусстве.

Однако Генон не считает в принципе невозможным для Запада избежать наихудшего и в каком-то смысле вернуться к Традиции. И если есть намерение возродить первоначальную Традицию, то более правильный путь лежит через ту культурную форму, которая исторически предшествует современному состоянию — для Запада это был бы католицизм. То есть через него, как через необходимую ступень, можно было восходить к духовному изначальному Принципу, ведь в католицизме также есть эзотерический аспект. Это не значит, что пример Востока с присущим ему созерцательным духом ничем не может помочь Западу, который находится на крайней стадии деградации, то есть на стадии отрицания необходимости во всем исходить из

высшего Духовного Принципа, будь то религия, наука или искусство. Современное состояние искусства и эстетики с точки зрения Генона стоят ниже всякой критики, поскольку они полностью утратили свой священный характер, а значит подлинно интеллектуальный и эзотерический смысл.

Для западного искусства Данте еще мог дать образец традиционного искусства. Так в его «Божественной комедии» представлено тайное знание (как в общем построении, так и в деталях), пришедшее в Европу через влияние ислама; это хорошо показано Геноном в работе «Эзотеризм Данте». Путешествие, нисхождение через девять кругов ада, выход из него в самом центре девятого, последнего круга, где сам Люцифер терзает предателей, — причем только здесь, оказывается, доступ в Рай. Все построение символизирует собою принцип проявленного, видимого мира. Но этот видимый мир есть лишь малая часть объемлющего его бесконечного духовного мира.

Символизм «Божественной комедии» не ограничивается только образами и общей идеей, он присущ и самому построению произведения, даже поэтическим приемам (ритму, рифме). Есть здесь и числовая символика. Такой символизм, как это вообще свойственно искусству, складывается из двух частей, одна из которых указывает на мир наличного, данного чувствам и рассудку, а другая — на иной мир, не данный и не наличный. Однако в профанном искусстве и его истолковании вторая сторона тоже указывает на мир наличного. Так, например, интерпретируют богов как природные или социальные силы (Зевс — бог грома и молнии, Арес — войны и т.п.) или же используют символы для провокации самых низких страстей. Все это признаки культуры контртрадиции.

Разумеется, символы, ритуалы, знаки и буквы обладают не только семиотическими значениями; они провоцируют скрытые, оккультные силы. Однако владение этими силами предполагает соответствующую квалификацию; беспорядочное же, а главное, бессознательное их использование порождает только дополнительный хаос как в жизни, так и в умах. Поэтому восстановление традиции предполагает не только знание значений тех или иных символов и их применение в искусстве, религии и других социокультурных институтах, а соответствующий интеллектуальный и эзотерический уровень деятелей культуры. Однако обрести такую квалификацию в западном мире негде, ведь все подлинные духовные центры исчезли. Поэтому хотя созда

ние духовной элиты, которая могла бы быть проводником Традиции, действительно необходимо, оно встречает труднопреодолимые препятствия.

Впрочем, разделение и единство привычных культурных форм (искусство, религия, наука и т.п.) также должно выглядеть иначе. Их синтез в настоящее время совершенно невозможен и абсурден, поскольку формы эти находятся на «профанном» уровне, включая и религию. Восток (разумеется, не в географическом смысле; имеются в виду страны, которые все еще ориентируются на традицию) может быть напоминанием и ориентиром постольку, поскольку носящее духовный характер созерцание преобладает здесь над действием; это высшая, интеллектуальная интуиция, являющаяся для Востока повседневным и обычным способом познания и отношения к миру, чем Запад полностью пренебрегает. В странах как Востока, так и Запада вплоть до Средневековья еще присутствуют следы «священных наук», «священных искусств», являющиеся областью приложения метафизического знания.

Традиция на Западе сохранилась лишь в формах религии, хотя и вне религии распространены символы и знаки, относящиеся к традиционному знанию. Однако адекватное понимание последних отсутствует даже у тех, кто их применяет. Религия тем не менее выражает традиционное знание как бы латентным образом, так как современные люди не понимают его, не являются реальными носителями Традиции. Традиция присутствует, но не осознается. Она эзотерична (за занавесом, покровом Майи) в самом прямом смысле слова из-за отсутствия внешних носителей, а не в силу сокрытия на деле ничем не обладающими тайными сообществами и ничего не открывающими тайными доктринами. Традиция на Западе как бы свернулась в религию (имеется в виду католицизм), но она гораздо дальше отклонилась от изначальной Традиции, чем то, что еще сохранилось на Востоке, например в индуизме. Ничем другим нельзя объяснить ту притягательную силу, которой обладают культуры Востока для современной цивилизации: это жажда контакта с их живой традицией, способной пробудить понимание собственной, если действительно осознается гибельность этого отклонения. Когда в нашей философской литературе эту мысль, касающуюся католицизма, переносят на православие, то есть предлагается понимать и православие как религию, сохраняющую в себе изначальную Традицию даже в еще более явном виде, то

последнее представляется довольно сомнительным, поскольку чем позже оформилось то или иное ответвление от общего духовного «ствола», тем в более скрытом или свернутом виде она здесь присутствует. Первым традиционным учением в нашем цикле был индуизм. В определенном смысле первое и последнее симметричны, как начало и конец. Последнее из таких ответвлений — ислам — является одновременно и самым западным, утверждает Генон. Этим и объясняется, возможно, такой тесный контакт и, в особенности, сфера этого контакта (бизнес, вовлеченность в круговорот фиктивного капитала), а также его характер (конфликт) двух современных цивилизаций, западной и исламской.

Нельзя не отметить, что, казалось бы, самую близкую по времени возникновения к нам конфессию, протестантизм, Генон вообще называет антитрадиционализмом и даже не считает его собственно религией, ведь протестантизм подменяет духовное начало морализмом, а интеллектуальное — рационализмом и даже рассудочностью. Рациональность, как это хорошо показал М.Вебер, есть сведение всей ментальности к операциям согласования целей и средств, и такой тип рационализированной ментальности постепенно завоевал все сферы современной культуры, вплоть до музыки, в которой схемы рациональности присутствуют в самом построении музыкальной формы. Вебер написал небольшую статью о том, как развертывание рациональной структуры в современной культуре проявляется в прогрессирующей рационализации структуры музыкального произведения; эта идея дала начало целому направлению «социологии музыки», развитому Т.Адорно. Но диагноз этих мыслителей ставится с несколько иных позиций, предполагающих научные методы исследования культурных процессов. Генон же рассматривает любое явление с метафизической точки зрения. Очевидно, что сведение ментального уровня к схеме «цели-средства» тем самым превращает его в нечто инструментальное. Интеллект же как таковой ориентируется на сверхрациональное и на то, что превосходит человека, а чистый рационализм — это только человеческое, выродившееся впоследствии в инфрочеловеческое (теория подсознания, интуиция Бергсона, понимание «духовного опыта» как проявления инстинкта и подсознания у У.Джеймса и т.п. проявления в философии XX в.). Таким образом, все внешние проявления религии также подвержены «профанному» духу, как и другие сферы жизни.

Современный мир в силу присущих ему разрушительных тенденций неизбежно стремится к самоуничтожению. Конец света, о котором говорится во всех традиционных учениях, есть конец цикла, реализующего все отброшенные прежними эпохами возможности, как недостойные внимания. Конец света есть, таким образом, конец иллюзии, а именно иллюзии отклонения от единой Традиции.

Хотя Генон жил в первой половине XX в., ему тем не менее удалось весьма точно предвидеть развитие западной культуры. Это произошло потому, что он придерживался точки зрения, с которой открываются гораздо более далекие горизонты, чем с привычной исторической позиции. Так индуистскую космическую хронологию он считает не мифологией, а, напротив, самым точным инструментом познания, ведь индуизм, как уже отмечалось, — это первое воплощение духовной Традиции в нашем историческом времени. Все возникающие затем учения, в том числе философские, религиозные, эстетические, представляют собой ступени нисхождения и фрагментации, в сущности, частичного искажения Традиции. Первоначальная Традиция передается как бы сквозь время, стоит за всеми временными формами, но остается совершенно непонятной большинству живущих в настоящее время людей, им просто не с чем сверять свои воззрения.

Здесь есть определенное сходство с абсолютной Идеей, развертывающейся в мире. Но есть и принципиальные отличия, помимо чисто внешней противоположности гегелевскому прогрессизму. Отличие первое: в чем развертывается; второе — во что развертывается и превращается. Первое отличие связано с совершенно иным понятием времени, не линейным, как это свойственно научному представлению, а изменяющимся. Ведь время — это абсолютная сила разотождествления, и если обернуть эту идею на самое себя, то время, развертываясь, ускоряется, вначале превращаясь в пространство, затем материализуясь; оно качественно. Таково второе отличие. Во что развертывается первоначальное Единство? Очевидно, во множество. Каким образом? Так, что в любой точке этого множества первоначальное Единство как-то представлено. Но как? Чем далее от начала, тем менее узнаваем этот образ. В качестве примера приведем учение о стихиях. Пять стихий в индуизме, рассматриваемые как модификации субстанции и ее становления, перечисляются в такой последовательности: эфир (акаша, которой соответствует слух), воздух (вайю — осязание), огонь (теджас — зрение),

вода (ап — вкус), земля (притхви — обоняние). Система соответствий пронизывает всю проявленную Вселенную. В этой последовательности описывается генезис элементов. Порядок же их свертывания и возвращения в недифференцированное состояние, естественно, обратный.

В европейской философии орфики и пифагорейцы еще признавали пять элементов, но роль эфира уже не была столь важна. Платон рассматривает только четыре элемента, причем их последовательность изменена (воздух и вода переставлены местами, а крайними являются огонь и земля, причем перепутаны также соответствующие чувства). Так происходит потому, что смысл этой последовательности забыт, привнесены внешние логические связи эмпирического, поверхностного характера (например, основанием последовательности оказывается плотность). Внимание концентрируется на очевидном физическом аспекте, сложные понятия «священной науки» бесконечных соответствий объясняются через простые очевидности. То же самое происходит и со всеми другими положениями «священной науки».

Современные критики культуры с позиций антимодернизма, таким образом, напрасно теряют время, поскольку не видят истинных причин происходящего: их критика относится к деталям, а не к сути дела. Но под каким бы углом зрения ни рассматривалась современная цивилизация, они приходят к утверждению о ее все большей извращенности, искусственности и фальсифицированности. Этому состоянию соответствует, конечно, и сама ментальность, которая уже никак не может быть спонтанной, а является насквозь «сфабрикованной». Причем фабрикуется она таким образом, чтобы все свести к только человеческому уровню и даже более того, замкнуть человека в одном только телесном мире. Всевозможные неоспиритуалистические учения никак не выходят за рамки этой общей тенденции, поскольку обращаются вовсе не к самой Традиции, а к низшему психизму, к психическим «остаткам».

Возвращаясь к проблеме сфабрикованной ментальности, следует отметить, что с тенденцией материализации, «отвердения» мира и соответственно фрагментации, квантификации, продолжающейся до бесконечности, коррелирует на первый взгляд противоположная ей тенденция не к отвердению, а к растворению, разложению. Характерным для последних стадий такого разложения, помимо господства духа лжи, всевозможных подделок и пародий, является фетишизация количества. При этом

понятие материи становится ускользающим. Сначала мир как бы закрылся непроницаемым «куолом» материальности и ограничился для человека его телесностью, что почти полностью перекрыло доступ к высшим духовным воздействиям, теперь же для того, чтобы открыть доступ наиболее деструктивным и разлагающим силам, понадобилось открыть его «снизу», что представлялось еще в древней дальневосточной традиции «трещинами в стене», окружающей мир. Здесь тоже есть отдельные фазы. Сначала имеют место разнообразные подделки и извращения как в сфере религиозных и философских учений (европейская философия для Генона — перевернутая по отношению к истинной метафизике точка зрения), так и в сфере ритуалов (извращение всех символов), во всех сферах жизни, представляющей собою ныне настоящее царство количества. Последняя фаза — это открытая война против Традиции во всех сферах жизни.

Результатом такой антитрадиционной деятельности, развернувшейся в Европе начиная с эпохи Возрождения, явился хаос, царящий в умах и повседневной жизни, овладеть которым сообщества стараются негодными средствами, создавая институты насилия, а также прибегая к чисто внешним элементам традиций прошлого, скорее даже к их следам в культуре. Например, Мавзолей на Красной Площади, Парфенон в Нью-Йорке, свастика у нацистов и множество подобных примеров, вплоть до так называемой неоклассики, когда за «классический образец» принимается просто некий более или менее устоявшийся стиль прошлых эпох. Все это вносит еще больший беспорядок.

Продолжая мысль Генона и проецируя ее на более близкую нам ситуацию, можно сказать, что усиление взаимодействия Востока и Запада является специфической характеристикой постмодернистской культуры. Абстрагируясь от сложных процессов, происходящих на уровне социального взаимодействия, коснемся лишь интеллектуального аспекта. Интерес к Востоку может проявляться в разных формах. Помимо чисто внешнего заимствования экзотических форм вследствие моды, этого специфического механизма перемешивания культурных форм и их раздробления, свойственного цивилизации и выступающего для нее в качестве некоей универсалии, можно отметить обращения к Востоку на ментальном уровне, конечно, тоже подверженном моде, но все же, по видимости, обладающем определенной степенью свободы по отношению к ней. Здесь можно отметить исследовательский тип интеллектуального обращения к восточ

ным учениям и формам культуры, с одной стороны, и идеологический тип, ищущий в этих учениях и формах рецепты исцеления от болезней западной цивилизации, с другой. Интересно, что для России, например, второй тип обращения к Востоку проявляется в форме новоязычества, в поисках ведических корней русской культуры, в попытках реконструкции не только обычаев, дохристианских памятников, но даже и социальных форм (создание общин, реконструирующих языческий образ жизни). Парадокс таких обращений к Востоку состоит в том, что и там находят ту же западную ментальность, от которой стремятся убежать. Хотя, следуя логике «дерева, растущего корнями вверх», и здесь следует восходить от наличествующей формы, находить в ней предшествующие традиционные элементы, а затем, как в матрешке, искать более объемлющий принцип. Но этому препятствует чисто внешнее восприятие элементов традиции, то есть постоянный соблазн стилизации. Так современные философские «тексты» пестрят именами восточных мудрецов, никто не обходится без Лао Цзы, Ибн Араби, дзен-буддизма или чего-нибудь еще более прихотливого. Но эти имена используются чаще всего для украшения собственных мнений, а современный образ представителей соответствующих традиций так же похож на самих традиционных мудрецов, как карточные короли — на настоящих.

Концепция Генона может показаться слишком критичной и даже несколько недоброжелательной по отношению к западной цивилизации. Однако это не совсем так. Божественный план Вселенной не допускает ничего абсолютно негативного. Это становится понятным при рассмотрении того, что в христианской традиции называется концом света, хотя есть много «концов света» — в общем плане мира так завершается каждый цикл. Интересна в этом отношении фигура Антихриста, который предстает как пародия на Мессию. И как Традиции в последние времена противостоит контртрадиция, так инициации, посвящению противостоит контринициация: «Последняя, действительно, идя в направлении, противоположном посвящению, по самому своему определению идет в сторону увеличения нарушений равновесия существ, последний предел которого есть растворение или «дезинтеграция»... Антихрист должен быть насколько возможно более близок к этой «дезинтеграции» таким образом, чтобы можно было бы сказать, что когда его индивидуальность является чудовищно развитой, одновременно она

оказывается уже почти уничтоженной, реализуя таким образом инверсию стирания «я» («moi») перед «Само» («Soi») или, другими словами, смешение в «хаосе» вместо слияния в изначальном Едином»². Такое существо, полностью деформированное и искаженное ввиду своей предельной негативности, не может длительно существовать и отмечает собою момент переворота и затем полного восстановления всех вещей в том, что символически обозначается как «золотой век» (в христианстве — «Новый Иерусалим»), когда все вещи вновь поставлены на свои места. Таким образом, весь ход проявления в целом представляет собою спуск, деградацию, и это можно назвать его зловещим смыслом, но «то же самое проявление, помещенное в ансамбле (Единого), часть которого оно составляет, производит результаты, обладающие реальной «позитивной» ценностью во всеобщем существовании, и надо, чтобы его развертывание дошло до конца, включая низшие возможности «темного времени», чтобы «интеграция» этих результатов стала возможной и явилась непосредственным принципом другого цикла проявления, и как раз это составляет его «благотворный» смысл»³. И поскольку истинной реальностью обладает это Единое, а все частичное и ограниченное — искаженным обликом существования, то конец света (то есть конец цикла) есть всего лишь конец иллюзии.

Примечания

- ¹ Генон Рене (1886–1951) — французский философ, чья оригинальная эзотерическая концепция положила начало традиционализму. Некоторые его работы переведены на русский язык: Эзотеризм Данте // *Философские науки*, 1991. № 8; Язык птиц // *Вопросы философии*, 1991. № 4; Кризис современного мира. М., 1991; Царство количества и знаменья времени. М., 1994; Символы священной науки. М., 1997; Очерки о традиции и метафизике. СПб., 2000 и др.
- ² *Генон Р.* Царство количества и знаменья времени. С. 282.
- ³ Там же. С. 287.

Ю.Н.Холопов

Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века

Сама действительность, и ее удвоение,
и ее переделывание требуют от нас
символического образа мышления

А.Ф.Лосев

Редкий период в истории культуры заслуживает эпитета «переломный» с такой ошеломляющей убедительностью, как эпоха XX в. с его сперва «Новой», а затем и «Новейшей» музыкой. Конечно, то, что совершается рядом, всегда кажется современникам особенно значительным, тем более, если они сами затронуты переменами. Поэтому при поверхностном взгляде может показаться, что и катаклизмы XX в. в искусстве — явление того же ряда, что и новации Бетховена (ноты квартета которого исполнители бросали на пол) или Мусоргского (музыку которого великий композитор П.И.Чайковский «от души» посылал к черту...). И в самом деле, сегодня в одном концерте исполняются произведения Глазунова и Прокофьева (о 1-м концерте которого тот сказал, что это «музыка для собак»), Гайдна и Шнитке, даже Штокхаузена и Моцарта.

Но верно здесь лишь то, что даже Новейшая музыка XX в. постепенно входит в толщу потока музыкальной практики, становится эстетически приемлемой для слушателя. Сто лет назад эта музыка вызывала скандалы. Так было с Прокофьевым, Стравинским, Шенбергом, Веберном, позже с Волконским, Денисовым. Сегодня ясно, что Новая музыка прочно закрепилась в художественной жизни общества, в исполнительской практике. Мы переживаем очевидный факт: *новые музыкально-эстетические парадигмы распространяются и укрепляются в общественном сознании.*

Но это означает лишь то, что происходят коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприя

тия, в самой человеческой психологии, в самом человеке. Музыка лишь зеркало, которое показывает нам эту эволюцию на своем невербальном, звуко-чувственном языке. Греческая *parádeigma* предполагает установку, образец, а также предметно конкретное его представление, модель для дальнейшего. Музыкально-эстетические парадигмы, с одной стороны, общи с новыми установками и принципами других искусств, как и культурными ценностями широкого плана, а с другой — непременно конкретизируются в звучащей реальности музыки, в ее процессуальности как размещенности во временном развертывании (а это значит, что ее конкретность улетучивается при «точечно»-схваченной логической формулировке).

Раскрытие проблемы «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века» сталкивается сегодня с четырьмя главными трудностями:

— *глобальная широта* эстетического материала, когда именно в XX в. в процесс эволюции оказалось втянутым искусство буквально всех континентов; во многих регионах мира новыми парадигмами оказываются зачастую местные национальные традиции (например, так называемый «негритянский джаз», модальные народные и древнерелигиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока и др.);

— невероятная *пестрота* эстетических установок музыки XX в., включающая не только высшее искусство звуков в странах Европы, Америки и других регионов, но также джазовые стили, неприемлемую для музыканта эстрадную «попсу», звуковое оформление телепрограмм и кинофильмов, электронно-механическую музыку и т.п.;

— *невозможность словесной передачи* глубинной сущности музыки, специфического содержания и красоты ее *звуковых* форм, в особенности когда это касается новаторских музыкальных идей, для которых подчас нет общепонятных слов даже на специальном языке музыкальной теории;

— заметное *расхождение* между значениями одинаковых или сходных понятий в разных искусствах, а также между хронологическими периодами этапов эволюции¹.

С учетом ситуации мы ограничиваемся здесь лишь самым новым проблемным содержанием музыки XX в., на котором наиболее сильно сказались катаклизмы эпохи.

Необходимо заметить также, что к понятию *музыкально-эстетического* относятся как общие (философские, художественные) категории, понятия и законы, так и специфические, дей

ствительные именно для музыки как искусства *звука* во времени. Притом для музыкальной эстетики XX в. главной проблемой остается *красота, прекрасное; творчество* (как Творение на его высшем этапе) согласно *законам* красоты и гармонии.

«Взрыв», «слом», «хаос»

XX в. войдет в историю как период величайшего *потрясения самих основ* искусства. Лидер мирового музыкального авангарда-II, немец Карлхайнц Штокхаузен (р. 1928) сказал об этом бескомпромиссно (1991 г.): «Вот уже около 40 лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки»². Сегодняшний читатель может вздрогнуть — слово «взрыв» уводит в сторону «11 сентября, Нью-Йорк, террористы». Такое совпадение: в трагическом взрыве небоскребов Всемирного Торгового Центра Штокхаузен невероятно парадоксальным авангардистским образом усмотрел аналогию... с (авангардным) художественным действием³.

Но вот еще совпадение. Авангардист № 2, француз Пьер Булез, некогда написал полемическую статью-выпад против рутины оперных постановок под лихим названием «Взорвите оперные театры!»⁴, а в своей главной книге «Мыслить музыку сегодня» он сочувственно цитирует сюрреалиста Андре Бретона: «Простейшее сюрреалистическое действие состоит в том, чтобы выйти с револьверами в руке на улицу и не глядя расстреливать толпу, сколько будет возможно»⁵.

Поспешим оговориться: ни Булез, ни Штокхаузен (ни перманентный авангардист Джон Кейдж, ни коммунист Луиджи Ноно, ни Оливье Мессиаен с его «Квartetом на конец времени», ни Кшиштоф Пендерецкий с его «Дьяволами из Лудена», ни Альфред Шнитке с его «Жизнью с идиотом», ни Юрий Буцко с его «Записками сумасшедшего») вовсе не экстремисты и не террористы. В отличие от иных «футуристов» начала XX в. никто из них не имеет намерения «эпатировать буржуа» или даже просто чем-то отличиться и выделиться из массы других композиторов.

В чем же тогда причина подобных эскапад⁶? Как кажется, это результат «излучения» от некоего «внутриядерного» взрыва в самом художественном предмете, и не только в нем. Вот перед нами книга в 824 страницы, недавно изданная Российской Академией наук. Она так и называется: «Культура в эпоху цивилизационного слома»⁷. Уже среди заглавий статей — целый цикл вариаций на темы слома, кризиса, хаоса, крушения культуры, пост-

истории, пост-человека. Подчас это даже не «Закат Европы», а почти конец света, конец истории. Или прямо-таки «большой взрыв» культуры (как в космогонии). Аналогично и в музыке.

Век «великого перелома» в музыке

Сравнив ситуации музыки начала XX в. и его конца, мы видим резкий перепад эстетических установок, слушательских навыков, представлений о музыкальной красоте и музыкальных ценностях. Представим себе даже самых больших и продвинутых в своем деле музыкантов начала века на сегодняшнем концерте новой музыки. Скажем, Римского-Корсакова, слушающего оперу «Пена дней» Денисова, или Верди на спектакле «Нетерпимость» — оперы Ноно. Музыканты, которые могут примерно одинаково воспринимать старую музыку — Моцарта, Глинку, Шопена, неприпримимо резко разойдутся в слышании и оценке современной музыки.

Здесь-то и коренится проблема: в XX в. произошла смена *эстетических парадигм*, сопряженных с Новой и Новейшей музыкой. При первом знакомстве с Новой музыкой она казалась непонятным *набором звуков*, хаосом их сочетаний и бессмыслицей, абсурдом их последования. Музыкальной красоты не просто не было слышно — было слышно, что ее нет. Возникло резко выраженное неприятие, отторжение, даже протест: «Да такую музыку нам дома кошки могут показывать!» — были возгласы на одном из концертов Прокофьева в 10-е гг. С точки зрения традиционной парадигмы, представлявшейся абсолютной, — «это не музыка», «сумбур вместо музыки»⁸.

Механизм действия традиционной музыкально-эстетической парадигмы схематически можно представить себе следующим образом:

— восприятие исполняемой музыки, ее чувственное, эмоциональное переживание, позитивные эстетические ощущения и оценки («нравится», «хорошая музыка», «полный восторг!», «гениально» и т.п.), полноценно осуществимо лишь на основе определенной *музыкально-звуковой системы* и действующих в ней *законов красоты и порядка*;

— неосознаваемое при звучании музыки действие последних, развертываемая и постигаемая слушателем во времени *музыкальная мысль* при условии *эстетического совершенства* созданного композитором-мастером музыкального *произведения* и позволяя

ет слушателю «пребывать в Духе», причаститься процессу Творения на его высшем этапе, продвинуться в деле своего духовного роста;

— онтологическая *реальность* музыки и соответственно музыкально-эстетической парадигмы воплощается в ее *звуковой* форме-процессе, и в музыке — в отличие от других искусств — она детально разработана в виде обширной *науки* о музыкальной композиции, состоящей из учений о ладе и гармонии, мелодике и контрапункте, тембурологии (инструментовке), о музыкальном синтаксисе, музыкальной форме и музыкальных формах (песенных, рондо, сонате, фуге, мотете, мессе и т.д.);

— но если обойтись без историко-эволюционных связующих звеньев и столкнуть восприятие, настроенное на старую, традиционную музыку (ради конкретности — на парадигму музыки Чайковского-Вагнера-Римского-Корсакова), сразу с Новейшей музыкой (к примеру — с электронно-конкретно-алеаторной музыкой «Пения птиц» Денисова, с пространственной музыкой «Групп» Штокхаузена для трех [!] оркестров одновременно, с «Вакханалией» Кейджа для рояля с перенастроенными [!] струнами), получится *шок* восприятия «*хаоса*» звуков, *взрыв* эмоционального протеста против какого-то *ужаса*; в музыке нет ни взрыва, ни ужаса, а в восприятии при старой эстетической парадигме непременно будет.

Как все это случилось в век великого перелома? Эволюция есть постепенная смена парадигм. Применительно к Новейшей музыке эволюция эта носила стремительный, взрывной характер. Ее развитие шло динамично, *двумя* большими волнами, которые в нынешней терминологии следует называть «авангардами»⁹: Авангард-I (1908–1925 гг.) и Авангард-II (1946–1968 гг.). Стихийные мощные всплески творческой энергии вызвали радикальные перемены в музыкальной композиции, воплощавшие глубинные смелые музыкально-эстетических парадигм.

Авангард-I

Основная новация Авангарда-I сопряжена с *новой парадигмой тональности* (атональность), когда мелодия, музыка базируется не на привычной диатонической гамме, как это было прежде (в рондо Гильома де Машо — XIV в., в мессе Палестрины — XVI в., в «Страстях по Матфею» И.С.Баха — XVIII в., в «Пиковой даме» Чайковского, в песне «Подмосковные вечера»

Соловьева-Седого — прошлый век). Вместо ее 7 ступеней (до-ми-фа-оль-ля-си) ступеней теперь оказывается 12. Отсюда совершенно *новое ощущение* музыкального лада. В этом ключе между 1908 и 1913 гг. Прокофьев создал «Наваждение» для фортепиано; Веберн — песниopus 3, 4; Шенберг — 3 фортепианные пьесыopus 11¹⁰; Скрябин — «Прометей», «поэму огня»; Барток — «Варварское аллегро» (для фортепиано); Стравинский — балет «Весна священная», картины языческой Руси¹¹. В числе высших достижений искусства — опера А.Берга «Воцтек» по драме Г.Бюхнера (1917–1921 гг.), знаменитое «атональное» (то есть новотональное) произведение Новой Венской школы.

Для Авангарда-I ошеломляюще нова парадигма *12-тоновой серийной музыки* (додекафония). Эта новая парадигма музыкального мышления не только базируется на 12-тоновости (как атональность), но и превосходит ее по новизне. Если новая тональность (атональность) ныне более или менее на слуху у исполнителей и слушателей, то серийной композиции до этого еще далеко. Музыканты скорее «доверяют фирме» на слово, чем по-настоящему слышат ее¹². Разрыв со всей предыдущей историей музыки состоит здесь в том, что основной звукоряд из всех 12 самостоятельных ступеней (самоновейшей) полутоновой гаммы входит в определенном устанавливаемом композитором распорядке в основную композиционную единицу композиции — серию (серийный ряд), причем каждая звукуступень — только один раз (это *крайнее напряжение* ресурсов звуковой системы); и далее из этих 12-элементных рядов как *единиц* складывается путем их повторения вся звуковая ткань сочинения. Условно схематически это выглядит так (P — «ряд»):

$$\begin{array}{ccccccc}
 P1-2 & & 8-9-10 & & 10-9-8 & & 2-1 \\
 & & 3 & & & & 3-2 \\
 P1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12 & & & & & & 3 \\
 & 4 & 7 & 11 & 11 & 7 & 4 \\
 & 5 & 6 & 12 & 12 & 6 & 5 \\
 P12-11-10-9 & & & & & & \\
 & & 8-7-6-5-4 & & & & \text{[и т. д. до конца пьесы]}
 \end{array}$$

Сама по себе композиторская «кухня» никакой ценности не имеет. В счет идет лишь *эффект красоты и выразительности*, достигаемый художником-мастером. Техника серии имеет не

которое сходство с ренессансными канонами XV–XVI вв. (у Жоскена Дебре, Обрехта, Окегема и других «нидерландцев»), однако в абсолютно новой гармонии XX в.

Драматическое становление серийного мышления приходится главным образом на 10–20-е гг. В числе его главных создателей Веберн (1905 г., микросерия в квартете Cis-C-E; первое в истории произведение на 12-тоновую серию — пьеса для оркестра 1913 г.); Стравинский (1910 г., микросерия в одном из номеров балета «Жар-птица»; Шенберг (1912 г., микросерия в 8-й песне «Лунного Пьеро»); Фриц Кляйн (1919–20 гг., полная 12-тоновая серия в сочинении «Машина — внетональная самосатира»); Шенберг (с 1923 г.: «классическая» додекафония в фортепианных пьесах opus 23 и 25); Берг (1925 г., Камерный концерт).

Еще одна инновация Авангарда-I — возобновление забытой со времен языческой античности *микрохроматики*, то есть звуковой системы, где в гамме даже не 12 звукоступеней, а вдвое больше — 24. Слух современного европейца, как правило, вообще не различает таких интервалов¹³ и уж тем более, казалось бы, не в состоянии превратить микрохроматическую интонацию в эстетически полноценный объект искусства и представить эту область как своеобразную парадигму — модель такого рода музыки. Тем не менее микрохроматика вошла в арсенал выразительных средств музыки:

— наш соотечественник Иван Александрович Вышнеградский, приехавший в Париж в 1920 г., еще в России создал свой первый проект $\frac{1}{4}$ -тоновой клавиатуры и $\frac{1}{4}$ -тоновой записи (особые знаки), а в 1918 г. написал пьесы для двух фортепиано, настроенных в $\frac{1}{4}$ тона относительно друг друга;

— чех Алоис Хаба в 1917 г. сочинил Сюиту для смычковых инструментов, где использовал $\frac{1}{4}$ -тоны; его опера «Мать» полностью написана в микрохроматике.

Наиболее новая и смелая музыкальная концепция первой половины XX в. принадлежит Антону Веберну. На техническом языке композиторов она именуется *многопараметровостью*. Это один из самых великих переворотов в музыкальном мышлении, особенно трудный для объяснения в более общем плане. «Параметр» буквально есть «область измерений». Параметрами музыкальной композиции являются разного рода *ряды* смысловых отношений *между единицами* музыкальной структуры; например, между ступенями гаммы (различными высотами звука), между рисунками движения мелодии (вверх, вниз), между еди

ницами ритма (величинами длительностей звука), аналогично между степенями громкости звука, оттенками тембра (артикуляции звука), пространственными положениями звука и т.п.

В музыке прошлого почти всегда эти ряды были природно сплоченными, структуры различных параметров — слитыми друг с другом, а поэтому они и не различались как структурные слои. В XX в. вслед за структурной эмансипацией высотных рядов в додекафонно-серийной композиции новаторы музыки провели дальнейшую автономизацию структур различных параметров, что привело к *контрапункту параметров*, как если бы в разных параметрах образовывались свои организующие ряды и противопоставляемые друг другу «рисунки» из разнокачественных единиц.

Вехи развития многопараметровости:

— 1914 г. — Н.А.Рославец, Этюд (№ 2) для фортепиано (ряды высот, ритмов, организующее число «7»);

— 1914 г. — Ефим Гольшев, Струнное трио под названием «Zwölf-ton-Dauer-Musik» («Музыка двенадцати тонов и длительностей»); ряды высот, длин звука и громкостей);

— 1919–20 гг. — Ф.-Х.Кляйн, «Машина — Внетональная самосатира» (додекафонная техника высот, серия ритмов).

Многопараметровость получила свое полное развитие у Веберна, что составляет вершинное достижение Авангарда-I в разработке новых музыкально-эстетических парадигм (1928 г., Симфония opus 21 для камерного оркестра; 1934 г., Концерт для 9 инструментов opus 24; 1936 г., Вариации opus 27 для фортепиано; 1940 г., Вариации для оркестра opus 30). Многопараметровость Веберна послужила главным трамплином для новаций послевоенного поколения.

Авангард-II

В числе главных представителей Авангарда-II — француз Пьер Булез (р. 1925), немец Карлхайнц Штокхаузен (р. 1928), итальянец Луиджи Ноно (р. 1924), грек Яннис Ксенакис (р. 1922), американец Джордж Крам (р. 1929), неизменно-авангардист Джон Кейдж (р. 1912), в-свое-время-авангардист поляк Кшиштоф Пендерецкий; в СССР новую волну авангарда поднял Андрей Волконский (р. 1933), затем Эдисон Денисов (р. 1929), Альфред Шнитке (р. 1934), София Губайдулина (р. 1931).

Центральная исходная идея новой парадигмы музыкально-прекрасного в эпоху Авангарда-II состоит в том, что материал музыки — звукоотношения — не *используется* (что предполагает

ет его наличие в готовом виде), а *создается* композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности. Булез говорит об этом: «Сегодняшний музыкальный мир — мир относительный; под этим я понимаю то, что структурные отношения не определяются раз и навсегда абсолютными критериями, но, напротив, организуются по изменяющимся схемам. Этот мир возник благодаря распространению понятия серии»¹⁴.

Эта авангардная парадигма диаметрально противоположна философско-эстетическим принципам Нового времени и методологическим установкам Просвещения, согласно которым конечная причина музыкального бытия есть вечная и неизменная Природа с ее абсолютными и вечными законами. Европейская музыка Нового времени базируется на (тональной) гармонии, наука и понятие которой восходят к соотечественнику Булеза Ж.-Ф. Рамо, чья главная книга носит концептуальное название «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам»¹⁵. Булез отвергает априорные *законы природы* («вне их «законодателя» человека») и безапелляционно заключает: «эра Рамо с его «естественными» принципами окончательно изъята из обращения»¹⁶.

Булез пишет также, что Авангард-II открыл *новый звук*, и поэтому современный композитор радикально перестраивает свое мышление. Это, пожалуй наиболее новаторское завоевание XX в., получает широкое распространение во второй его половине. Музыка нового звука:

— *сонорика* (музыка звучностей, когда единицей материала является не отдельный звук-тон, а *группа* звуков);

— *электронная музыка* (ЭМ), где более нет звуков натуральных инструментов, природных звуков, а музыка оперирует звуками электрогенераторов, и поэтому звуки изначально не связаны с «законами природы»;

— *конкретная музыка* (КМ), материалом которой являются звуки жизни (например, шум леса, звук падающих капель воды, пение птиц и т.п.), препарированные специальной электронной аппаратурой.

Знаковый факт Авангарда-II: П. Булез основал в центре Парижа специальный институт нового звука — ИРКАМ¹⁷ (Институт музыкально-акустических исследований), и на протяжении ряда лет возглавлял его (1975–1992 гг.).

Но наиболее радикально новую концепцию представляет в своем творчестве и научно-художественном мировоззрении Штокхаузен. Уже на заре Авангарда-II (1953 г.) он сознательно

отвергает прежние методы музыкального мышления: «От всего этого я отказался, начав работать с пуантилизмом. Наш собственный мир [NB! — Ю.Х.] — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких НЕО...!»¹⁸ Штокхаузен ссылается на ошеломляющие достижения науки XX в. — теорию относительности, квантовую теорию, на новейшие математические и религиозно-философские теории; многозначительно упоминание и теории хаоса¹⁹. Он приходит к мысли о *сочинении* даже самого материала музыки — *звука*, о сочинении специальных форм *звуковых вибраций* вместо традиционного использования готовых форм: «Материал уже не оформляется как данный заранее, материал сочиняется, вы создаете свои собственные звуки»²⁰. Причем под «материалом» теперь подразумевается не только звук-тон, но и шум, а также все, что находится в пространстве между ними.

Вслед за материалом, материей музыки, изменяется и статус *формы*. Особое значение приобретает здесь открытие третьего измерения музыки (помимо горизонтали-мелодии и вертикали-гармонии) — *глубинной структуры* музыкальной композиции, места развития многопараметровости. Штокхаузен говорит: «Мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951-м г. произошла революция, которую я называю «революцией параметров». Это означает, что в каждом данном произведении присутствует полифония между параметрами»²¹.

Для каждого произведения композитор *сочиняет*, вместе с материалом, свою особую *форму*, тем самым отказываясь от векового принципа типовой формы: *вместо формы-типа* теперь создается не тип, а *индивидуальный проект* (ИП) вещи. Нам сейчас даже трудно осознать, до какой степени глубины меняется тогда само содержание творческого акта художника, какова сила потрясения, прямо-таки мирового катаклизма, стоит за этими столь спокойными по тону словесными формулировками.

А ведь взглянем на картину композиторского творчества: у Палестрины (XVI в.) 100 месс (везде единый тип формы); у Гайдна (XVIII в.) 100 симфоний (единого классического типа); у Мясковского (XX в.) 27 симфоний; у Прокофьева — 9 фортепианных сонат; у неоклассика Хиндемита — 6 струнных квартетов. У Штокхаузена — ни одной симфонии, ни одного квартета, ни одного инструментального концерта. У Булеза, правда, 3 фортепианных сонаты (две — ранние), но 3-я лишь называется сонатой, однако по форме не имеет никакого отношения к извес

тной композиции сонаты; у него ни одной симфонии, одна «Книга для квартета» (=ИП; не может быть уже «второй книги»). Ксенакис писал для оркестра исключительно ИП: Метастасис, Питопракта, Ахорриписис, ST/48, Терретектор, О-Мега и еще много подобных композиций; и ни одной типовой.

В музыке Авангарда-II около середины XX в. происходит важнейшее событие: вытеснение из структуры произведения *песенной формы* с ее «природным» кристаллом ритма строк и каденций — формы, еще хранившей историческую память о первородном триединстве музыки, поэзии (в ней тоже строфа-кристалл) и танца (в нем та же симметрия телесного ритма). Во всех ИП устраняется красота слаженной *песенной формы*, что и знаменует собой коренную смену музыкально-эстетической парадигмы. В частности, устраняется «мусическая» песенная структура как основа классического *тематизма*. Штокхаузен констатирует: «Та эпоха, которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со способом мышления древних греков, завершилась с окончанием последней войны [то есть в 1945 г. — Ю.Х.]»²².

Человеческое — сверх-человеческое — космическое

Названные и подобные им музыкально-эстетические новации самых передовых авангардистов Новейшего времени — Штокхаузена, Булеза, Кейджа — не должны трактоваться как некие экстравагантности отдельных художников. Сила их идей как раз в том, что они *аккумулируют* в себе излучения *всеобщих* тенденций современной музыки.

Общезначимость тенденций Новейшей музыки позволяет генерализовать их и представить самоновейшие «взрывные» новации Авангарда-II как самообнаружения новейшей эстетической парадигмы. Однако именно в силу своей экстремальности последняя отнюдь не является доминирующей в общей массе и пестрой неразберихе всевозможных взаимопротиворечивых явлений и установок XX–XXI вв.

Поэтому с некоторой долей осторожности можно выделить самоновейшую из авангардных эстетических парадигм современности и определить ее как *девальвацию антропоцентризма*. Выражение Ницше «человеческое — слишком человеческое» предстает здесь своего рода фиксацией критерия, диктующего разрыв с фундаментальными психологическими, эстетическими и художественными принципами Нового времени.

Новое время открылось (около 1600 г.) радикальной переменной в содержании искусства, сменой жанровой системы. Знаковое событие — начало оперы: *человек* вышел на сцену как индивидуум, личность, и *песня-ария* стала раскрытием его внутреннего мира; одновременно родилась *мелодия* в ее современном понимании²³.

«Человеческое», простое, земное, даже небезгрешное, отнюдь не было «слишком человеческим» на протяжении XVII—XIX вв. Музыкальные гении не чуждались вводить популярные бытовые танцы в самые великие свои создания: кто только не писал танцы в жанре менуэта — «короля танцев и танца королей» — И.С.Бах в своих сюитах, Моцарт и Бетховен в самых «ученых» сонатах, квартетах и симфониях; а прелестные «благородные» и «сентиментальные» вальсы Шуберта²⁴? А вдохновенные вальсы и мазурки Шопена? А симфонические вальсы Чайковского — в балете «Спящая красавица», в 3-й, 5-й, 6-й симфониях?²⁵ А «дьявольский» «Мефисто-вальс» Листа? Все это одновременно высокое искусство и Meister-Werke.

Сравним все это с *великим переломом* XX в. Не только у авангардистов, но и у массы композиторов (в этом всеобщность тенденций) отсутствует простота бытовых жанров. Исключения — кэк-уок у Дебюсси, блюз и фокстрот у Равеля, рэг-тайм у Стравинского, джазовая музыка у Шнитке в 1-й симфонии, во 2-м концерте Щедрина, пластинка с Дюком Эллингтоном в опере Денисова. Однако в произведениях Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Стравинского нет бытовых танцев нашего, XX в. (фокстрот, танго, румба, рок-н-ролл, буги-вуги, твист, рэп)²⁶. То же самое относится к Мясковскому, Скрябину, Веберну, Мессиану, Булезу, Штокхаузону, Ноно, Кейджу, Лютославскому, Ксенакису, Краму, Бертуистлу, Лакенману.

В XVIII—XIX вв. легкая бытовая танцевальная музыка была достойным объектом высокого композиторского творчества, в XX в. — перестала быть таковым. Осторожность композиторов при соприкосновении со «слишком человеческим» подобна боязни замараться, унижить себя обращением к низкому, банальному, прошлому.

Принципиальный разрыв со «слишком человеческим», с непосредственно жизненным, достигает своего максимума в содержании самой музыкальной речи, в *музыкальном языке*, на котором выражают себя практически все современные композиторы художественной («серьезной») музыки. Техники музы

кального языка, такие, как новая тональность, новая модальность (например, симметричные лады Мессиаана), додекафония, сонорика (как у Лигети), сонористика (у Кейджа; в музыке для одних ударных инструментов), ЭМ (электронная музыка; не путать с электроусилителями для безголосых эстрадныхиков), КМ (конкретная музыка), новая пространственная музыка, — все это решительно порывает с языком *массового человека*.

Художник *высокого* искусства музыки, субъективно, быть может, и желавший общения с широкой массой слушателей на общем языке, в действительности уже априорно отшатывается от усредненности «слишком человеческого», объективно стремясь к выходу за его пределы, в какое-то «сверх»-обыденное, туда, где нет ординарности, быта-серости, где *нет даже самих этих слов* усредненного человека.

Это — принципы и тенденции музыки XX в. в целом. Квинтэссенция же их сосредоточена в творческих установках наиболее радикальных художников XX в. Девальвация антропоцентризма осуществляется, парадоксальным образом, путем *гипериндивидуализма*, то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней. Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами звуковые элементы, звуки, он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми). Фигурально выражаясь, художник вначале сотворяет свои небо и землю, возглашает далее «да будет свет!», по сути ставя себя на место Творца²⁷. Вслед за гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность — внеиндивидуализм, *космизм* как закономерный результат отвержения «слишком человеческого»²⁸. Космизм, как слияние с эманацией первоединого (почти по Плотину) посредством вибраций-волн с их периодичностью, актуализирует отодвинутое в миф 2500-летней исторической плитой рационализма ощущение Музыка сфер и Мировой гармонии (с большой буквы).

Вот несколько высказываний Штокхаузена: «В музыкальной деятельности всегда необходимо обнаруживать какой-либо из аспектов Универсума»; «Все время звучит музыка сфер»; «Я послан, так сказать, сверхъестественной силой делать то, что я делаю»; «Мы, музыканты, в случае, если сами не закрываем себя, то становимся проводниками универсального космического Духа; [Штокхаузена спрашивают: «Кто Ваш любимый композитор?»] Ответ:] «Бог-Отец — Папа-Deus»²⁹.

* * *

Подведем итоги сказанному: эстетический принцип новейшей музыки лежит в области *сонорики*, находящейся как бы в *третьем музыкальном измерении*, если считать первым горизонталь-мелодию, вторым — вертикаль-гармонию (здесь проецированную на одноголосие мелодии). Сонорика есть глубина звучания, красочность ткани, взаимопроникновение линий звуковысот, ритма, динамики (громкость) и других.

Изучение музыкально-эстетических парадигм XX в., их движения и смен, приоткрывает завесу над сокрытыми в глубине движущими силами духовной истории. Попытка осторожного их раскрытия может опираться на рекомендацию из древней книги:

— *Если хочешь понять невидимое,
Смотри пытливо на видимое.*

Примечания

- ¹ Это расхождение — отнюдь не новация XX в. Так существует значительное несовпадение хронологических границ между романтизмом в литературе, поэзии, живописи (расцвет в конце XVIII — начале XIX вв.) и, с другой стороны, в музыке (с 20-х гг. XIX в. до начала XX в.). Так же обстоит дело с хронологией Ренессанса.
- ² *Stockhausen K. Towards a Cosmic Music. Shaftesbury, 1989. P. 10.*
- ³ Выражение Штокхаузена (в самом деле бестактное) вызвало бурю возмущения и стоило автору трех намеченных в Гамбурге авторских концертов. (Конечно, он хотел сказать лишь, что композитор должен «выкладывать» столь же самозабвенно, как те самоубийцы.)
- ⁴ Для немецкого журнала «Der Spiegel» (XXI, 1967). В оригинале: «Sprengt die Opernhäuser in die Luft!».
- ⁵ *Boulez P. Musikdenken heute. Mainz, 1963. S. 19.*
- ⁶ Приведенные слова — отнюдь не самые сильные выражения крайностей. Например, А.Берг в своей «Лирической сюите» для струнного квартета (1925) предельно выразительно описал историю «большой любви» автора к чужой жене, причем в частях II–III–IV (всего их шесть) он звукоописал собственно любовные стадии истории, не упустив возможности запечатлеть в звуках эротические мгновения (в IV части: накат напряжения — эротические «удары» — релаксация, см. т. 51–56–62). Или: начало мира в 1-й картине «Понедельника» Штокхаузена (из оперной гепталогии СВЕТ)...
- ⁷ См.: Культура в эпоху цивилизационного слома. Издание Научного совета по истории мировой культуры. М., 2001.
- ⁸ Последнее есть название одной из воинственных установочных статей в партийном органе газете «Правда» 28.01.36 против музыки Шостаковича.
- ⁹ В музыке здесь снова заметны расхождения с терминологией и хронологией других искусств. Так один из глубоких исследователей неклассической эстетики В.В.Бычков указывает следующие *общие* стадии процесса «переоценки ценностей» в художественной культуре XX в.: «Авангард — вся совокупность бунтарских, скандальных <...> новаторских направлений 1-й половины века. Модернизм — академизация и легитимизация авангардных находок в художественной среде середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда. Постмодернизм — начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная <...> игра всеми ценностями Культуры, включая и авангард с модернизмом <...>» (*Бычков В.В. XX век крупными мазками // КорневиЩе 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 14.*
- ¹⁰ Когда Сергей Прокофьев играл их в России, то, по свидетельству критика Каратыгина, в зале среди благородной публики был смех: люди воспринимали пьесы так, как будто просто беспорядочно нажимают клавиши, то одни, то другие, а музыку — не слышали, как если бы ее не было.

- ¹¹ На парижской премьере балета в Театре Елисейских полей разразился один из громких скандалов века: зрители покинули свои места, люди орали, решив, что какие-то шарлатаны их надувают. Столкновение с новой музыкально-эстетической парадигмой!
- ¹² Степень новизны эстетической парадигмы серийной музыки проступила в таком курьезном факте. В книге С.А.Курбатской «Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики» (М., 1996) поставлен эксперимент над читателем: предложены три пьесы, из которых две взяты из книги Б.Шеффера «Классики [!] додекафонии», а одна составлена автором в 12-тоновой технике, но умышленно без всякой мысли, без эмоционального переживания, словом, именно как набор нот. И оказалось, что даже иные подготовленные музыканты не могут различить, где «классика», а где бессмыслица.
- ¹³ Пусть любознательный читатель сам попробует это на себе: например, взять первые две ноты Вступления к «Евгению Онегину» Чайковского (es^2-d^2), выделить из мелодии один этот полутон, внутренним слухом разделить его на две части и спеть так, чтобы различить три высоты вместо двух...
- ¹⁴ Boulez P. Op. cit. S. 29.
- ¹⁵ Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels (P., 1722), что можно передать также как «<...> сведенной к ее природным первоначалам»; они-то и суть конечные абсолютные факторы музыкального бытия.
- ¹⁶ Boulez P. Op. cit. S. 26.
- ¹⁷ IRCAM — Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique.
- ¹⁸ Цит. по: *Wörner K.* Stockhausen. Life and Work. Berkeley and Los Angeles, 1976. P. 30.
- ¹⁹ Важный материал о воззрениях Штокхаузена приведен в статье М.Т.Проснякова «Изменения принципа композиции в современной Новой музыке» // *Musikos komponavimo principai <...>*. Vilnius, 2001. С. 75–83.
- ²⁰ Cott J. 1989; цит. по статье Проснякова. С. 79.
- ²¹ Из беседы Штокхаузена с М.Т.Просняковым. Там же. С. 79.
- ²² Цит. по статье Проснякова. С. 77.
- ²³ Кто знает хоть одну мелодию из массы месс, мотетов — прекраснейшей музыки Ренессанса (Дюфаи, Жоскена Дебре, Вилларта, Орландо ди Лассо, Палестрины)? А «Ave Maria» Дж.Каччини до сих пор играют в переходах метро как шлягер.
- ²⁴ Они настолько «бытовые», что их гениальный импровизатор услаждал ими слушателей на вечеринках, сидя за роялем в качестве «тапера».
- ²⁵ Ученик и горячий почитатель Чайковского С.И.Танеев даже упрекал его за изобилие вальсов в головной части, сонатном аллегро 4-й симфонии.
- ²⁶ Есть и исключение: вальс-бостон и рэг-тайм в дерзкой сюите «1922» для фортепиано Хиндемита.
- ²⁷ Штокхаузен сказал однажды: «В конечном счете я хочу все. Да, в этом и состоит понятие Бога» // *Cott J.* Stockhausen. Conversation <...>. L., 1989. P. 75.
- ²⁸ Именно у крайнего авангардиста Штокхаузена есть «космический» текст: *Toward a Cosmic Music*. Longmead, Shaftesbury, Dorset, 1989.
- ²⁹ Цит. по статье: *Просняков М.Т.* Космическая музыка Штокхаузена // *КорневиЩе* 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 256, 257, 259.

Кант и кино

В своих попытках размышлять о кино мы (теоретики, критики, а также просто люди заинтересованные и увлеченные) не можем избежать употребления некоторых понятий, которые, как нам кажется, ясны и прозрачны для каждого. Когда мы выносим суждение о фильме, то невольно пользуемся тем понятийным аппаратом, который был разработан классической эстетикой, хотя порой и отдаем себе отчет, что в ситуации с кинематографом такие слова, как «искусство», «техника», «язык», а также многие другие, значат не совсем то же самое, что они значили применительно к живописи или литературе.

Попытки установления границ между различными сферами художественного выражения предпринимались постоянно как теоретиками, так и практиками кино. Наша задача в данном случае иная. Мы предполагаем не устанавливать систему различий или соотношений кинематографа и «других искусств», но попробуем ответить на вопрос о том, в какой степени и как меняется наше представление о таких вещах, как «искусство», «язык» и даже «свобода», когда мы имеем дело со сферой кинематографического выражения.

Проводником в этом замысле будет Иммануил Кант, чье отношение к «эстетическому суждению» представляется нам настолько формализованным, что позволяет рассматривать его и применительно к современной ситуации, несмотря на те многие радикальные изменения, которые произошли в художественной культуре нашего столетия. Именно благодаря предельной формализации работы с понятиями рассуждения Канта, даже

теряя свой исторический контекст, продолжают оставаться продуктивными в современной ситуации, когда изменились не только философия и искусство, но и в результате этих перемен изменилось наше восприятие текстов самого Канта. Мы не претендуем на систематическое изложение его взглядов, а лишь попытаемся выявить то, что сохраняется в его текстах (и прежде всего в «Критике способности суждения»), когда они читаются из сегодняшнего дня, исходя из того, что в культуре функционируют уже совсем иные высказывания и иные способы выражения. Таким образом, нам важно не только то, что может Кант сегодня нам сказать о кино, но скорее то, каким образом само прочтение Канта оказывается иным в результате применения его рассуждений к сфере кинематографа.

Искусство

Обратимся к §43 «Критики способности суждения», который называется «Об искусстве вообще». На этих двух страницах Кант вводит три разграничения искусства и не-искусства, благодаря чему ему удается не столько определить, что такое «искусство», сколько указать то место, где его следует искать.

Искусство, по Канту, отличается от природы «как делание от деятельности или действия вообще», или «как произведение от действия». И еще одно важное дополнение по этому поводу: «Искусство видят во всем созданном таким образом, что представление в его причине должно предшествовать его действительности», но «без того, чтобы действие этой причины могло бы *мыслиться*». Это — первое.

Второе — отграничение от науки. «Искусство как мастерство человека отличают от науки (*умение от знания*), как практическую способность от теоретической, как технику от знания...» И к этому очень важное добавление: «Лишь то, что даже при совершеннейшем знании все-таки не сразу достигается умением, относится к искусству».

И наконец, отличие в умении. «Искусство отличается от *ремесла*: первое называется свободным, второе может называться *оплачиваемым искусством*. Первое, по Канту, целесообразно только в ситуации игры, второе — в результате работы. И далее: «Во всех свободных искусствах все-таки требуется нечто принудительное, или, как это называют, *механизм*...»

Итак, мы имеем логическую схему приближения к понятию искусства. Это — серия различий, каждое из которых затрагивает вопросы, актуальные и по сей день. Отличие искусства от природы (1) ставит перед нами вопрос о *сделанности* произведения. Проблема сделанности может видоизменяться. Но обычно когда мы говорим о профессионализме художника (писателя, режиссера), то подразумеваем, что он принимает участие в «сделанности» произведения по определенным правилам, правилам, которые всякий раз дают нам возможность называть его акт творческим. При этом критерии сделанности различны не только в разных искусствах, но и в разных направлениях искусства. И даже авангард не избегает этих критериев, а смещает их в сторону относительно традиционных. Из этого первого кантовского разделения мы не извлекаем сами критерии. Сила формализации Канта заключается в том, что ему удается выразить то, что ощущает каждый из нас: критерии и правила — это еще не искусство, но та его необходимая составляющая («представление в его причине»), которая не осознается, но необходимо присутствует в восприятии. Потому смысл и интерпретация не нужны кантовскому искусству, его понимание базируется на имманентном присутствии критериев сделанности в самом произведении. Причем эти критерии невыделимы в качестве таких элементов, знание о которых уже есть.

Более того, разделение искусства и науки (2) дает нам понять, что сделанность в искусстве может только ощущаться, она не отслеживается знанием. Эта сделанность избыточна, но не в смысле сложности, а в том плане, что всегда есть некие правила, помимо известных, вводимые самим художником, и представление о которых возникает только в результате появления произведения. Это избыток мастерства, умения, а говоря современным языком — нечто большее, чем профессионализм, — именно это, вечно лишнее, непотребимое ставит предел любому знанию, любому объяснению, заставляет нас говорить об искусстве (даже сегодня) в модусе возвышенного.

Но и это еще не все. Даже неоприходуемый знанием избыток еще не гарантирует возможность назвать произведение искусством. Поскольку этот избыток может быть лишь элементом индивидуального мастерства, уникальной авторской способности, которая тем не менее остается способностью ремесленной. Именно здесь возникает особенно туманное разграничение, которое выражено Кантом столь жестко: искусство свободное и

оплачиваемое ремесло (3), то есть бескорыстная вовлеченность («игра»), некий опыт свободы художника, и работа, предстающая как чистая механика.

Сегодня, следуя Канту, мы не можем не учитывать многие изменения, которые произошли как в самом искусстве, так и в теоретических размышлениях о нем. Поэтому даже в пересказе Кант подвергается определенной переакцентировке, когда понятия «природы», «мастерства» и «ремесла», столь важные для него, провоцируют нас на разговор о сделанности (как начале произведения, представляющем собственные правила), об избытке (как о непредставимом в произведении), о технике (как определенной форме свободы, противостоящей видимому работающему «механизму» произведения). Последнее оказывается особенно актуально, когда мы имеем дело с попыткой мыслить кинематограф как искусство.

Парадокс заключается в том, что кино — это не просто особая техника представления, но это такая техника, которая (как и фотография) вводит ситуацию репродуцирования реальности, то есть является в каком-то смысле *техникой самого представления*. Причем эта техника оказывается машинной. Механическое начало в кино становится крайне значимым: повтор видимой реальности оказывается для нашего восприятия фактом более существенным, нежели пиетет в отношении искусства. Как показали еще Беньямин и Кракауэр, кино как иной способ представления меняет само представление об искусстве. Чаще всего, однако, когда говорят об искусстве кино, имеют в виду соотнесенность отдельных фильмов с образами искусства прошлого, созданными литературой, живописью, театром и даже музыкой. И в этом случае проблематично выделить собственное место для кино в сфере искусства. Оно обретает статус искусства не само по себе, то есть признается либо как особый тип выразительности, либо как тип эстетического высказывания, но всякий раз через соотнесенность с каким-либо другим искусством, выступающим в качестве доминанты. Кино обретает свое основание либо в музыкальности, либо в изобразительности графической и живописной и даже в нарративности и театральности. Эйзенштейн пытался мыслить кино как место синтеза искусств, то есть фактически бессущностно. Но и это решение вопроса, при всем его радикализме (ведь кино тогда становится последним из искусств), не учитывает фактора изменения статуса искусства в современном мире.

Вальтер Беньямин в знаменитой работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» указал именно на то, как меняется статус произведения в мире технологий. Произведение искусства лишается *ауры*. В понятие ауры Беньямин ввел и уникальную «сделанность», которая отсылает нас к «авторству» как особому типу подлинности, и ту «избыточность» произведения, которая уже не может быть отнесена только к авторской способности, но представляется ему трансцендентной и является неким сакральным элементом, делающим возможность почти религиозного поклонения произведениям искусства, их культ, в эпоху секуляризации. Утрата ауры — это не только утрата подлинности в результате развития технологий копирования, но и утрата сущности. А искусство было одним из способов высказывания об истине, о сущности. То же можно сказать и о современном искусстве, и об искусстве кино, которые остаются искусством постольку, поскольку затрагивают проблему основания, касаясь «истины» и «сущности» не прямо.

Вопрос «как мыслить искусство сегодня?» после авангарда и многих современных направлений, возникших в ситуации «утраты ауры», вполне коррелирует с вопросом «как мыслить искусство кино?». Другими словами, следуя логике кантианских различий, мы должны ввести иные критерии техники в отношении кино, которые позволили бы ощутить нетехническое в кино, но и не принадлежащее другим (ауратичным) искусствам. Для ответа на этот вопрос помимо фантома сущности, всегда предлагающего «новую ауру», надо преодолеть еще один важный фантом — язык. Развитие кино, которое теоретики зачастую рассматривают как развитие языка кино, отнюдь этим не исчерпывается. Другое дело, что почти все инновации в кинематографе характеризуются не просто как новые средства выразительности, но как «языковые средства». Но можем ли мы вообще говорить о кинематографическом высказывании, а если говорим об этом, то можем ли мы сводить высказывание к его лингвистической составляющей, всегда обретающей некий «смысл» как результат высказывания?

Размышления Канта сегодня тем и интересны, что подразумевают язык в качестве лишь одного из возможных механических средств искусства, в то время как мы до сих пор не можем вырваться за рамки пресловутого «языка искусства». При этом, говоря «пресловутый», мы имеем в виду лишь то, что язык сохраняется как условие непрерывности смысла, как некий техно

логический фундамент производства истины в форме представления, или *образа*, который сам является пределом технологии. Именно так мыслил язык Хайдеггер и такой язык игнорирует сферу кинематографической специфики, он архаизирует любое искусство, превращая его в искусство прошлого, а если и говорит о современном искусстве, то как о находящемся в состоянии угасания слова, которое даже в акте угасания оставляет пути для раскрытия потаенного, в котором участвует хайдеггеровское «технэ», мыслимое не просто как производство, не просто как работа, но как «производство истины», как «поэзис».

Впрочем, Хайдеггер никогда не писал о кино, чувствуя, вероятно, что «смысл» перестает быть здесь сколь-нибудь значимым понятием. Беньямин и Кракауэр видели в фотографических и кинематографических образах искусство, осваивающее и формирующее иного зрителя, иного субъекта восприятия — *массу* (некое «мы»). И этот субъект восприятия уже невнимателен к ауре, к культовой ценности произведения. Здесь торжествует «вкус к однотипному в мире» (Беньямин), порождающий иной тип восприятия, при котором субъект теряет свою активность, добровольно расставаясь со способностью производить образы-представления, отдавая себя во власть иных образов. Это — образы вне представления, образы-аффекты, порождающие ситуацию *присутствия* вне подлинности реальности (ибо ее технологический аналог достигает границ восприятия, где образы реальности, образы-воспоминания, сновидческие и фантастические образы оказываются абсолютно равноправны), и даже присутствия безотносительно какой-либо реальности вообще.

Так, вопрос о «деланности» произведения преобразуется в вопрос о бесконечном повторении, воспроизведении «кинематографического присутствия», которое проявляет себя в разных формах удовольствия, но прежде всего в том, что Кант называл «сообщаемостью удовольствия», то есть удовольствием, разделяемым с другими. Ощущение деланности и здесь, как и прежде, входит в состав удовольствия, но иначе, поскольку нам приходится иметь дело со *деланностью вне производства*. Образ в кино не производится с помощью монтажа, ракурса, света, то есть не является образом-представлением, но сам диктует монтаж, ракурс, свет, поскольку именно образы несводимые к представлению составляют саму материю кино, которая, и в этом можно согласиться с Пазолини, та же, что и у видимой реальности, и у сновидения, и у фантазма. Это материя, в которой об

раз — не риторическая фигура, не метафора, не троп, но моментальный аффект, изменчивость мира, не удерживаемая ни в каком языке. Именно поэтому так мало дают рассуждения о технологии, о построении кадра, о движении камеры для понимания чувства удовольствия, которое возникает от фильма. Когда мы ищем кинематографическую сделанность в технологии, то совершаем ошибку, поскольку нам кажется, что технология есть язык, то есть набор инструментов по производству образов (а эстетика, как показал Хайдеггер, является своеобразной техникой описания искусства, то есть не дает возможности приблизиться к образу вне представления). Однако при этом мы забываем, что образы кино иные, они непосредственно связаны с восприятием и предзаданы слову. Если же образ мыслится произведенным, то мы имеем дело с метафоризацией, символизацией и т.п., что, конечно, не редкость в кино, но имеет отношение к совсем иной традиции понимания искусства — традиции непрерывности смысла, по преимуществу литературной, или, по крайней мере, литературоцентрической.

Итак, сделанность в кино оказывается более «природной» в кантовском смысле, более имеющей отношение к чувству и инстинкту. И это неудивительно, поскольку кинематографическая эмоция не есть переживание ценности (или даже кантианской «нетелеологической целесообразности») произведения, как в традиционно понимаемом искусстве, но переживание образа, не воспринимаемого как произведенный (в том числе и как произведенный собственной субъективностью). Эти образы и эмоции не являются индивидуальными, они воздействуют только в качестве воздействующих на другого, эти образы всегда общие (сколь бы «авторски» они ни были преподнесены), что и позволяет им быть кино-образами. Индивидуальность режиссера, строящего кинематографическое высказывание, всегда идет вразрез с той образной материей, которая для этого используется. Можно даже сказать, что режиссер-автор использует образы в качестве инструмента всегда случайно, думая, что пользуется технологией. Именно эта случайность, будучи не раз повторена, позволяет соединиться с частным фантазмом отдельного автора или целой кинематографической школы. «Сделанность» оказывается погруженной в сферу такой частной аффективности, которая может стать аффектом-для-каждого. Она оказывается тем немислимым истоком, который питает нашу способность называть нечто искусством. Такая «сделанность» технологически

невоспроизводима (хотя и лишена при этом беняминовской ауры), но удивительным образом повторяема. Повторяема не в силу авторства, но в силу восприятия, которое уже не принадлежит каждому конкретному «Я», но является общим. Что значит, что восприятие является принадлежностью самой материи, а кино оказывается «нашим» поставщиком этого восприятия в виде образов? Такую модель восприятия можно обнаружить еще у Анри Бергсона в книге «Материя и память» 1896 года, где место кинематографа, правда, занимало воспоминание. Именно эта модель послужила основанием для радикальной попытки пересмотра теоретических оснований кино Жилем Делёзом в книгах «Кино 1. Образ-движение» и «Кино 2. Образ-время», что позволило ему снять как феноменологические вопросы о сущности кино, так и семиотические — о языке кино, продемонстрировав зависимость этих подходов от определенной концепции образа, понимаемого или как чистая видимость, или как комбинация знаков (чтение). И хотя Делёз почти никогда не говорит об «искусстве кино», но удивительным образом, даже при этой абсолютной смене координат, кино оказывается возможно мыслить как искусство. И в этом помогает Кант, прочитанный исходя из ситуации современности. Система различий, которую он вводит, продолжает работать, хотя то из них, которое виделось ему первым и главным — отличие искусства от природы как делания от деятельности (порождающее наш вопрос о «сделанности»), — становится проблематичным. В то же время, вторая оппозиция (умение/знание) остается вполне ощутимой, а третья и самое абстрактное у Канта разграничение (свободное творчество и оплачиваемая работа) обретает, напротив, предельную конкретность. Обо всем этом и пойдет речь далее.

Возвышенное

Что такое *кинематографическое возвышенное*? Таков вопрос, который представляется крайне важным, поскольку ответ на него во многом определяет место кино в сегодняшнем мире, в том мире, который, как нам порой кажется, чувства прекрасного и возвышенного покидают. Какова роль кинематографической технологии в формировании возвышенного сегодня? В чем важность понятия возвышенного для понимания кино? Эти вопросы — из того же ряда, все они — о кинематографическом возвы

шенном. Не о том чувстве возвышенного, которое мы ощущаем при просмотре того или иного фильма, но о ином возвышенном, произведенным самой кинематографической технологией.

Обратимся к разделу кантовской «Критики способности суждения», посвященной аналитике возвышенного, который будет для нас путеводным.

Кант не долго задерживается на общности прекрасного и возвышенного (и то, и другое «притягает только на чувство удовольствия, а не на познание предмета»). Его интересуют различия: «Прекрасное в природе относится к форме предмета, которая состоит в ограничении; напротив, возвышенное может быть обнаружено в *бесформенном* предмете, поскольку в нем или в связи с ним представляется безграничность, к которой тем не менее примысливается ее тотальность» (§23). Связь прекрасного с формой, а возвышенного с отсутствием таковой в силу безграничности и тотальности предмета, вызывающего это чувство, позволяет Канту сделать вывод о том, что прекрасное связано с качественными характеристиками предмета, а возвышенное с количественными. Отсюда и разные типы удовольствия: прекрасное привлекает посредством формы, возвышенное же доставляет удовольствие не будучи привлекательным (опосредованно). Это то, что Кант называет «негативным удовольствием».

Таким образом, если чувство прекрасного в самой своей форме несет идею целесообразности (и этим словно предназначено для нашей способности суждения), то чувство возвышенного *моментально* (его скорость должна превышать скорость рефлексии) и *нецелесообразно*. Или, говоря иначе, с возвышенным мы сталкиваемся тогда, когда ощущаем пределы собственного воображения, когда находимся на границе представления, за которой нет ни одного образа, ни одной, говоря словами Канта, чувственной формы.

Когда Кант пишет о возвышенном как столкновением с бесформенным, как о неосмысляемом, как о несоразмерном нашему воображению, и, наконец, когда он пишет о том, что возвышенное не есть какой-либо предмет, а есть способ изображения, то везде здесь речь идет о *непредставимом*. Действительно, если мы имеем дело с образами, то всегда это образы чего-то, то есть представления, базирующиеся на принципе соответствия образа изображаемому предмету. Возвышенное негативно в том смысле, что оно находится вне этой системы образов. И Кант указывает, что воображение в этой ситуации оказывает

ся дезориентировано, его эстетическая составляющая не может найти соответствие составляющей разума, что, с одной стороны, приводит к *неудовольствию*, но, с другой — к *удовольствию* («негативному»), ибо возвышенное открывает в нас *стремление* к идее разума, служащей для нас законом, то есть все-таки «грандиозное в природе в качестве предмета чувств мало по сравнению с идеями разума» (см. §27). Таким образом, если прекрасное имеет отношение к чувственной целесообразности, на которую указывает форма (сделанность, произведенность), то возвышенное — к сверхчувственной. (Отвлекаясь от основной темы, надо сказать, что для Канта такой сверхчувственной целесообразностью является моральный закон, и именно он проявляет себя в тот миг, когда мы захвачены чувством возвышенного).

Прежде чем перейти к кинематографу, еще раз отметим ту особенность кантовского возвышенного, которая выражается в том, что оно носит количественный характер. Сам Кант, ощущая эту ограниченность, вводит два типа возвышенного. Математически возвышенное, о котором у него в основном и идет речь, — то, что «велико вне всякого сравнения». Именно этот тип возвышенного доминирует и во многих рассуждениях на эту тему сегодня. С помощью кантовского понятия математически возвышенного наш разум имеет возможность справиться с идеей бесконечности, с идеей абсолютной величины, с идеей Абсолюта. Сложнее обстоит дело с динамически возвышенным. Кант определяет его как «душевные *движения*, связанные с суждением о предмете» (§24), как то, что имеет отношение к способности желания (в отличие от способности познания посредством воображения характерной для математически возвышенного). Однако, несмотря на многие попытки Канта как-то прояснить интуицию «*динамической* настроенности воображения», явно ощущается его склонность к количественной интерпретации возвышенного. В частности, приводя страх как пример динамически возвышенного, он избегает психологизма и эмпиризма (характерного для Бёрка), говоря, что это «мысль о тщетности сопротивления». То есть нечто (например, природа) возвышенно не потому, что вызывает страх, а потому, что вызывает душу до сопротивления (Кант говорит о «соответствии») непомерному, непредставимому, жуткому (см. §28). При этом, несмотря на все указания, где искать динамически возвышенное, несмотря на примеры со страхом, радостью, природой и войной, несмотря на прекрасные пассажи об аффектах (момен

тальных и нерелексивных способностях души «подняться над рядом препятствий чувственности»), понимаемых им как противоположность страстей, — несмотря на все это, динамическое возвышенное словно не может найти своего места в системе рассуждений Канта. Он указывает на эту туманную область, но понятия, которыми он пользуется, не в состоянии совладать с той скоростью, движением, желанием, которые *иные*, нежели те, что даны нам в представлении (познании), которые произведены самим непредставимым.

И здесь самый момент обратиться к кино, к тому вопросу о кинематографическом возвышенном, который был задан в самом начале. Прежде всего отметим, что в кинематографе мы очень часто имеем дело с математически возвышенным в кантовском смысле. Наиболее простые примеры — фильмы-катастрофы, фильмы о войне, мелодрамы, где нам дают образы невероятных, ни с чем не соизмеримых бедствий, страданий, человеческих чувств. Сюда же можно отнести и многие фантастические ленты, и современные блокбастеры, где грандиозность зрелища сама по себе создает величественный эффект. Роль кино, конечно же, здесь очень велика, но все-таки затруднительно говорить именно о специфически кинематографическом возвышенном во всех перечисленных примерах, поскольку мы можем найти подобные эффекты и в литературе, и в живописи, и в театре, и в цирке. Если мы хотим найти именно то возвышенное, которое производится самим кинематографом, то должны обратить внимание именно на динамически возвышенное, на сферу аффектов, которые притягивают нас к кино (вне зависимости от того, хорошее оно или плохое, считаем мы его искусством или нет, понимаем или не понимаем фильм) и которые находятся за пределами той образности, которая постоянно поставляет нам теперь не только образы вещей, но и образы возвышенного, освоенные иными искусствами. К тому же образ искусства сам становится мощным образом возвышенного уже для кинематографа. Характерным примером являются фильмы Тарковского. Цвет, возникающий в финале «Андрея Рублева», когда остается только изображение икон, Брейгель в «Солярисе», многочисленные знаки искусства в «Зеркале», Леонардо и Бах в «Жертвоприношении», — это то, что выжимает возвышенное из пленки, поскольку оно уже было в произведении искусства. Тарковский не тот режиссер, который пытается обнаружить возвышенное в самой материи фильма, он использует возвышенное, данное ему

В

качестве предмета, он *повторяет* то, что было «неповторимо», и в этой неповторимости произведения искусства было нечто участвующее в возвышенном. Удивительно, но этот повтор действителен. Само чувство возвышенного оказывается репродуцируемо. Тарковский, сам того не желая, используя прекрасное в качестве возвышенного, используя возвышенное в качестве возвышенного, делает важный шаг по направлению к кинематографической образности, с ее совершенно иным возвышенным. Если анализировать, какие произведения литературы, живописи, музыки становятся знаками возвышенного у Тарковского, то можно заметить, что все это — достаточно ограниченный набор предпочтений советского интеллигента-гуманитария. Это вовсе не характеристика «культурного багажа» Тарковского, а характеристика *кинематографического использования* этих знаков искусства, подспудное знание Тарковским того, что должно «читаться» в его фильме, его обращенность к массовому (пусть эта масса и очень мала) зрителю, столь важное для формирования кинематографического восприятия. Таким образом, помимо того «возвышенно-прекрасного», на которое мы указали, в фильмах Тарковского неявно присутствует и иное возвышенное. Условно назовем его возвышенным повтором. Тарковский не только повторяет искусство, указывая косвенно и на сам фильм как искусство, но он повторяет то и только то искусство, которое опознается, то есть повторяется еще раз в коллективном узнавании, в воспоминании. И речь здесь идет уже не о субъективном переживании фильма, но об аффекте совместного бытия, который производится не самим искусством, не его образами, но ощущением себя в сообществе потребителей именно этой образности. И в этом Тарковский несомненный кинематографист. Он не только возвышающе использует искусство прошлого, но, и это самое главное, использует его, делая повторяемым и даже в чем-то обиходным. Он дает возможность иметь дело с бесконечным, указывая на его присутствие в обыденности наших воспоминаний, где образы еще не стали представлениями, где нужен повтор, механический повтор, высвобождающий слабые аффекты общности, аффекты динамически возвышенного. А это позволяет делать именно кинематограф.

Особенно показательно сравнение Тарковского с Сокуровым. Для последнего не существует зрительской общности. Он стремится дать возвышенное прямо, в обход кинематографической техники, с которой имеет дело. Фильмы Сокурова о Тар

ковском или о Солженицыне являются своеобразным прикосновением к святости. Математически возвышенное Сокурова не имеет никакого динамизма, никакого движения, никакого эффекта, кроме одного — ничтожность «Я» в сравнении с величием персонажа. Ноготь, ресница, каждый волосок Солженицына, каждая его запятая (так работает сокуровский крупный план) больше, чем любое слово, больше любого «Я», больше всех нас вместе взятых: перед ликом святого все вокруг должно умолкнуть. Перед величием морального закона все вокруг должно замереть («Мать и сын»). Такое не снилось даже Канту. В понятии динамически возвышенного он как будто предчувствовал сферу иной образности, каковую мы сегодня находим в кинематографе или в искусстве авангарда. Сокуров же совершает своеобразный регрессивный жест: он оставляет за возвышенным только представление (величия), только образ-икону, единственный образ. Его возвышенное слишком в предмете, слишком натурально, а кинематограф (как бы с ним не боролся Сокуров на его территории) еще больше подчеркивает эту натуральность, которая порой граничит с непристойностью — кинематограф слишком материалистичен для писания агиографий, всегда отсылающих к идеальному образу.

Кинематографическое возвышенное должно быть опосредованным. Повтор — одна из (может быть, одна из главных) функций этого опосредования. Кинематограф, будучи технологией повтора, в себе самом несет нечто возвышенное. И именно это возвышенное открывает динамизм отношений между объектами, движение, не закрепленное ни в каком конкретном образе, пространство, в котором действуют анонимные силы — желания и аффекты. Эти желания и аффекты уже не являются психологическими и не принадлежат никакому конкретному «Я», они лишены внутреннего содержания. Это уже не «душевные движения», как писал Кант, но *отношения* между образами, которые не могут быть разрешены ни в каком синтезе воображения. Здесь разрушены операции сравнения, аналогии, сходства. Вспомним, что возвышенное — это то, что «велико вне всякого сравнения», но при этом мы должны исключить и понятие «величия», величины. Динамически возвышенное имеет дело не с грандиозным, а с несинтезируемым, с приостановкой образа, открывающей место аффекту и желанию нам не принадлежащим. Это место общности, поскольку этот аффект и это желание фиксируются тем, что они разделяемы с другим. Когда нам

явлен повтор в чистом виде (таково в своей основе массовое кино) «мы» (в качестве субъекта восприятия) испытывает возвышенное — общность с другим, абсолютную переводимость и разделяемость «чувства» (желания и аффекта).

Кинематографическое возвышенное — искусство повтора. При этом мало одного лишь *знания*, что повтор необходим, это такое *умение* повторить, которое не описывается знанием. Умение нахождения новой техники повтора. Ван Сент, когда воспроизводит покадрово хичкоковский «Psycho», несомненно на пути к кинематографическому возвышенному, но он перепоручает свое умение знанию Хичкока, что делает его фильм интересным опытом, своеобразным экспериментом на самом себе, обнажающем всю недостаточность такого повтора. Иллюзия в данном случае состоит в том, что повтор располагается в вещах (в кадре, монтаже, ракурсе). Кинематографический повтор же, прежде всего, «удвоение» мира, причем такое, что мир кинематографических образов оказывается несопрягаем с образами реального мира. Такое «удвоение» открывает другого в общности аффекта, и здесь мы обнаруживаем нечто, что называем по прежнему — возвышенным. Возвышенное фильмов Хичкока располагается в таком умении открывать другого (общность в страхе или в удовольствии), которое не описывается только знанием его приемов. Точно так же и крупные планы в фильмах Бергмана не есть просто еще один вариант крупного плана, свет у Дрейера не есть только прием, изобразительный аскетизм и антипсихологизм Брессона не есть то, что можно повторить, сделав *так же* (похоже). Все эти примеры технологии возвышенного (это мы и называем кантовским словом «умение») в кино объединяет то, что в каждом из них обнаруживает себя аффект несовместности мира реального и кинематографически воспроизведенного. И этот аффект всегда этический. В отличие от этики Сокурова, которая всегда предшествует изображению и насильственно формирует его, внушает себя зрителю, этот этический аффект — открытие другого, со-чувствующего, со-переживающего, находящегося с твоим «Я» в сообществе, формируемом через общность страха, радости, удовольствия.

Этический аффект кинематографического возвышенного можно описать в современных терминах как «потерю субъективности», утрату «Я» перед лицом другого. И утрата эта оказывается не столь драматичной, но имеет и позитивный характер. В частнос

ти, открывается область возвышенного, ранее недоступная, способность обнаружить которую составляет, может быть, главное умение кинорежиссера. Главное, но не достаточное.

Свобода

«...Идея свободы — единственное понятие сверхчувственно, которое доказывает свою объективную реальность (посредством мыслимой в нем каузальности) в природе своим возможным в ней действием <...>; таким образом понятие свободы (как основное понятие всех безусловно практических законов) может вывести разум за те пределы, которыми безнадежно ограничено каждое (теоретическое) понятие природы». Так завершает Кант «Критику способности суждения», хотя понятие свободы не является главной темой этой работы. Мы привыкли считать, что свободе посвящена моральная философия Канта. Однако нигде Кант не подходит к этой проблеме столь конкретно, как в своей Третьей критике. Делает это он в главах, напрямую не связанных с этой темой, а посвященных искусству. Именно противопоставление свободного творчества всему тому, что связано с практической выгодой (оплачиваемому ремеслу, работе), является одной из главных характеристик искусства для Канта: игра, бескорыстная вовлеченность художника, которая и есть свобода. Но свобода для Канта не психологическая категория. Это не есть просто некоторое ощущение себя свободным в некотором действии. Кант прекрасно осознает всю невозможность быть свободным в мире практических действий. Именно поэтому свобода и нравственность для него взаимосвязаны и выведены за рамки природы. Однако искусство дает возможность ощутить материальную воплощенность свободы, ее пограничное положение между миром постигаемой физической реальности и чистой абстракцией. Поэтому, возможно, нигде (и даже в «Критике практического разума») он не достигает столь мощной формализации понятия свободы, как в главах, посвященных понятию гения.

«Гений — это талант (дар природы), который дает искусству правила. Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно выразить эту мысль и таким образом: гений — это врожденная способность души (*ingenium*), посредством которой природа дает искусству правила» (§46).

Напомним еще раз, что кантианская свобода — понятие, выведенное за пределы чувственно воспринимаемой природы, более того, оно даже противопоставлено природе, причинно-следственные зависимости внутри которой не позволяют никакому нашему действию быть абсолютно свободным. Таким образом, понятие свободы оказывается тем, что невыводимо ни из каких эмпирических суждений, но при этом оказывается «ключом к самым возвышенным практическим принципам» (Кант), на которых только и может основываться мораль, понимаемая рационально. Гений — место, где возвышенное свободы проявляется в максимальной чистоте, где законы таковы, что, подчиняясь им, субъект ставит под вопрос свое эмпирическое существование. Гений есть предел субъективности, ибо он оказывается в точке, где, с одной стороны, он абсолютно индивидуален, абсолютно нов, но при этом эти индивидуальность и новизна несут в себе характер закона. То есть гений возможен только в том случае, когда субъект способен жертвовать своей субъективностью, признавая *правила другого*. Те правила, которые гений дает искусству, не взяты из воздуха, они взяты из ситуации бытия-с-другим, которая превышает собственное бытие и является необходимым условием свободы. Гений — всегда гений сообщества, каковое есть именно совместность бытия в свободе, а не в общности усилий, целей, интересов. Он обнаруживает ту степень общности, которая невидима никакой отдельной субъективностью, в том числе и тем в гении, что есть субъективность.

Когда мы сегодня говорим «гений», то зачастую теряем из виду эту важную составляющую, которая была если и не осознаваема в полной мере, то уж точно ощущаема Кантом. Говоря «гений», мы идем скорее по гегелевскому пути, по пути абсолютизации субъективности. Для нас в гении заключена чистота возвышенного. Для нас гениальность связана, в каком-то смысле, с чудом, сравнимым с чудом откровения. Другими словами, для нас гениальность есть некая эманация, привнесенность извне. Даже если мы и связываем гения и свободу, то скорее метафорически, но на самом деле гений в нашем сознании остается идеальной марионеткой в руках Бога (или дьявола). Гений — тот, кому бог позволил имитировать Бога, подражать Богу. Таково в лучшем случае понимание того, что скрывается за словами «давать искусству правила». Именно такое понимание заставляет нас сегодня все реже и реже обращаться к этому понятию. Видеть его архаичность и неприменимость к ситуации

современного искусства. Однако это понимание неверное. И если мы будем следовать за мыслью Канта, то легко убедимся в том, что и сегодня понятие гения не устарело.

В §47, развивая мысль о гении, дающем искусству правила, Кант пишет, что таким образом понимаемый гений «следует полностью противопоставлять *духу подражания*». Но ведь на протяжении столетий, да и по сей день, подражание (мимесис) является одним из оснований искусства вообще. Может быть, имеет смысл понимать кантовского гения именно как выходящего за рамки только искусства? Сам Кант, возможно, не согласился бы с этим. Он полагает, что правило гения «не может быть выражено в формуле и служить предписанием», что оно «должно быть выведено из деяния, то есть из произведения, которое будет служить другим для проверки их таланта — образцом не для *подделывания*, а для *подражания*». И здесь Кант останавливается: «Объяснить, как это возможно, трудно».

Мы же можем в самом противопоставлении подделывания (механической имитации) и неремесленного подражания обнаружить важный мотив: образец становится не столько реальным физически, сколько лишенным эмпирических характеристик правилом, которое является общим, но проявленным именно в произведении гения. Таким образом, то, что Кант называет правилом, мы можем назвать «генетическим элементом», тем, что приводит в действие механизм *становления*. В данном случае — становление произведения искусством.

Широко распространенное романтическое представление о гении как абсолютной индивидуальности, сверх-авторе, создателе шедевров с появлением авангарда, технических искусств (фотографии, кино) оказалось под большим вопросом. Сегодня оно теоретически не выдерживает критики, хотя по-прежнему закреплено в языке, в речи об искусстве. Возьмем расхожие примеры «гениев» кинематографа. Кто они? Их много: Вертов, Эйзенштейн, Ренуар, Уэллс, Антониони, Феллини, Бергман, Годар... Перечислять можно долго. Вопрос, однако, не в правильности или субъективности выбора тех или иных персонажей на роль «гениев». Вопрос в другом: как мы можем говорить о гении в кинематографе не в романтическом смысле? Признаемся, что пантеон замечательных режиссеров собран именно по принципам романтического представления об искусстве. Все те, кого мы перечислили, кого могли бы еще назвать, — все они, так или иначе, репрезентируют гения именно как сверх-автора, наде

ленного даром «божественного подражания». Даже переосмысление французской «новой волной» (Трюффо, Шабролем, Ромером и др.) понятия автора применительно к кинематографу тем не менее не пошатнуло представления о гении. Просто применительно к кино слово «гений» все чаще и чаще звучит неубедительно. С одной стороны, трудно всерьез воспринимать слова «гений» и «искусство» применительно к Кэмерону или Михалкову, с другой — те, кого так называют, абсолютно выпадают из массового зрительского интереса, на который кинематограф ориентирован в силу его специфики.

Возвращаясь к кантовскому понятию гения (и понятию свободы, накрепко с ним связанному), мы обнаруживаем, что для него такой проблемы не существует. Неявно введенная Кантом в это понятие десубъективация позволяет мыслить гения менее психологично и менее романтически, но более формально. Так Бергман или Тарковский гениальны не столько тем, что создали произведения, которые мы воспринимаем именно как произведения «высокого» искусства, сопоставимые с литературными и живописными шедеврами прошлого, сколько чем-то иным. Следуя Канту, можно сказать, что они гениальны в тех моментах своих произведений, которые нас продолжают поражать уже вне связи с их произведениями и их индивидуальной образностью, но в связи с тем, что стало *кинематографическим* приемом и даже штампом, который был ими открыт (пусть невольно) именно как некая форма «общего чувства», общности в правилах. О кинематографическом гении можно говорить как о том, кто открывает *правила другого*, то есть открывает образ, несводимый к только представлению, но который захватывает целую сферу кинопрактики. Причем образ этот воспринимается как естественный (совпадает с «общностью удовольствия», с «общим чувством»), как природный, как устроенный по правилам, которые *всегда уже* были. Если в традиционном искусстве романтический гений вполне охватывает все эти требования, то в современном искусстве, а также в кино, возникает важное различие. И это различие лучше всего иллюстрирует изменение характера мимесиса.

Уже Аристотель в «Поэтике» отмечал двойственный характер мимесиса. В подражании есть и способность к знанию (способность к соотнесению, сравнению, аналогии) и удовольствие (игровое подражание, присущее детям). Однако постепенно в концепции мимесиса сторона знания стала господствующей, соответствие образцу, соответствие истине стало главным не

только для науки, опирающейся на знание, но и для искусства. Само понятие «объективного знания», «точной науки» имеет в виду уже именно то понятие истины, которое неотделимо от подражания как соотношения с истиной, приближения к истине. Иными словами, в мимесисе мы имеем возможность репрезентировать истину в той или иной форме.

Когда Хайдеггер пытается пересмотреть понятие истины, сформированное Новым временем, то есть всю систему репрезентации, которая вводит мир как картину, а истину как соответствие, он обращается к платоновской «алетей», интерпретируемой им как «нескрытость», как событие истины, событие-разрыв, событие-просвет (Lichtung), не имеющее никакого соответствия в мире сущего. Истина — это нескрытость самого бытия. В сущем истина скрывается. Совершая такой поворот, Хайдеггер, казалось бы, нивелирует всю проблему мимесиса. Однако снимается только та сторона мимесиса, которая связана с производством истины через аналогию и сходство (знанием). Однако «изначальный мимесис», связанный с удовольствием и свободной игрой, не попадает в сферу внимания Хайдеггера прямо. Косвенно же он затрагивает эту тему в «Начале произведения искусства», когда говорит об истине в картине Ван Гога как о произведенном, то есть находящимся по ту сторону ремесла, по ту сторону всего того в произведении, что связывает его с миром вещей, с сущим, но открывает для нас непосредственность присутствия здесь и сейчас. В этой работе Хайдеггер вводит идею феноменологического начала (Ursprung) произведения искусства, которое как раз есть место общности, место со-гласия, позволяющее состояться истине как установлению (такова «земля», которая открывается в картине Ван Гога «Башмаки»). То есть опять же вводится момент подлинности заново, вне подлинности репрезентации.

Беньямин иначе решает проблему подлинности. Он указывает на «потерю авторитета вещи» (утрату ауры) в искусствах, ориентированных на репродукцию реальности, поскольку репродукция настолько соответствует оригиналу, что ставит под вопрос саму нашу способность оценивать это в качестве соответствия. Воспроизводимая реальность в кинематографе вообще не знает, по его мнению, никакого «здесь и сейчас», никакой соотносительности хоть с каким-либо присутствием при какой-либо истине. Наиболее радикально вопрос об истине и мимесисе ставится Беньямином в «Задаче переводчика», где он

абсолютно отрицает теорию соответствия между оригиналом и переводом. Для него перевод как имитация невозможен, но не потому, что оригинал непереволим в принципе, а потому, что, ориентируясь на сходство с первоисточником, переводчик сохраняет только то, что в принципе переводимо. Беньямин же концентрируется на том в оригинале, что непереволим, что вводит ситуацию такого несходства, которое ставит под сомнение саму идею перевода, ориентирующегося на соответствие. Именно непереволимость является отличительным знаком оригинала. Именно непереволимость («эхо оригинала») есть то, что должно быть переведено. Очень трудно расстаться с идеей истины оригинала, очень трудно воспринять акт перевода как то, что формирует заново понятие истины. Однако именно подражание, не ориентированное на сходство, подражание, производящее различие, есть то, что приближает нас к тому, что называл «подражанием» в противовес «подделыванию» Кант: подражание в искусстве гения как свободная игра без цели, без образца, сама в себе формирующая образец для подражания.

Итак, Кант мыслит гения не как «подражающего природе» (именно духу такого подражания он противопоставлен), а как *подражающего свободе*. Ведь свобода есть то, что ни с чем не соотносимо в реальности, где всякая мысль о ней приводит к осознанию ее невозможности, но она есть то, что дано нам в опыте, в слабом аффекте, где оказываются потеряны все образцы, где никакие сходства и аналогии невозможны.

Свобода художника, таким образом, есть то, что выводит его за рамки только эстетического опыта. Именно поэтому для характеристики гениальности недостаточно только эстетических критериев. Гораздо важнее оказывается то, что гений «дает правила». Производит их, не навязывая другому, но именно дает, открывает их как правила, имманентные самой материи выражения, правила другого. Эти правила не есть предписания, а есть именно то, что было названо генетическим элементом, заключающим в себе возможность формального повтора, возможность использовать элемент как всегда уже данный, а не заимствованный от кого-то. Заимствованы могут быть открытия в области содержания или формы (и мы их легко замечаем, когда смотрим фильм-римейк, или фильм, сделанный под влиянием стилистики Тарковского или Параджанова). Такой повтор является именно подражанием-соответствием, уводящим нас к «первоистоку», к изначальному приему, открытие которого мы зак

репляем за автором или сверх-автором (романтическим гением). Гений же, о котором мы говорим, не совершает открытий в области формы (или содержания, которое в данном случае является частным случаем формы), он открывает то, что, кажется, всегда принадлежало самой материи выражения, то, что не принадлежало его индивидуальности, но было необходимой составной частью бытия-с-другим. Это не художественный прием, это то, в чем материя (например, материя кино) сама себя воспроизводит, обнажая некий конструктивный закон этого самовоспроизведения.

(Идею генетического элемента можно обнаружить уже в Боге Спинозы, у Канта в его понимании мышления и прежде всего мышления математического, у Бергсона в его концепции интуиции, а в современной философии к ней наиболее продуктивно обращается Делёз.)

Возвращаясь к кино, мы можем выразиться примерно так: гений — это не тот, кто создает нечто оригинальное, но тот, кто *открывает штампы*. То есть открывает нечто, чем все пользуются, что воздействует на зрителя безотказно, несмотря на то, что этот штамп повторяется сотни раз, но что при этом не отсылает к первооткрывателю. Кино, пошедшее по пути не исследования, не знания, а прежде всего зрелища и удовольствия, — искусство клише, искусство повторов, искусство, где эстетическая ценность уступает ценностям коммуникационным, то есть тем аффектам, которые открывают для нас бытие-с-другими.

Итак, в кино гений не мастер зрелища и удовольствия (использующий штампы) и не художник-автор (избегающий штампов), но именно открывающий штамп в качестве штампа, открывающий такие образы, которые располагаются в плане имманентности самого кинематографа. Ясно, что, несмотря на свое авторство, а часто и благодаря ему, такие открытия совершают и Висконти, и Янчо, и Мидзогути, но все-таки гениальность применительно к кино явно мигрирует от этих выдающихся стилистов к фигурам, порой менее примечательным. Думаю, не ошибусь, если назову в качестве наиболее показательного примера кинематографического гения — Гриффита. Хотя, очевидно, что гений в кино располагается в зоне гораздо большей анонимности. Кулешов, Рукье, Эсташ — вот те *некоторые* фигуры, которые, несмотря на их достаточную известность в среде кинематографистов, словно «не дотянули» до целостности авторства. Однако именно они демонстрируют зрителю то, что можно на

звать свободой в отношении материи кино. Или, точнее, кино для них было «опытом свободы». Или, если быть еще более точным, они открывают кино именно как «опыт свободы».

«Опыт свободы» — то, что Жан-Люк Нанси в одноименной книге определяет как «свободу, разделенную с другими», следуя в этом и хайдеггеровским понятиям «совместного бытия» и «заботы», и «бытию-для-другого» Сартра. Во всех этих понятиях другой есть то, что предшествует «Я», именно в том смысле, что является для каждого индивидуального «Я» генетическим элементом. Однако для нас важен здесь тот кантианский мотив, который выводит свободу из сферы чистой абстракции. Свобода как опыт не есть действие, не есть даже представление, но, говоря словами Нанси, «опыт опыта, данный нам в акте мысли». Гений в кино обнажает эту материальность свободы именно тем, что создает образ, не дополняющий выразительные возможности, а позволяющий посредством кинематографа обнаружить мысль там, где мы ее раньше не знали.

«Опыт опыта». Не есть ли это *осуществление* категорического императива, который в этике Канта был лишь предписанием и пожеланием? Именно в свободе, обнаруживаемой гением, действие *становится* общим правилом. И такая свобода и такой гений, противоречащие во многом нашему привычному употреблению этих слов, могут быть распознаны, в частности, благодаря соприкосновению мысли Канта с современной философией и с практикой кино.

Сквозь линзу фотообъектива: подходы к философии истории

Что мы знаем о фотографии?

Даже без обращения к специальным исследованиям мы догадываемся, что фотографию отличает непреложная документальность, что она является воспроизведением техническими средствами того, что имело место *на самом деле*. Этот статус реальности, закрепленный за фотографическим изображением, связан с тем, что фотография постоянно удерживает при себе свой референт и без него не существует. И хотя она, по выражению Ролана Барта, является лишь аналогом реальности, аналог этот настолько совершенен, что можно говорить о единственном изображении, не трансформирующем свой объект. Конечно, происходит уменьшение пропорций, цветовая редукция и т.д., но при всех условиях «фотографическое сообщение» посылается напрямую, минуя коды любого по необходимости искусственного языка¹. Фотография и отличается своей внеязыковой достоверностью. Она принадлежит порядку зримого и одним этим затрудняет интерпретацию в качестве работы языка. Фотографии требуют рассматривания и очень редко комментария; если же последний и имеет место, то вызван он скорее узнаванием (неузнаванием), а не дублированием увиденного при помощи слов. Хотя в наше время фотография все больше перемещается в область дискурсии.

Безусловно, что документальность не есть абсолютная ценность и что референт самой документальности — если исходить из того, что это некое культурно закрепленное значение, — не всегда был одним и тем же: до изобретения фотографии этой общественно востребованной характеристикой был наделен га

зетный репортаж². Но даже вынеся понятие документального за скобки, мы останемся с ощущением той «пуповины», которая прикрепляет изображение к своему объекту. У этого ощущения есть реальная физико-химическая подоплека, ведь на пленке фиксируется свет неравной интенсивности, испускаемый объектом. Отчего фотография схватывает и сохраняет в буквальном смысле кожу вещей. Более того, «поза», как говорит об этом Барт, а именно осознание того, что вещь пусть очень недолго, но стояла неподвижно перед объективом, входит в саму интенцию «чтения» фотоизображений. Слагаемыми этой интенции выступают в свою очередь Время и Случай: в настоящем снимка запечатлено неодолимо прошедшее, само же попадание в объектив ничем не обусловлено³.

Итак, мы привыкли считать, что фотография это «сертификат присутствия» — «не образ и не реальность, а воистину новое существо: реальность, до которой уже нельзя дотронуться»⁴. Мы привыкли так считать, даже если глубокие бартовские размышления о фотографии пришли к нам с опозданием: мы доверяем той самой очевидности, от которой как раз и отталкивается французский семиолог. Очевидность эта носит *опытный характер*, ибо происходит она из данных восприятия. В каком-то смысле мы являемся стихийными феноменологами; свою, правда заведомо ненормативную, феноменологию фотовосприятия строит и Барт. Нельзя сказать, что в этой новой науке сингулярного объект совпадает со своим изображением: между изображаемым и изображением сохраняется неустранимый разрыв. И все же согласно этому подходу фотография является в то же самое время тем уникальным устройством, которое позволяет вернуть утраченную сущность неповторимого момента или возлюбленного существа. В таком возвращении приоткрывается сущность самой фотографии, в большинстве случаев неочевидная для нас. Сущность фотографии относима с интенсивностью ее переживания, с сопряжением во времени восприятия нескольких времен: настоящего, будущего в прошлом (то, что я вижу, должно умереть, хотя я знаю, что его уже не существует), прошлого в настоящем (и отчасти будущем). Фотография — это возвращение того, что не может навсегда вернуться: поистине спектральное, то есть призрачное, ремесло. И хотя насквозь пронизанная смертью (фотография как слепок, как *temento mori*, как осовремененный театр теней) фотография содержит обещание воскресить свой референт: успех дела зависит от самих живущих. Ибо Фотографии вне восприятия не существует.

Однако фотографическую истину можно прозреть и иначе. Согласно американскому культурологу Эдуардо Кадава, истина эта заключается в том, что структурным принципом взаимоотношения между фотоизображением и любым конкретным референтом, между фотографией и сфотографированным является «*отсутствие отношения*» (курсив мой. — *Е.П.*) — то, что Беньямин, исследуя работы Эжена Атже, определяет в терминах отчуждения человека от своей среды. Если отстраниться от веры в миметическую способность фотографии, то приходится признать, пишет Кадава, что фотографическое событие воспроизводит «посмертный характер нашего опыта в качестве живущих» (*our lived experience*) и что приютом сфотографированного выступает кладбище. Таковы фотографии Дэвида Октавия Хилла, где живые модели позируют на фоне одомашненных, похожих на каминные гробниц, что и позволяет Беньямину увидеть в этих необычных портретах «буквализацию» условий человеческого существования, включая его социальный аспект: мы живем, поясняет Кадава, как если бы всегда находились на кладбище, одновременно среди и в качестве надгробных надписей. Из фотографий Хилла явствует, что мы более всего принадлежим себе, когда вспоминаем о нашей грядущей смерти, и что по-настоящему обретаем себя лишь в памяти о трауре, который еще предстоит. Иными словами, только подобная аллегория утраты до всякой утраты дает нам возможность приблизиться к самим себе. Камера омертвляет снимаемое — она превращает в образ, опредмечивает, овеществляет; долгая экспозиция, как указывает Беньямин, заставляет модель проявиться как образ.

Из этих рассуждений для Кадавы вытекает важный вывод: фотографическое изображение предъявляет смерть — отсутствие — еще при жизни. Фотография напоминает человеку о том, что в один прекрасный день он останется единственно в том виде, в каком, строго говоря, всегда и был, то есть в качестве набора образов. Возвещая смерть сфотографированного, фотография позволяет выжить заодно и самому «выживанию мертвого — того, что уходит, уклоняется (букв.: «дезистерирует») и ретируется» (*withdraws*). И когда Беньямин говорит о том, что человек ускользает от фотоизображения, имеется в виду не эмпирический факт (ускользание как проявление смущения), но, по выражению Кадавы, темпоральная структура фотографии. Ибо *не может быть фотографии без ускользания, без ухода в сторону того, что является самим сфотографированным*. Фотография рас

сказывает историю мертвых при их жизни: она сопрягает образ и смерть. Вместе с тем единственное, что не исчерпывается фотографией и не сводится к ней, есть не что иное, как все та же фотография. Обращаясь на самое себя, замыкаясь на себе, фотография, эта своеобразная могила субъекта и объекта, отсрочивает собственную гибель. Она становится «гробницей, которая пишет, которая таит в себе свою же смерть». Аллегория самой современности (modernity), фотография должна умереть в фотографии, чтобы тем самым стать «неописуемой (uncanny) гробницей нашей памяти»⁵.

Мы нарочно уделили столько места одному из начальных фрагментов книги Кадавы, где делается наиболее развернутый «фотографический проход». Эта реконструкция нужна была и для того, чтобы понять пропорцию, в которой распределены теоретические допущения автора книги и размышления самого Вальтера Беньямина касательно фотографии. Конечно, можно утверждать, что сущность фотографии у Беньямина дана не прямо, что разговор о ней еще пойдет в контексте его принципиальных идей, связанных с технической воспроизводимостью, ибо что другое, как не фотография вкупе с кинематографом, заставляет обнаружить и вскрыть эту проблему. Однако преобладание авторского голоса не кажется простой случайностью. Упомянем хотя бы о том, что «Краткая история фотографии» немецкого философа не является источником очерченной выше аналитической позиции. Позиция эта, как нам представляется, имеет несколько иное происхождение (что не делает ее чужеродной взглядам Беньямина). Ситуация неравенства фотоизображения самому себе, а точнее, разговор о фотографии в терминах несходства образа и референта указывает в сторону философии, кладущей в основу размышления различие. Объектом репродуцирования при таком подходе становится не то же самое, но «то же» в качестве другого, иначе говоря, репродуцируемость дает прирост различия. При этом если она что-то и «показывает», то только самое себя. Но рассуждениям об этом в связи с ницшеанским «вечным возвращением» и беньяминовским возвращением «всегда-снова-равного» в книге Кадавы будет посвящен специальный раздел. Пока ограничимся тем, что мы знаем: фотография есть отход (отдаление, изымание и даже аннулирование — все это в едином слове «withdrawal») того, что ей подарило свой образ. Остановимся на этом «отходе» и, в частности, на одном из употребленных в данном контексте глаголов. Речь идет

о глаголе «to desist», который был нами передан эквивалентом «ускользнуть», быть может не самым удачным. Напомним: в фотографии остается мертвое — то, что уходит, ускользает (desists) и ретируется (withdraws). Оживим в памяти и то, что Э.Кадава является открытым поклонником континентальной мысли. И хотя прямой отсылки в этом месте нам не отыскать, кажется несомненным, что сам строй предлагаемых Кадавой размышлений находится в теснейшей связи с концепцией дезистирующего субъекта, которую разрабатывает современный французский философ Филипп Лаку-Лабарт.

«Дезистирующий» («отрекающийся») субъект Лаку-Лабарта обнаруживает род нехватки, а именно «растворение, поражение субъекта в субъекте или *в качестве субъекта*». «Дезистенция» — это, по сути, «утрата» субъекта, вернее, того, чем «ты никогда и не располагал: своего рода «первоначальная» и «конститутивная» утрата («самости»)). С проблематикой фотографии наиболее близко сходится здесь то, что дезистирующий субъект лишен «собственного» (присваиваемого) образа, поскольку, как показывает своими исследованиями Лаку-Лабарт, нет ни единства фигуры, ни сущности воображаемого. Последнее находится в ситуации постоянного, хотя и неявного истощения своих ресурсов, оно разрушает столько же, сколько создает. Вернее, воображаемое не устает видоизменять то, что им выстраивается: вот почему субъект имеет дело как минимум с двумя образами и «схватывает себя», лишь размещаясь и колеблясь между ними. В целом «утрата» субъекта неотделима от процесса конституирования и присвоения (субъективности), она же таковой удваивает. И, наконец, еще одна, важная для нас, подсказка: диалектика узнавания (следовательно, тождества) дает сбой не только потому, что каждый субъект «находится на пути к смерти», и даже не потому, что он «непоправимо отделен от самого себя (в качестве «субъекта»)» (субъективность, заметим, появляется там, где возникает разрыв внутри «Я», то есть различие), но просто потому, что этот субъект *«приходит к себе только себя теряя»* (курсив мой. — *Е.П.*)⁶. Стало быть, новая концепция субъективности предлагает удерживать в поле зрения (но это ложный оборот: то, о чем ведется речь, не принадлежит ни «отражающему», ни «зеркальному»), предлагает, точнее выражаясь, мыслить различие как невоспринимаемое («Эта утрата субъекта, однако, незаметна...»), а также его конститутивную роль. Не будет преувеличением сказать, что в этом для Кадавы (без собственного

его ведома) и состоит «истина» фотографии, поскольку он имеет дело не с образом, как тот дается в восприятии, а с объяснительной моделью. Ведь фотография с самого начала определяется им как схема бенъяминовского понимания истории — в одно и то же время встроена в это понимание и вытекающая из него.

Фотография и история

Оговоримся сразу: Э.Кадава знает, к какой традиции он примыкает. Его можно было бы назвать сторонником деконструкции в ее многочисленных изводах (начиная с Хайдеггера и заканчивая упомянутым Лаку-Лабартом, оригинальность подхода которого признает сам Деррида). Иными словами, его исследования вписаны во вполне определенный контекст и им детерминированы. Речь идет не столько о самой терминологии (хотя и из нее можно многое извлечь), сколько об исходных предпочтениях, которые не оговариваются. Мы готовы согласиться с тем, что мыслительный потенциал, содержащийся в работах Бенъямина, — потенциал, заметим, не до конца раскрытый, что объясняется, в частности, фрагментарным характером самих бенъяминовских записей (в ответ на это Кадава пишет свои фрагменты — он хочет остаться верным философу даже на уровне формы), — потенциал этот, наверное, наиболее адекватно постигается сегодня с помощью средств, разработанных французской философией. Философией, между прочим, весьма внимательной к немецкой классике и в первую очередь к Канту. (Не с этим ли связан предлагаемый Кадавой чисто философский ход: расценивать свет, объединяющий фотографию и философию, как условие возможности познания в целом? Впрочем, здесь, на наш взгляд, трансцендентальное невольно смешано с метафорическим: сначала, когда Кадава отождествляет с фотографией «превратности света», образующие бенъяминовскую историю познания, и позже, когда в подтверждение этому приводятся слова философа о том, что знание приходит только вспышками. Хочется спросить: какую именно «фотографию» автор имеет здесь в виду?)

Заметим, что это колебание между данным в ощущении и умозрительным будет и дальше сопровождать нас в книге; впрочем, настоящая подмена произойдет лишь в конце, при сравнении двух детских фотографий — Бенъямина и Кафки. Приводимая в сноске мысль Деррида о том, что «Я» может быть консти

туировано только ухом другого (символический посыл такого утверждения вполне очевиден), благодаря текстологическим усилиям Кадавы трансформируется в тождество двух детских ушей, из которых по крайней мере одно — оттопыренное ухо маленького Кафки — удостоверено соответствующей фотографией. Вряд ли тот факт, что Кадава имеет дело с записями Беньямина (в том числе и относительно детского снимка Кафки), может хоть как-то оправдать присущий его выводу натурализм. Что ставит закономерный вопрос: каким образом, постулировав сугубо познавательный статус фотографии в рамках исследования (фотография как модель для понимания истории), «нисходит» в нем к обсуждению конкретных эмпирических снимков, которые к тому же играют в книге иллюстративную роль? И еще: что чему предшествует, так сказать, — понимание истории, структурирующее самое фотографию, так что и история, и фотография перестают иметь каждая свою специфику — история объясняется через фотографию, но и фотография точно так же уже неотличима от истории, — или некая «объективность» (по выражению Кадавы «истина») самой фотографии, которая, как оказывается, вытекает из определенного взгляда на нее? Жаль, что Э.Кадава не проливает свет на эти вопросы (еще одна неявная «фотографическая» формула, которой автор не замедлил бы воспользоваться). Возможно, мы требуем от него решения посторонних задач. Тем более, что это связано с отодвиганием начала разговора, тогда как последний уже ведется вовсю.)

Итак, мы не оспариваем выбора Кадавы. Мы хотим лишь указать на то, что, будь теоретический подтекст для исследователя более органичным, многие из возникающих вопросов оказались бы сняты им самим. Как многие из рассуждений не следовали бы в фарватере уже имевших место — по иным поводам и в иной связи, — но обнаруживали бы непохожее, разнящееся в самом Беньямине, то, благодаря чему его мысли и творения не могут быть подведены под некую универсальную модель.

Однако в чем же пафос книги? «Как объясняет Беньямин, поскольку историческому мышлению свойственно «не только движение идей, но и равным образом их остановка»⁷, фотография может стать моделью для понимания истории, моделью ее осуществления» (performance). Эти слова, взятые из предисловия, мы уже цитировали по частям. Подобно декорации в барочной драме, выражающей, по Беньямину, пространственное обособление и застывание истории, фотография служит для обо

значения процесса, который действует так, чтобы обездвижить течение истории. В ходе этого процесса образ схватывается и вырывается из своего контекста. Вот почему, считает Кадава, фотографию можно рассматривать как еще одно обозначение той остановки, которую Беньямин отождествляет с моментом революции («Маркс говорит, что революции — локомотивы всемирной истории. <...> Скорее, революции — нажатие на аварийный тормоз человеческого рода, едущего в этом поезде»). Родственный мотив будет звучать у философа и тогда, когда речь, в частности, пойдет уже об окаменелом беспокойстве образа в поэзии Бодлера, о подражательной способности как мгновенном, похожем на вспышку, восприятии подобия, о роли мессиянства в истории. И всякий раз Беньямин изучает последствия того, что рождено «цезурой в движении мысли»⁸, остановкой, нарушающей линейность как самой истории, так и политики (фотографический эффект Медузы).

Подход, предлагаемый Кадавой, подкрепляется и тем, что история, по Беньямину, формируется из образов, которые он называл диалектическими. В самом деле, трудно переоценить концепцию образа в творчестве немецкого мыслителя. (Не случайно американская исследовательница Сюзан Бак-Морс характеризует его метод в целом как «диалектику видения»⁹.) В подтверждение этому культуролог приводит слова из знаменитого «Проекта пассажиров», так и оставшегося в набросках, где Беньямин определяет его цель как попытку «показать, что материалистическое изложение (presentation) истории является в более высоком смысле образным», чем то, какое можно встретить «в традиционной историографии». Гипотеза Кадавы о том, что «образность», лежащая в основании беньяминовского мышления и письма, связана с его стремлением поместить вопрос об образе в центр проблемного поля современности, является данью уже нынешнему осмыслению современности как завершенного в себе проекта (и этапа).

Этот «протокол о намерениях» реализуется не сразу. Прежде чем речь пойдет собственно об истории, будут затронуты многие сюжеты, вводящие в специфический строй беньяминовской мысли. Во всех случаях Кадава акцентирует несовпадение, разрыв, обнаруживаемые Беньямином там, где традиционное мышление привыкло видеть тождество. Так, структурная дизъюнкция, которой отмечено отношение между фотографией и сфотографированным (о чем мы говорили выше), соответствует

продуктивному несходству между переводом и оригиналом, разбираемому Беньямином в его «Задаче переводчика» (дело идет о своеобразной постоянной дисперсии языка, об его отличии от самого себя, которое и должно стать объектом перевода). В качестве того, что и разрушает, и сохраняет запечатленное, фотография переключается столь же явно с аллегорией, которая, по Беньямину, раскрывает истину преходящего лишь в форме руин («То, что поражено аллегорической интенцией, оторвано от контекстов жизни... Аллегория цепляется за руины. Она дает образ окаменелого беспокойства»). Исследуемое Беньямином вечное возвращение как повторение иного преломляется в специфической «фотографической космологии» Бланки, согласно которой возвращается одно лишь возвращение, то есть не воспроизведенное (его появление обусловлено исчезновением (withdrawal)), но сам воспроизводящий механизм. Воспроизводимость, в свою очередь, истолкованная как проблема, приводит не только к переопределению понятия произведения искусства (которое теперь конституирует политику), но и к тому, что сами массы оказываются ее прямым продуктом. И если, создавая образы, фашизм стремится придать массе недостающее лицо, то, по мысли Беньямина, масса, у которой вообще не может быть адекватного ей образа, служит лишь обозначением всеобщего рассредоточения.

«Исторический материалист не может рассматривать современность как переходное состояние, она для него включена в понятие времени, которое остановилось». Полемизируя с преобладающими воззрениями на историю (по логике фотографии, добавляет Кадава, то есть негативно, — но стоит ли угадывать эту логику абсолютно во всем?..), Беньямин связывает новый способ исторического понимания с разрыванием такой прерывности (точнее, прерываемости), которая, по словам Кадавы, «приостанавливает временной континуум». Вот тут и появляется возможность вновь заговорить о фотографии: «Только когда медузоподобный взгляд исторического материалиста или же камеры мгновенно пронзил историю, может появиться история *как* история в ее исчезновении». Это, безусловно, ключевой тезис автора книги. В нем со всей очевидностью проявляется та философия различия («различания»¹⁰), о которой мы пытались говорить. В этом месте «деконструктивизм» Кадавы наиболее явно служит интерпретативным целям. Можно даже сказать, что схемой понимания Беньямина выступает здесь сама деконст

рукция (как в свое время она повлияла и на трактовку фотографии). Проследим, однако, за движением аргументации. Уникальный опыт исторического материалиста (когда прошлое, от себя добавим, предстает событием) позволяет в конденсации прошлого и настоящего, единственной для каждого очередного настоящего, усмотреть новые характеристики времени: не являясь больше непрерывным и линейным, время становится пространственным — речь идет о некоем «образном пространстве» (imagistic space), которое Беньямин называет «конstellацией» («созвездием») или «монадой». («Где мышление внезапно останавливается при стечении обстоятельств, насыщенном напряжением, там оно испытывает шок, посредством которого само кристаллизуется в монаду. Исторический материалист приближается к исторической теме единственно только там, где она выходит ему навстречу как монада».) Если такой разрыв с настоящим знаменует наступление прошлого, то приостановка мысли в созвездии или монаде «взрывает» это прошлое, его разоблачая, — не в последнюю очередь потому, что само созвездие или монада состоит из разнящихся сил и значений, считает Кадава. Поскольку тем самым взрывается «континуум истории», ее «гомогенное течение» (как об этом пишет Беньямин), то в эти редкие моменты не только выявляется история, скрытая в любом произведении, но и «разрывы — внутри истории, — откуда история протекает» (комментарий автора¹¹).

Далее экспозиция — изложение взглядов Беньямина вкупе с их интерпретацией — достигает наивысшей плотности. Радикальная темпоральность фотографической структуры, узнаем мы, совпадает с беньяминовской «цезурой в движении мысли» (но, возможно, следовало бы обернуть это утверждение, начав с конца...). Ибо речь идет о точке, где «мгновения прошлого и настоящего вспыхивают, образуя созвездие». (Существенно, что имеется в виду именно созвездие, а не простое стечение обстоятельств (см. цитированный выше русский перевод). Беньямин напрямую пишет о звездах, разрабатывая свою теорию «внечувственной подобности», подразумевающую отношение между подобным и неподобным. Восприятие подобия, указывает он, происходит как вспышка, но, чтобы оно могло состояться (как всякая интерпретация), нужен читатель-астролог, который в момент вспышки присоединялся бы к созвездию, завершая его. Эта мысль кажется нам чрезвычайно важной, поскольку беньяминовский исторический материалист и есть тот самый астро

лог, чья позиция заведомо встроена в особую конфигурацию (времени и современности), в которой прошлое обнаруживает свою истину, проявляясь в настоящем. Надо ли говорить о том, что позиция исторического материалиста является в наиболее широком смысле позицией критической.) Фотографический образ, продолжает Кадава, как и образ в целом, это «диалектика в бездействии» (букв.: (при)остановленная диалектика). Он прерывает историю и открывает другую возможность истории — той, что опространствует время и овременяет пространство. Образ переводит аспект времени в нечто подобное определенному пространству, при этом не останавливая времени и не мешая ему быть самим собой. В фотографии время и явлено нам таким «опространствлением». Опространствуются же мгновения самого времени, которые постоянно пребывают в становлении и исчезают.

Прервемся, чтобы сделать ряд пояснений. Ясно, что на этом этапе авторских размышлений на первый план выходит фотография. Не история эксплицируется через фотографию, а скорее наоборот. Возможно, это связано с «имагинистским» (за неимением более точного слова) статусом истории у Беньямина. А может быть, дело в другом. Здесь автор берет себе в помощники влиятельного французского философа Жан-Люка Нанси. Это его эссе «Конечная история» становится отправной точкой не только для введения, но и для разъяснения (в плане историческом) одного из основных понятий деконструкции «*espacement*» (переводимого вполне нормативным английским словом «*spacing*»). По-русски этот термин можно было бы описательно передать как «становление-времени-пространством» (что подразумевает и «обратную» процедуру: становление-пространства-временем). Но мы воспользовались принятым эквивалентом, несмотря на несколько тяжеловесное его звучание. Если говорить коротко, то Кадава, на наш взгляд, производит своеобразное удвоение. Рассуждения об опространствлении, извлеченные из общего контекста философских взглядов Нанси, контекста, заметим, который влияет и на его истолкование истории (речь в первую очередь идет о понятиях сообщества и существования, о критике метафизики присутствия (*presence*) и связанного с нею механизма работы представления, наконец, о концепции события, которое и происходит в вечном «промежутке», то есть во времени, не равном самому себе), эти рассуждения, имеющие «рамочный» характер (Нанси разбирает вопрос

о том, что означает «наше время»¹²), превращаются в фундамент авторского теоретизирования об образе и фотографии. Иначе говоря, то, что позволяет напрямую сопрягать фотографию и историю, есть некоторая *общая* для них обеих модель. Это не значит, что указанная модель неверна. Это значит лишь, что помимо фотографии (или: внутри фотографии) есть еще одна интерпретативная схема, которая и делает возможной использование фотографии для объяснения истории. Это значит также, что усилие интерпретации автор оставляет за другими, на кого, однако, он не устает ссылаться. По-видимому, мы нащупали ту грань, где американские *cultural studies*, даже в лучшем своем варианте, ограничены (прогрессивным) использованием чужой теоретической «арматуры».

Мы не будем оспаривать положение о становлении и исчезновении времени, ибо один разбор понятия становления занял бы слишком много места¹³. Отметим лишь, что этот тезис нуждается в подробном разъяснении. Взамен продвинемся чуть дальше. В качестве аналога опространствления у Бенямина Кадава воспроизводит его определение времени в романах Пруста: это «пространственно-пересеченное время». («Его [Пруста] подлинный интерес касается протекания времени в его самой реальной, то есть... *пространственно-пересеченной*, фигуре»). За этим следует комментарий в духе Нанси: опространствление отмеченной фигуры, при том что для Бенямина оно связано с «протеканием времени», то есть с ситуацией взаимного переплетения времени и пространства до полной их неразличимости, дает место самому времени, которое, расплываясь, уже не принадлежит сплошному настоящему (*continuous present*). По Бенямину, фигура эта превалирует в открытом виде в воспоминании (внутри), а также при старении (снаружи). Повернутая разом назад и вперед, она помечает собой раскол внутри настоящего. Таково и фотографическое событие (у Бенямина — просто событие): прерывая настоящее, оно происходит «между» настоящим и настоящим, «между» движением времени и движением времени (снова Нанси, но вполне уместный как контрапункт в отношении сложной фигуры). Вот почему, указывает автор, ничто не может произойти ни в непрерывном движении времени, ни в чистом настоящем любого одинокого мгновения (у Бенямина, напомним, — в «гомогенном и пустом времени» истории). Для Бенямина, заключает Кадава, нет ничего, что могло бы произойти до фотографии, до фотографии в качестве события. Фото

графия, собственно, и позволяет чему-то случиться. Если выразиться еще яснее, фотография инициирует историю, а то, что в такой истории имеет место, есть появление образа.

Фотография, продолжает Кадава, всегда находится в отношении к чему-то другому, нежели она сама. Связанная как с прошлым, так и с будущим (вспомним пространственно-пересеченную фигуру), фотография конституирует настоящее через это отношение к тому, чем она не является. «Пространственно-пересеченное время» есть тот самый «интервал», когда пространство отделяет настоящее от того, что оно не есть, дабы настоящее это могло быть собой, и одновременно его раскалывает, делит. Одним словом, это не что иное, как время-становящееся-пространством и пространство-становящееся-временем, то есть, от себя добавим, воплощенный «spacing». (Или «espacement». Укажем на то, что приведенная формула заимствована из эссе Ж.Деррида «Différance». И хотя Кадава дает ссылку на это сочинение, приходится признать, что, выделенное из некоторой последовательности развертывания мысли, «опространствление», как и связанный с ним «след» (о нем речь пойдет чуть ниже), выполняют вспомогательную функцию: они не столько напрямую задействованы в осмыслении материала, сколько демонстрируют, в каком ключе с ним надлежит работать.) Затем делается следующий ход, также вписанный в круг проблем новейшей философии. «Миниатюризация» истории, связанная с фотографическим событием, когда история равна мгновению, дает понять, что то, чем открывается история, вписано в контекст, который сама же история никогда не понимает полностью. Контекст этот — отдельная историческая монада, вобравшая в себя «совокупный ход истории», — превосходит пределы представления. «Исторически артикулировать прошедшее — пустое занятие, если прошедшее осознается «как оно было на самом деле». Это значит предаться воспоминаниям, которые промелькнут (flashes) в момент опасности» (перевод исправлен). История, следовательно, начинается там, где памяти грозит опасность, в момент вспышки (flash), сигнализирующей зараз ее появление и исчезновение. Она начинается там, где область исторического не может определяться понятием историзма, — там, где кончается представление. (История непредставима, как утверждает далее Нанси, не потому, что она есть некое присутствие (наличие), которое скрывается за представлением, но потому, что это «приход в присутствие в качестве события» — опознаваемый хайдеггерианский мотив.)

Но если история и уклоняется (*withdraws*) от прямого взгляда и понимания, то ее возможность определяется сохранением следов и нашей способностью прочитывать их в этом виде. Такие исторически маркированные следы не принадлежат, однако, определенному времени («время истории бесконечно в каждом направлении и не исполнено в каждое мгновение», — записывает Беньямин). Скорее, подобно образам в целом (а Беньямин, заметим, пишет как раз о последних), они лишь становятся удобочитаемыми в определенное время. Эта «прочитываемость» помечает, по Беньямину, некий «критический момент развития (*movement*) внутри них», совпадающий с моментом опасности, когда историческое значение переживает кризис. («Образ, который прочитывается, то есть образ в Сиюминутности узнавания (*in the Now of recognizability*), в наивысшей степени несет на себе печать критического, опасного развития (*movement*), которое является основой всякого прочтения».) История, указывает Кадава, и есть результат этой прочитываемости, чье место конструируется тем, что Беньямин называет «*Jetztzeit*» («теперешность» в существующем переводе; букв.: «теперь-время»). Это время Кадава предлагает понимать «сообразно структуре фотографической темпоральности», представляющей взаимоотношение между прошлым и настоящим «как диалектическое, то есть образное» (*imagistic*). (Здесь, на наш взгляд, «фотографическое мышление» уже без обиняков вменено самому Беньямину, хотя в подтверждение всего сказанного и приводятся такие ему принадлежащие слова: «Каждое настоящее определяется теми образами, которые с ним синхронны: каждое теперь есть теперь определенной узнаваемости. В нем истина до взрывной точки нагружена временем (эта взрывная точка есть не что иное, как смерть *intentio*, соответственно совпадающая с зарождением подлинного исторического времени, времени истины). Дело не в том, что прошлое проливает свет на то, что в настоящем, и не в том, что то, что в настоящем, проливает свет на прошлое; скорее образ — это то, где Тогда и Теперь вспышкой молнии соединяются в созвездие. Иначе говоря: образ — это диалектика в бездействии».)

Последующий комментарий распадается на две части. В первой, со ссылкой на Нанси, беньяминовская история трактуется как та, что на подходе, та, которой предстоит случиться (тем более, что сам Беньямин определяет ее в другом тексте уже напрямую как «объект конструирования», чье место, как уже отмеча

лось, и образуется «Jetztzeit»). Для Нанси беньяминовское «теперь» — это то, что противостоит «присутствию» («наличию»), как, впрочем, и настоящему (настоящее и есть «наличествующее»; «presence», «present», а также «(re)presentation (представление)» — все это слова с единым корнем). «Теперь», позволяющее настоящему возникнуть, демонстрирует отсутствие «наличия», иными словами, открытость и гетерогенность того, что свершается, но не является свершенным (в этом Нанси, между прочим, усматривает существенную характеристику Бытия как такового). С другой стороны, привлекаемый автором в союзники Т.Бахти утверждает, что истина исторических образов, связанных с «Jetztzeit», не является ни вневременной, поскольку наполнена временем, ни зависимой от времени субъекта истории, совпадая с концом интенциональности. Вместо этого, указывает автор, она «вписана в темпоральность фотографической структуры, действующей во всякое мгновение и определяющей прочитываемость образа». История, заключает Кадава, делается в процессе ее фотографирования.

Этим мы могли бы и закончить. Закончить систематическое изложение чужих взглядов, без которого, однако, нам не обойтись, чему легко обнаружить по крайней мере две причины. Во-первых, тексты Беньямина, несмотря на то, что их появляется все больше в русском переводе, остаются предельно обособленными друг от друга, как если бы другая культурная среда возводила в энную степень присущую им внутреннюю фрагментарность. В результате у русского читателя отсутствует образ Беньямина как мыслителя (возможно, имеется его образ как путешественника и марксиста, благодаря изданию «Московского дневника», но к такому не удастся апеллировать). В этих условиях, во-вторых, трудно оценить усилие Кадавы, ибо осуществляемое им сближение взглядов философа с проблематикой деконструкции (тракуемой предельно широко) требует независимого знания того и другого. Но можно сказать так: сам Кадава как представитель cultural studies выполняет культуртрегерскую миссию, его задача — создать условия переводимости, найти язык, на котором можно было бы говорить о Беньямине и на котором можно было бы его понимать. Ибо понимать эти тексты действительно трудно, независимо от того, насколько они вписаны в тот или иной культурный горизонт. Своеобразным переключателем служит фотография, которая помимо интерпретативной играет и связующую роль. В одно и то же время

отчужденная от философии различия и инспирированная ею, она формирует зону общности по меньшей мере двух типов мышления, переводя их при этом в одно. Возможно, так оно и есть в исторической перспективе, составляющей предмет изучения Э.Кадавы. Как бы то ни было, отметим напоследок еще один «исторический» мотив.

Если история сторонится представления, то точно так же далека она и от традиционно понимаемого опыта. Опыт, характерный для повседневной жизни новейшего времени (с середины XIX в.), это опыт шока. (Беньямин увязывает его появление с технологиями, «подвергшими аппарат человеческой чувственности своеобразной усложненной тренировке», и хотя свою роль в этом сыграли изобретение спички и телефона, передача информации техническими средствами, а также насилие, которому подвержен человек в транспорте или в толпе, лишь фотография и фильм возводят опыт шока в подлинный формальный принцип. «Теперь было достаточно прикосновения пальца, чтобы зафиксировать событие на неограниченное время. Камера наделила мгновение посмертным шоком...», — пишет Беньямин.) Связывая опыт шока со структурой запаздывания (*delay*), встроенной в фотографическое событие, Беньямин, как отмечает автор, ссылается на фрейдовские соображения о латентности опыта, соображения, нередко высказываемые на фотографическом языке. Говоря коротко, мы переживаем опыт косвенно, с помощью опосредованной и защитной на него реакции (как в случае вытеснения опасности, которая, однако, имеет тенденцию возвращаться в виде симптома либо образа, то есть претерпев «терапевтическое» искажение). Следовательно, опыт (а этимологически он и есть подвержение опасности, прохождение сквозь испытание) в определенном смысле не сохраняет по себе следа: опыт переживается как «головокружение памяти», как опыт такого рода, в котором то, *что* переживается, *не* переживается. Там, где изменяет память («*as memory begins to withdraw*»), начинается сознание (этот комментарий Кадавы основан на размышлениях Лаку-Лабарта из книги «Поэзия как опыт»).

Отсюда нетрудно сделать шаг к пониманию события истории. Поскольку опыт в принципе переживается как забывание (чтобы повториться вновь), именно то, что не переживается в событии, и служит объяснением «посмертному шоку» опыта уже исторического. Если же истории, как утверждает автор, предстоит стать историей этого шока, то она может быть референ

циальной лишь настолько, насколько, случаясь, не воспринимается и не переживается впрямую. Отчего история в беньяминовской интерпретации будет схватываться только исчезаая. Такому положению вторит и родственная мысль Эрнста Блоха о том, что мы никогда не являемся современниками своего же опыта: «У нас нет органа для «Я» или «мы», но мы храним при себе — в слепой точке, в темноте проживаемого мгновения, чья темнота в конечном счете есть *наша собственная темнота*, — то, что мы неизвестны, сокрыты, или потеряны, перед лицом самих себя»¹⁴. Иными словами, ближе всего к нам расположена дистанция, удерживающая нас на расстоянии от нас самих. (Все верно. Но не становится ли *и эта* дистанция в очередной раз фотографией, наделяя теперь уже и Блоха «фотографическим» мышлением?..)

Избирательное сродство (вместо заключения)

В обсуждаемой книге с Беньямином в унисон звучат и другие его современники: это в первую очередь Э.Юнгер, З.Кракауэр и уже упоминавшийся Э.Блох. (Во вторую мы назвали бы А.Бергсона и М.Пруста, однако их появление во многом определяется интересом самого Беньямина к этим фигурам.) Нет сомнений в том, что примерно в одни и те же годы существовало поле общих идей. Идей относительно новых технических средств воспроизведения и новых форм восприятия, порождаемых ими. В работах названных философов Кадава прежде всего выделяет то, что роднит их с Беньямином. Так, в размышлениях Кракауэра акцентируется своеобразный отчуждающий эффект, приписываемый фотографии. С одной стороны, это не что иное, как сходство между образом и воспроизведенным объектом, чем и стирается «история» объекта, удерживаемая в памяти. Объект, как он существует в восприятии, заменяется бесстрастным «пространственным континуумом» изображения. С другой — это сам массовый поток фотографий, являющийся настоящей «стачкой против понимания». Подобную ситуацию Кадава истолковывает в знакомых нам категориях: поскольку фотографический образ предельно информативен, но и предельно далек от объекта и его истории (так считает Кракауэр), он передает черту мира, которая одновременно выскальзывает (*withdraws*) из поля восприятия. И вообще, отрывающая объект от него самого, фотография есть «сила прерывания». Размышления о социально-пси

хологических последствиях технической воспроизводимости дополняет Эрнст Юнгер: его интересует, в частности, возрастающий порог переносимой человеком боли. Такое развитие событий становится возможным потому, что технические средства отвлекают массы от самих себя, превращая боль в своеобразную иллюзию. Тему оупляющего воздействия средств массовой коммуникации (в основном применительно к кинематографу) исследуют, в свою очередь, и тот же Кракауэр, и вновь Беньямин.

Даже в случае Бергсона и Пруста обнаруживается (хотя и вопреки открытым авторским намерениям) некий объединяющий мотив: речь идет о памяти. Прустовская память, ассоциируемая с непроизвольностью воспоминания, понимается Кадавой в основном как память тела. Именно тело становится «условием возможности» мышления (и всякого последующего знания). Что касается Бергсона, то его (фотографическая) теория восприятия построена в целом на структуре памяти. Память настолько тесно переплетена с текущим восприятием, что их уже нельзя различить. Но если восприятие должно мыслиться на основе того, что отсутствует (именно так Бергсон определяет фотографический образ, являющийся, по Кадаве, для него основным), то можно утверждать, что восприятие начинается тогда, когда оно «отступает» (*begins to withdraw*), когда видимое перестает быть видимым. Приводимая затем цитата как будто скрепляет обсуждаемое интеллектуальное «созвездие» (Бергсон — Пруст); это слова из прустовских «Поисков»: «...фотография обретает немного того достоинства, какого ей недостает, когда она перестает быть репродукцией реальности, показывая нам вещи, которых больше нет»¹⁵.

Как видим, выстраивается целая сфера подспудного и явного интеллектуального взаимодействия. И дело отнюдь не в том, так ли было «на самом деле» (связи многих из вышеназванных людей являются широко известным фактом, как, впрочем, и констатация «парадигмальной» общности их взглядов). Дело в том, что тексты поддерживают и питают друг друга таким образом уже из сегодняшнего дня, в котором, совсем в духе Вальтера Беньямина, появляется свой наблюдатель, необходимо сопрягающий настоящее с прошедшим. Ибо только он, как мы помним, и способен выявлять подобность неподобного. Но тогда возникает вопрос, кто он, этот «наблюдатель». Вряд ли просто отдельный человек, носящий конкретное имя. Скорее это некий тип современного американского исследователя, за которым зак

реплен жанр: cultural studies. Именно жанр требует диалога — разных текстов и даже разных культур. Однако есть в исследовании то, что смещает его за рамки жанра. Есть какое-то напряжение, пронизывающее книгу изнутри. Мы бы осмелились определить его как несоответствие между исходной — философской — постановкой вопроса и теми средствами — по преимуществу филологическими, — какими пользуется автор. Причем философская подоплека книги предопределена как самим предметом изучения (философией истории В.Беньямина), так и чисто жанровой потребностью: использовать новейшие методы для анализа текстов культуры. Эта жанровая потребность толкает Кадаву в объятия в основной французской философии — действительно передовой, — которые, однако, превращаются в подобие сладкого плена. Ибо выдержать «градус» такого рода размышлений крайне трудно, особенно если приходится покидать область собственно рефлексии, а точнее, приспособлять ее для решения «практических задач». То есть во всем ее объеме заставлять служить делу конкретной (хотя, повторим, и небезосновательной) интерпретации.

Осуществляемый Кадавой культурный перевод одновременно необходим и опасен. Он необходим хотя бы потому, что делает философию (от Беньямина до Деррида) и ее потенциал достоянием широкой (и разноязычной) публики. Он опасен, потому что может исказить не язык, а интенцию оригинала. (Интенция — отнюдь не в эзотеризме и его сохранении; но это и не стремление к абсолютной ясности и пониманию. Интенция — это сам труд размышления, не обязательно приводящий к «окончательному разрешению» проблемы. Между тем американские cultural studies требуют известной простоты.) И все же сама попытка предложить фотографию *как схему чтения (истории)* кажется весьма знаменательной. В ней соединяются общекультурные и индивидуальные тенденции. С одной стороны, это конкретный исследовательский выбор. С другой — сам этот выбор отражает сдвиг теоретического интереса в целом к фотографии. Возникает следующий вопрос: что в структуре фотографии (как таковой) позволяет использовать ее в качестве своеобразной познавательной модели? С каких пор и почему именно фотография приравнивается к процессам восприятия и мышления? У Кадавы намечены лишь некоторые варианты ответов. Однако по-настоящему углубленное рассмотрение проблемы еще впереди.

Примечания

- ¹ См: *Barthes R.* Le message photographique // Communications, 1961. № 1.
- ² См: *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998. С. 296–297.
- ³ См: *Барп Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. Перевод *М.Рыклина*. М., 1997.
- ⁴ Там же. С. 130.
- ⁵ *Cadava E.* Words of Light. Theses on the Photography of History. Princeton, New Jersey, 1997. P. 7–11.
- ⁶ *Lacoue-Labarthe P.* The Echo of the Subject // Typography: Mimesis, Philosophy, Politics. With an Introd. by *J.Derrida*. Cambr., L., 1989. P. 174–175. (*Lacoue-Labarthe P.* L'écho du sujet // Le sujet de la philosophie: Typographies I. P., 1979. P. 217–303).
- ⁷ *Cadava E.* Op. cit. P. XX. Здесь и далее перевод работы В.Беньямина «О понятии истории», и в самом деле ключевой для его теоретических воззрений, приводится по изданию: *Художественный журнал*, 1995. № 7. С. 6–9.
- ⁸ Там же. Нам представляется оправданным оставить слово «цезура», хотя возможны и более нейтральные эквиваленты типа «паузы» и др.
- ⁹ См.: *Buck-Morss S.* The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, 1989.
- ¹⁰ Новейший вариант перевода знаменитого «différance» Ж.Деррида, предложенный Наталией Автономовой и оговоренный ею в предисловии к «Грамматологии» (М., 2000).
- ¹¹ *Cadava E.* Op. cit. P. 60.
- ¹² *Nancy J.-L.* Finite History // The States of Theory. N.Y., 1990. P. 149.
- ¹³ Ограничимся упоминанием Жюль Делёза и его неослабного интереса к процессам и фигурам становления. См., например: *Deleuze G.* Mille Plateaux. (Capitalisme et Schizophrénie. Т. 2). P., 1980.
- ¹⁴ Цит. по: *Cadava E.* Op. cit. P. 78.
- ¹⁵ Ibid. P. 92.

Звуковая эстетика и новые технологии

Появление новых многоканальных звуковых форматов расширяет возможности художественной выразительности в киноискусстве. Этот процесс в сфере звуковой индустрии влечет за собой изменения не только технологического, но и эстетического характера.

У кинематографистов появился новый способ воздействия на аудиторию. Но, подобно лекарству, оно может вылечить больного, а может и отравить — весь вопрос в количестве и правильном использовании. Скорость, с которой один формат сменяет другой, побуждает задуматься о влиянии инновационных средств художественной выразительности на сознание и подсознание реципиента, о пороге его психологической адаптации. Массовый зритель нередко воспринимает новые звуковые эффекты как очередной аттракцион, не улавливает их эстетической сущности. У профессиональной аудитории перенасыщенность фильмов новыми технологиями, в том числе и звуковыми, порой вызывает психологическое отторжение, что ведет иногда к осознанному отказу от навадий (весьма репрезентативна в этом плане программа «Догма»).

Основной тенденцией развития кино стало стремление «поместить» зрителя внутрь кинопространства, сделать его непосредственным участником, а не сторонним наблюдателем события. Попытки представить звучание столь же впечатляющим, как и изображение, предпринимались с момента возникновения звукового кино. С изобретением в 20-х гг. XX в. звуковой дорожки стало возможно не только украшать действие на экране

не музыкой, создавая его звуковое подобие, но и иллюстрировать движение теми звуками, которые сопровождают его в жизни, оживлять кино диалогами и музыкальными номерами. Работая в основном формате моно, звукорежиссеры—кинематографисты предприняли попытку внедрения в кино стереозвуча, уже известного к тому моменту в звукозаписи. Это сразу открыло более широкие возможности для творческого выражения. В этом формате звук записывался и воспроизводился в два канала: это впервые давало возможность передать пространственное впечатление, что относительно приближало условия восприятия зрителем звука к естественным.

Основные принципы стереофонии были разработаны в 30-х гг. в лабораториях фирмы Bell именно для кинематографии, лишь намного позже они стали применяться в других областях. Однако система стереофонического звучания, предложенная в то время, была настолько громоздкой и дорогостоящей, что оказалась недоступной даже для дорогих кинотеатров. Поэтому еще лет двадцать в области стереофонии не происходило никаких перемен.

Но и двадцать лет спустя, несмотря на то, что некоторые мастера (например, представители «новой волны») сделали очень изящные фильмы в формате стерео, он оказался малопригодным для кинематографа. Стало очевидным, что через два источника полное звуковое впечатление передать невозможно. Возникла и техническая проблема, мешающая восприятию зрителями полной звуковой картины фильма — при демонстрации фильмов в больших залах между двумя громкоговорителями, разнесенными по разные стороны большого экрана, в звуке ощущался провал.

Интерес к стереофонии вновь возродился с появлением широкоформатных кинофильмов в середине 50-х гг. В этом формате, где звук писался магнитным способом на 70 мм оптическую ленту, была решена проблема звукового провала в центре путем введения центрального и еще трех каналов. Теперь пять из шести каналов передавали сигнал в громкоговорители, размещенные за экраном (левый, полулевый, центральный, полуправый, правый), а шестой — в громкоговорители эффектов, которые находились по периметру зала. Эта система впервые доставила любителям кинематографа много удовольствия от стереофонического звучания. Впервые у звукорежиссера появилось новое средство художественной выразительности — возможность

панорамировать звук слева направо и наоборот, что добавляло свободу движения источнику звука в кадре, позволяя порой выходить даже за его пределы...

Именно с этого времени началось активное освоение звучащего объема зрительного зала. Впервые звук физически окружил зрителя, поместив его в пространство экранной истории. Нужно сказать, что в 1940 г. Уолт Дисней снял свою уникальную «Фантазию», записав звук оптически в шестиканальном формате. Это была первая рекламная попытка использования многоканального звука в кино и музыкальной звукозаписи. Но в то время для демонстрации этого мультфильма требовалось шесть фильмофонографов. По причине дороговизны производство подобных фильмов не стало массовым.

Последнее изобретение объемного звука стало важным шагом в освоении звучащего пространства зала. Художественная мысль шагнула далеко вперед, опередив техническое развитие лет на двадцать.

В 1975 г. общественность увидела первый игровой фильм с оптической записью по системе Dolby Stereo «Lisztomania». Акустические системы трех каналов, размещенные за экраном слева, в центре и справа, обеспечивали в больших кинотеатрах создание стабильной стереофонической картины. Громкоговорители четвертого канала — эффектов — размещались по периметру зрительного зала.

Вначале кинопромышленность восприняла появление системы Dolby Stereo без особого энтузиазма. Перелом произошел в 1977 г., когда американский режиссер Джордж Лукас выпустил на экраны «Звездные войны» и «Близкие встречи третьего порядка», а в 1992 г. — премьерный фильм «Возвращение Бэтмена» возвестил о начале эпохи звука Dolby Digital¹ и с тех пор он звучит почти в тысяче фильмов по всему миру, являясь одной из самых современных разработок Dolby Laboratories.

С точки зрения восприятия пространственного звука алгоритм Dolby Digital — это большой шаг вперед по сравнению с Dolby Stereo. Современные системы Dolby Digital вышли на новый уровень, предоставляя шесть каналов кристально чистого объемного цифрового звука без шумов и искажений. Левый, центральный и правый фронтальные — дискретные (абсолютно

¹ С приходом в кино следующего нового формата Dolby Digital формат Dolby Stereo называют Dolby Surround во избежание путаницы в терминологии.

раздельные) каналы — позволяют точно определить позицию источника звука на экране. Левый и правый боковые (Surround) каналы вовлекают зрителя в фильм своими окружающими и обтекающими звуками. Дополнительный канал сверхнизких частот (LFE) добавляет накал действию на экране, полноценно передавая низкочастотную атмосферу — «накачку» помещения; он дает ощущение мощного, обволакивающего слушателя баса, как своеобразный контрабас в оркестре динамиков, усиливающий впечатление от сцен взрывов и катастроф.

Начав работу над фонограммой к фильму «Звездные войны I: Призрачная угроза» (премьера состоялась в 1999 г.), специалисты студии Skywalker Sound дали критическую оценку существующей системы объемного звука 5.1, которая являлась самой передовой начиная с 1992 г. Два канала объемного звука (канал окружения) были существенным шагом вперед по сравнению с прежними системами, имевшими один канал звука. Но даже при двух каналах зрители, сидящие далеко от центра слева и справа, не чувствовали объемности звука. Эксперименты показали, что введение дополнительного канала открывает новые потрясающие возможности для создания особой звуковой драматургии и значительно улучшает общую картину для зрителей, сидящих далеко от центра зала.

Затем был разработан новый стандарт цифрового звука Dolby Digital-Surround EX с учетом пожелания Гэри Ридстрема, директора творческих проектов студии Skywalker Sound, который много лет пытался сделать процесс создания фонограммы более гибким. Эта технология дала специалистам по звуку новый уровень творческой свободы, фильм приобрел иное звучание благодаря дополнительному каналу объемного звука. Известно, что центральный канал необходим для точного позиционирования звуков для всех зрителей, даже сидящих сбоку. Dolby Digital — Surround EX обеспечивает такое же точное позиционирование для объемного звука (задняя стена кинотеатра). Таким образом, звук получает истинную объемность, добавляя такие новые впечатляющие эффекты, как сцены с 360 панорамированием звука: различные пролеты над головой зрителя становятся более реальными, и звук проходит действительно сверху, а не сбоку, как в старой системе. Воспроизведение многоканального звука также улучшается и становится менее зависимым от размеров кинотеатра. Новый канал объемного звука гарантирует, что даже

зрители, сидящие далеко от центра зала слева или справа, будут в полной мере ощущать объемный звук и ту атмосферу, которую пытались передать создатели фильма.

Сейчас, казалось бы, развитие звуковых форматов достигло своего апогея. Трудно представить себе, каким будет следующий шаг на пути развития средств художественной выразительности. Технология идет вперед... И резонно возникает вопрос: «А как изменилась роль звукорежиссера в процессе создания фильма?» Ответ очевиден — за ним по-прежнему остается прерогатива воплощения творческой идеи, а развитая технология способствует этому, позволяя вызвать прежде недоступные зрительные и звуковые ощущения реальности происходящего.

Творческое использование выразительных возможностей новых звуковых форматов — задача более сложная, чем их чисто техническое освоение. Если вам есть что сказать, вы найдете способ донести это до реципиента. Но возможности новых технологий позволяют оптимизировать творческий процесс. Сейчас, как никогда раньше, звукорежиссер вправе называть себя не просто интерпретатором, но композитором звука в кино. Ему отведена роль полифониста, которую он должен достойно оправдать в союзе с режиссером, драматургом и оператором — ведь художественный потенциал звуковой драматургии фильма во многом обусловлен качеством драматургии и режиссуры. Очевидно, что для творческого освоения выразительных возможностей современных звуковых форматов значительное число подобных вопросов нужно решать на стадии режиссерской разработки сценария, чтобы потом на перезаписи не услышать признания изумленного режиссера: «Если бы я знал, что это так может звучать, я бы иначе снимал».

С появлением новых форматов записи звука изменились и принципы взаимоотношений музыки со зрителем. Это и предопределило основные направления работы с музыкальным материалом фильма.

Первое из них было обусловлено вполне понятным стремлением к адекватности искусственно созданного натурального звучания, к созданию звуковой модели, максимально приближенной к естественному звуку. Музыка в таких случаях превращается в своеобразный звуковой знак реконструируемой в фильме действительности, трактуется как ее эквивалент, сопоставляемый с конкретно-слуховой практикой «живого» исполнения. Поэтому столь понятен творческий интерес создателей картины к привлечению техники многоканальной стереофонической зву-

козаписи, способной к созданию и регулированию чистоты, высокого качественного уровня записи и воспроизведения самостоятельных, одновременно действующих звуковых пластов.

Другое направление можно назвать в большей мере «кинематографическим». Оно связано с деформацией и «фоническим преобразованием» музыкального материала. Перед композиторами этот путь открыл огромные перспективы в плане освоения новых звучаний, поисков сложных, необычных, не встречающихся в природе тембровых сочетаний, искусственного моделирования и конструирования музыкальных текстов. Для современных композиторов сегодня важнейшим стал постулат: «музыка — это тембры и пространство!» Появление возможности аранжировать пространство открыло перед ними совершенно новые пути для творчества, когда музыкальные пласты наступают слушателя сверху, слева, справа, сзади, спереди... Теперь зритель занимает лучшее место не в концертном зале, а внутри оркестра, да такого оркестра, которого нет в реальности.

«Вижу собаку, слышу собаку». Долгое время так в кинематографе неформально определялась связь между звуком и изображением. Безусловно, изображение — это основное... Так всегда считали и по сей день небезосновательно считают некоторые режиссеры. Визуальное изображение психологически воспринимается на более осознаваемом уровне, а звук чаще всего мыслится как природное свойство. Вот почему необыкновенное расширение акустического пространства в новых стереоформатах приводит к психологическому расширению визуального пространства.

Сочетание разных выразительных средств в кино (изображения и звука) нельзя оправдать только тем, что в действительности зрительные и звуковые элементы тесно связаны между собой, практически слиты в нераздельное целое. Для такого сочетания требуется художественное обоснование: здесь должно найти выражение нечто такое, чего нельзя было бы выразить одним из этих средств. Ведь в сложном произведении искусства компоненты призваны дополнить друг друга, подавая один и тот же тематический материал в разных аспектах, каждое выразительное средство должно трактовать тему по-своему, в соответствии с собственной спецификой.

Создание звукового решения фильма — это всего лишь часть общей задачи. Самая тонкая проработка шумовой ткани ничего не значит, если она постоянно забивается кричащим закадровым голосом, рассказывающим историю. «Я знаю, что отлично сделал свое дело тогда, когда зрители меня не услышали, когда

никто меня не заметил!» — это одно из ироничных замечаний (но наиболее справедливых!), отражающих реальное значение творчества звукорежиссера.

За последнее десятилетие под влиянием телевидения, рекламы, музыкальных клипов и видео существенно трансформировался визуальный язык экрана. Язык кино — это прежде всего монтаж. Сейчас самоценность отдельного кадра стирается, пространственные кадры почти совсем исчезают; на смену монтажу пространственных перспектив приходит манипулирование отдельными деталями статических сцен. Технологическая революция в сфере кинозвука стала реакцией на глобальные изменения в визуальной сфере. Расширение собственно акустического пространства киноповествования компенсировало использование сверхкрупной визуальной детали, расширяя формальные возможности экранной выразительности — звуковой кинематограф всегда манипулировал двумерным экранным изображением и трехмерным звуком, вписывающимся в пространство кинозала.

Приход новых многоканальных звуковых форматов требует ориентации всего творческого коллектива на более детальный подход к проблемам звука. Кино — процесс коллективный, и если хотя бы один элемент выпадает из цепи или остается в тени, это моментально сказывается на киноэстетике.

Эстетические аспекты интернета (о возможностях создания духовно-эстетической виртуальной среды)

Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?

В.С.Соловьев

Развитие знаково-символической среды

Развитие знаково-символической среды (семиосферы) может быть условно разбито на несколько этапов. Появление и первоначальное развитие знаковой системы в архаической культуре связано с возникновением речи и зачатков искусства. Знаковая система этой эпохи носит ярко выраженный утилитарный или конкретно-чувственный характер; используемые слова еще не имеют отвлеченно-абстрактного значения, а тесно связаны с конкретными предметами материального мира. Для первобытного человека изображение или имя какого-либо существа тесно связаны с самим этим существом. Эта особенность архаического мышления до сих пор сохранилась в языке и верованиях некоторых первобытных племен. Например, Л.Леви-Брюль пишет, что на побережье Западной Африки «существуют верования в реальную и физическую связь между человеком и его именем: можно ранить человека, пользуясь его именем...»¹. В эту эпоху «нерасчлененного единства» семиосфера неразрывно связана с физическим миром, она еще не свободна и не раскрыла полностью своего потенциала, выступая лишь как продолжение обычного мира. В.С.Соловьев указывает, что в этот период «мистика, изящное искусство и техническое художество являются как одно мистическое творчество, или *теургия*»² в отличие от «органического или расчлененного единства» этих составляющих в «свободной *теургии*» будущего (о «свободной *теургии*» речь пойдет ниже).

Дальнейшее развитие знаково-символической среды приводит к появлению абстрактного мышления, искусства и литературы. Семиотическая среда начинает приобретать черты самоорганизующейся, отчасти замкнутой системы, отделяясь постепенно от породившего ее материального мира. Свободная и пластичная семиосфера более соразмерна человеку, поскольку она создается самим человеком.

Одним из примеров семиотического пространства является художественное произведение; в нем автор может создавать для своих героев особые пространственно-временные формы, специальные ситуации и условия, невозможные или труднодостижимые в обычной жизни.

Одни и те же события могут по-разному восприниматься человеком в обычной жизни и в пространстве семиосферы. Рассмотрим, например, восприятие феномена смерти. В материальном мире смерть часто воспринимается как нечто бессмысленное и полностью противоположное логике жизни. В эстетическом пространстве происходит как бы преодоление смерти за счет включения ее в более широкое смысловое поле (победа добра над злом, самопожертвование ради высокой идеи, героический контекст). Подлинно трагический герой попирает смерть смертью. Зритель, сопереживающий такому герою, не только страдает вместе с ним, но и испытывает катарсис, освобождающий его от страха перед бессмысленным миром; по сути трагедия — это очищение высшим смыслом.

Физический мир — область отделенных друг от друга и изолированных от Целого объектов, это мир одиночества. В искусстве становится более проявленным единство мира, единобытие, которое объемлет и соединяет все сущее. В этом заключается изначальная истинность искусства. Художник разрушает замкнутость, отделенность человека от остального мира, включая его образ в более общий контекст художественного произведения. Автор как бы очищает события обычной жизни от разного рода случайностей и пространственно-временных ограничений, приоткрывает их потаенный смысл, преобразует серую будничную жизнь в яркие художественные образы. В результате такой трансформации часто меняется и наше отношение к этим событиям.

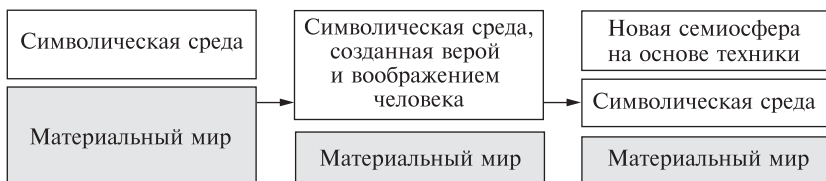
В процессе развития семиосферы не только происходил перенос сюжетов и образов из обычной жизни в искусство, но существовала и обратная тенденция — выстраивание действительности по законам художественного произведения. Примером этой тенденции служат ритуалы и мистерии, которые были живым воплощением мифа.

Другой пример — попытка русских символистов организовать сакральное мистериальное действо. Они достаточно убедительно в теоретическом плане показали, что дальнейшее развитие искусства связано с выходом его за собственные пределы и превращением в теургическое искусство, преобразующее реальную жизнь. Однако замыслы символистов почти не получили практического воплощения. Попытки воссоздания некоего подобия античных мистерий с использованием элементов славянской народной культуры не привели к сколько-нибудь значительным результатам.

Сейчас, когда идеи символистов о теургическом искусстве, казалось бы, уже потеряли свою актуальность, неожиданно и в то же время вполне закономерно появляются новые возможности для их практического воплощения. Открывшиеся перспективы связаны с дальнейшим развитием семиосферы, с постепенным перемещением центра человеческого существования в знаково-символическую среду, создаваемую в результате развития науки и техники.

Жизнь современного человека все больше строится на взаимодействии не с конкретными материальными объектами и явлениями, а с их знаково-символическими отражениями. Важно отметить, что переход в знаково-символическую среду происходит не столько из-за сознательной устремленности человека в этом направлении, сколько за счет большей символизации самой среды обитания, вызванной дальнейшим развитием техники. Не человек начинает организовывать свою жизнь по законам искусства, как об этом мечтали символисты, а *сама среда его обитания приобретает семиотический характер*. Пространство, в котором оказывается человек, постепенно теряет знакомый конкретно-материальный облик и обретает новые информационно-абстрактные черты.

Изменение соотношения символического и материального в жизни человека можно представить в виде схемы.



Уместно предположить, что будущая жизнедеятельность человека будет все больше связана с дальнейшим освоением и развитием новой семиотической среды. В каком же направлении может идти будущее развитие семиосферы? Можно попытаться определить примерное направление этого развития.

Генезис искусства как модель становления эстетической среды в интернете

Возможность такого прогнозирования связана с тем, что в истории уже есть пример такого рода генезиса знаково-символической среды — это искусство, история развития которого насчитывает несколько тысячелетий.

Нам представляется продуктивным проведение аналогии между развитием современной информационной среды, в первую очередь интернета, и генезисом искусства. Более того, само возникновение интернета и виртуальной реальности можно считать *продолжением* процесса символизации, который начался многие тысячелетия назад с появлением речи и зачатков культуры. Вероятно, что в интернете будут проявляться тенденции, аналогичные тем, которые привели к возникновению и развитию искусства. Становление интернета не будет полностью повторять генезис искусства, но общая направленность их движения должна прослеживаться ввиду общности их знаково-символической природы. Ни одна река не повторяет путь другой реки, но все они приходят, в конце концов, к океану. Конечно, пока об этой общности можно говорить лишь как о гипотезе, поскольку интернет только начинает формироваться.

Продолжая аналогию между развитием искусства и бытийной семиосферы, необходимо отметить, что по мере развития архаической культуры в ней стали складываться различные художественные формы, такие, как миф и поэзия. Возможно, что и в семиотической среде интернета постепенно начнут проявляться эстетические принципы, на основе которых уже формировалась

литература, поэзия и другие формы искусства. В процессе развития сети могут также появляться эстетические феномены, характерные исключительно для пространства интернета.

Эстетические перспективы развития интернета

Рассмотрим интернет с точки зрения проведенной аналогии и попытаемся найти возможные проблески будущей эстетической среды в современном интернете. Для этого рассмотрим одну из областей искусства — литературу. Прежде чем переходить к поиску аналогий, необходимо обозначить, в чем состоит специфика художественного текста, с помощью каких средств или форм он привлекает читателя. Мы отметим здесь лишь те особенности художественного текста, которые значимы для дальнейшего анализа новой семиотической среды.

Как уже отмечалось ранее, искусство может рассматриваться как некоторое пространство, в котором материальные объекты, а вернее, их семиотические «отпечатки» организуются по определенным законам, более свободным и пластичным, чем законы материального мира.

В чем особенность этой среды? В этом пространстве нет четких границ между различными объектами, там все может быть всем. Такая трансформация материального объекта или явления в художественном произведении аналогична превращению льда в воду: тая, он теряет свою неизменную форму, обретая при этом возможность принимать любую. По мнению Вячеслава Иванова, в художественном произведении происходит некое «освобождение материи». Сила искусства, как пишет Б.Л.Губман, проявляется в том, что «оно как бы возвышается над пространственно-временными пределами индивидуального существования в праве совершать свободный полет над любой точкой универсума, сопрягая явления, принадлежащие прошлому, настоящему и будущему в том порядке, который нужен для выражения авторской идеи»³.

Возможно, что именно раскрепощение, трансформация привычной (материальной) среды в художественном произведении вызывает у читателя чувство эстетического наслаждения. Это ощущение подвижности и пластичности привычных представлений и ситуаций создается в тексте с помощью различных литературных приемов. В частности, с помощью литературных

тропов, являющихся как бы первоатомами художественного текста. Можно предположить, что некие аналоги литературных тропов должны проявляться и в семиотической среде интернета.

Например, гипербола и литота используются в художественном тексте для преувеличения или преуменьшения определенных аспектов описываемого объекта. В интернете выполнение сходного рода функции может носить не только текстовый, но и буквально-визуальный характер. Это связано со значительно большими художественными возможностями электронного текста по сравнению с печатным. Акцентирование определенных свойств описываемого предмета может осуществляться буквально с помощью изменений шрифта, цвета, либо использования иллюстраций, или даже введением более сложных элементов (звук, анимация).

Рассмотрим другие литературные тропы, такие, как метафора и оксюморон. Метафора, как она определяется в словаре, представляет собой уподобление одного понятия или представления другому, перенос на него значимых признаков или характеристик последнего. Оксюморон объединяет несовместимые противоположные понятия. Роль этих литературных тропов состоит в том, чтобы установить неочевидную связь между двумя объектами или присвоить объекту не характерные для него качества.

Одним из центральных элементов, на котором строится все здание интернета, является гиперссылка. Именно с помощью гиперссылки происходит непосредственное соединение различных объектов интернет-пространства.

В настоящее время гипертекстовые ссылки в интернете носят ассоциативно-поясняющий характер. То есть в определенном смысле действие гиперссылки аналогично знаку, указывающему на определенные смыслы, стоящие за тем или иным словом или объектом. Например, М.Визель пишет, что «ссылка в гипертексте — это «материализовавшаяся» коннотация, аллюзия в тексте обычном»⁴. Если рассматривать гиперссылку как некий художественный прием, позволяющий связывать отдельные семантические объекты, то для нее можно предположить в будущем и другие эстетические применения. Она может выступать как о вещественный оксюморон, если будет объединять противоположные понятия. Она может выступить и как метафора, указывая на неочевидную общность между двумя текстами или понятиями. Здесь говорится не о буквальном заимствовании методов традиционного искусства. Скорее всего в сети

будут сформированы и свои собственные художественные приемы. Речь идет лишь о попытке указать на некие универсальные принципы, которые проявляются в любом искусстве. Например, кинематограф — относительно новое и во многом «революционное» искусство, но и там применяются традиционные художественные приемы: композиция, сюжет, символика, актерская игра и другие.

Похожее, связующее значение имеет в искусстве символ, только он соединяет не просто различные объекты, а различные уровни бытия и сознания. Предположительно гиперссылка может выступать в качестве своего рода механизма для осуществления символических связей. Такого рода гиперссылка не подразумевает прямого указания на значение объекта. Она раскрывает отвлеченные идеи, архетипические образы, связанные в той или иной степени с этим объектом. Вячеслав Иванов пишет, что символ есть «начало, связующее отдельные сознания, в котором их соборное единение достигается общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности»⁵. В таком качестве гиперссылка будет не только переносить читателя в новое текстовое пространство, но и менять его восприятие первоначального текста.

Итак, подводя некий итог, можно говорить о том, что уже в современном интернете появляются первые проблески новой эстетической среды, особого рода искусства, являющегося частью жизни.

Если продолжить аналогию между интернетом и искусством, то необходимо заметить, что ранние формы искусства были тесно связаны не только с получением эстетического наслаждения, но, может быть, даже в большей степени служили для передачи сакрально-духовного опыта. Примером тому могут служить дионисийские и элевсинские мистерии, византийское и древнерусское религиозное искусство. Можно предположить, что и новая семиотическая среда обитания, в которой взаимодействие будет происходить по законам искусства, станет потенциальной средой для воплощения духовных принципов.

Именно так представлял себе «свободную теургию» В.С.Соловьев: как некое синтетическое единство мистики, «изящных искусств» и «технического художества». На эту же связь будущего искусства и духовности постоянно указывают символисты. Например, Андрей Белый считал условием всякого творчества религиозное отношение к себе и к миру. Результатом этого, по

мнению Вячеслава Иванова, может стать обретение внутреннего опыта, «личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию»⁶. Н.А.Бердяев определяет теургию как «искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее»⁷. Именно эта тема стала центральной для русской культуры конца XIX — начала XX вв., когда ведущие русские мыслители и художники, остро ощущая кризис традиционного искусства и культуры в целом, пытались найти выход из него на путях теургического преобразования действительности.

Несмотря на привлекательность и популярность этих идей в русской культуре, до сих пор, спустя уже почти столетие, чаяния русских философов и символистов так и не нашли практического воплощения. Скорее наоборот, XX в. предстает перед нами как эпоха торжества чувственно-материальной техногенной цивилизации, в которой для духовности места почти не осталось.

Искусство, которое, по представлениям символистов, должно было стать проводником истинной духовности в обычную жизнь, отказывается от традиционных общечеловеческих ценностей, замороженное постмодернистской предельной относительностью всего и вся. От символического, глубинного отражения действительности искусство перешло к созданию переливающихся всеми цветами радуги, но никуда не ведущих плоских симулякров.

Этот кризис духовности и искусства нередко воспринимается как их окончательная гибель. Однако уже не раз культура оказывалась на грани пропасти, порождая пророчества о конце истории. И достаточно часто в своем падении культура обретала крылья для будущего возрождения. Возможно, что и в недрах технической цивилизации, порождающей столько проблем, таится ключ к их разрешению. Как об этом пишет М.Хайдеггер, «существо техники таит в себе — чего мы меньше ожидали — возможные ростки спасительно-го. Все тем самым зависит от нашей способности распознать эти ростки и признательно сберечь их»⁸.

Теургическое искусство — необходимый этап в развитии семиосферы

Нам представляется, что появление искусства, формирующее самое жизнь, — это закономерный и необходимый этап в процессе адаптации человека к новой (знаково-символической) среде обитания.

В своем стремительном развитии цивилизация постоянно нуждается человека приспособливаться к новым, все более сложным условиям существования. Одно из следствий происходящего процесса заключается в том, что человек часто оказывается не готов к жизни в новых, быстро меняющихся условиях.

Имеющиеся в распоряжении человека природные адаптационные механизмы уже не справляются со все возрастающим потоком изменений. В результате человек сталкивается с целым рядом трудноразрешимых проблем. Примером этому могут служить широко распространившиеся нервные, психические и психосоматические заболевания.

Система адаптации человека появилась как результат приспособления к достаточно простым, *не символическим* условиям существования. Например, она зачастую не в состоянии отличить символическую угрозу от действительной. Несоответствие окружающего мира и человека воспринимается им как отсутствие гармонии, богооставленность и отчужденность от мира. Искусство и религия всегда пытались преодолеть эту пропасть между человеком и миром, восстановить утерянную гармонию.

Сейчас человек больше, чем когда бы то ни было, погружается в непривычную для него символическую среду, к которой он не в состоянии эффективно приспособиться. Искусство не может помочь человеку адаптироваться, поскольку в настоящее время оно приняло пассивные и отвлеченно-умозрительные формы. Религия тоже во многом стала носить внешний характер, утрачивая способность преображать человеческое бытие⁹.

Таким образом, подготовка человека к существованию в новом символическом мире становится жизненно важным вопросом. Лучше всего для решения этой задачи подходит специальным образом организованная символическая среда, в которой духовные принципы воплощены в художественной форме. Такого рода теургическая среда, где принципы иного духовного миропорядка обретут конкретную форму и «плоть», позволит находящемуся в ней человеку приобщиться к духовным идеалам как к непосредственному живому опыту, а не теоретическому и отвлеченному знанию.

В этом контексте вновь обретает важность духовный опыт, накопленный христианскими подвижниками и мистиками (как и представителями других духовных традиций). Их бытие, как упоминалось выше, представляло своего рода символическую среду, построенную на основе христианского мировоззрения.

Каждое событие их жизни являлось символом, указывающим на иной, духовный мир. Например, индивидуальные душевные переживания символизировали извечную вселенскую драму борьбы добра и зла. Эти переживания облекались порой в яркие визуальные формы, как, например, фантазмагорические видения Св.Антония.

В символической среде, творимой самим мистиком, преодолевалась расщелина между человеком и Богом, непреодолимая в обычной мирской жизни. В этой среде случайные или бессмысленные события материального мира, проходя через призму духовно-мистического мирозерцания, обретали иной, глубокий смысл. Например, отношение к потере и страданию трансформировалось таким образом, что они не воспринимались уже как исключительно негативные: страдание служило очищению души, потеря была способом преодолеть зависимость от материального мира.

Необходимо заметить, что подвижники не только воспринимали религиозную символику умозрительно, но и переживали ее бытийно. В определенном смысле аналогичный процесс происходит сейчас: семиосфера обретает бытийный характер, жизнь человека все больше оказывается погруженной в знаково-символическую среду. Если раньше символическая среда была представлена преимущественно в виде произведений искусства, как нечто внеположенное повседневному существованию, то теперь сама жизнь постепенно перемещается в семиотическое пространство.

Гармония, обретаемая подвижником в символической среде и часто воспринимаемая им как «неизреченное наслаждение», «сладчайшая пища», носит более устойчивый характер, чем мирское благополучие, поскольку не зависит от случайностей и неизбежных потерь и разочарований. Происходит освобождение от обычных человеческих страхов — боязни потерять богатство или свое социальное положение. Мистиком движет не страх потери, а любовь и духовная радость, обретенные в нездешнем мире, в той символической среде Небесного Града, который живет по иным законам, чем мир физический. Гармония, обретенная подвижником в символическом мире, становится для него путеводной звездой, которая позволяет переносить страдания тварного мира, не теряя присутствия духа.

Мистиков и духовных подвижников можно назвать первооткрывателями бытийной семиосферы. Словно аргонавты за золотым руном, они отправлялись на поиски Реальности в не

изведанные просторы символического мира и возвращались назад преображенными, наполненные новым видением и образами горней красоты.

Теперь же в странствие по бескрайнему океану семиосферы отправляется все человечество. Будет ли найдено золотое руно, зависит от нас самих; интернет не дает ответа на этот вопрос. Он подобен бескрайним морским просторам, среди которых есть и гибельный остров сирен, и долгожданная Колхида.

Примеры воплощения в пространстве интернета эстетических и духовных принципов

Искусство делает соразмерными и понятными человеку универсальные принципы бытия, воплощая их в конкретные формы. Герой художественного текста — это инкарнация идеи; в художественном произведении идеи в обликах героев взаимодействуют друг с другом. В виртуальной среде идеи, обретшие форму, воплощаются в персонажей и взаимодействуют с конкретным человеком, участником конференции. Виртуальная среда — это область, где становится возможной встреча человека с идеей, причем условия этой встречи задаются принципами искусства.

Экстраполируя происходящие процессы в будущее, можно увидеть, что искусство постепенно воплощается в реальности, а события повседневности превращаются в художественные образы; размывается граница между книгой и Книгой жизни. Слово становится плотью, оно *сбывается*, вновь обретая способность творить мир.

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь.

Б. Пастернак

* * *

Рассмотрим два примера. Методологически оба они строятся на использовании в виртуальной среде онтологических, скрытых от наивного сознания, принципов бытия.

Пример 1. Воплощение в интернете архетипического сюжета. Нисхождение символа в виртуальное пространство.

Первый пример строится на своего рода нисхождении, овеществлении в интернете архетипического литературного символа.

Настоящее искусство, подлинный миф всегда являются воплощением неких универсальных принципов, архетипов. Искусство всегда указывает на *mundus archetypus*, мир идей.

Одна из основополагающих и древнейших концепций, на которую указывают многие мифы и художественные произведения — идея, что Реальность не только трансцендентна миру, но и воплощается в нем, обретая телесные формы.

В античной мифологии боги в человеческом обличи принимали активное участие в драме человеческой жизни. В Библии ангелы и Бог являются людям в человеческом облике. Например, к Аврааму и Сарре Бог явился под видом трех странников, которым они оказывают гостеприимство. Сама концепция нисхождения высшего начала в юдоль скорби, в тварный мир, встречи Господа и его раба (Авраама) несет сильный эстетический импульс, который подвигнул на создание таких выдающихся произведений искусства, как «Троица» Андрея Рублева. По сути тема встречи, *воссоединения* (*religio*) высшего и низшего — это основная тема религии и религиозного искусства.

Другую форму воплощения этой идеи можно найти в мусульманской традиции. Например, в легенде о Хызре — праведнике, которому была дарована вечная жизнь, чтобы поддерживать в людях веру в Бога. В Коране он представлен как безымянный наставник Мусы (Моисея) (18:59–81). Дальнейшее развитие эта легенда получила в суфизме (мистическая традиция в исламе), где Хызр воспринимается уже не только как мифический персонаж, покровитель суфиев и путников, но и как некий архетип духовного наставника, осуществляющий мистическую вневременную связь всех следующих по духовному Пути. Он может неожиданно появляться в любом обличи и также неожиданно исчезать, создавая обучающие ситуации, помогающие духовным странникам в их поиске¹⁰.

Именно в виде фигуры Хызра и была использована эта идея в виртуальной конференции, посвященной суфизму и другим духовным традициям¹¹. Роль Хызра играл модератор конференции, и участники знали, что за любым персонажем форума может скрываться «Хызр». Это правило, предложенное в форме древней легенды, охотно принималось большинством участни

ков конференции и создавало особую, психологически и эстетически насыщенную атмосферу. Одним из практических результатов появления такого персонажа стало более уважительное и внимательное отношение участников конференции к высказываниям других, поскольку за каждым из этих «ников» мог оказаться Хызр.

Таким образом, введение этого персонажа позволило некоторым участникам конференции научиться в какой-то степени сдерживать свои неоправданно негативные реакции на реплики в конференции и отнестись к другим участникам более сдержанно и вдумчиво. Достичь такого результата в пространстве интернет-конференции (как, впрочем, и в жизни) достаточно сложно: в силу анонимности участников конференции призывы к более терпимому и уважительному отношению, как правило, игнорируются.

Пример 2. Объективация человеческой психики в виртуальном пространстве. Восхождение психики человека в виртуальное пространство.

Воспользуемся проведенной нами аналогией между развитием искусства и становлением интернета как своего рода методологическим принципом. Это позволит нам понять, как может выглядеть сознание человека в пространстве интернета при обретении им «виртуальной плоти». Для этого рассмотрим положение героя в художественном произведении, а затем попытаемся воплотить этот образ в пространстве «виртуальной мистерии».

В качестве примера художественного произведения возьмем полифонические романы Ф.М.Достоевского. Наше видение романов Достоевского основывается, прежде всего, на исследованиях М.М.Бахтина. Как было уже показано нами, полифонический роман по своим жанровым особенностям наиболее близок к «виртуальной мистерии», формируемой в рамках интернет-конференции¹². Напомним, что жанровые истоки полифонического романа лежат в мистериально-карнавальная традиции. Во время карнавала и мистерии жизнь людей протекала по особым, праздничным законам, которые часто принимали формы воплощенных в действительности мифов и литературных сюжетов. Потом эта традиция потеряла свою жизненность и ушла в литературу, в том числе в романы Достоевского, в которых карнавальная направленность очень сильна. Теперь же мы пытаемся «воскресить» литературных героев, наделяя их «виртуальной плотью».

К отличительным особенностям героя в романах Достоевского можно отнести следующие.

Прежде всего, герой в произведениях Достоевского представлен как «особая точка зрения на мир и на самого себя»¹³. Для Достоевского не так важно, кем является его герой в жизни, — главное, как герой воспринимает самого себя в этой жизни. Можно сказать, что автор изображает не самого героя, а его самосознание. Доминанта самосознания в построении образа героя разрушает монологическое единство произведения, поскольку теперь любая его характеристика является не окончательной, а служит лишь материалом для самоанализа героя. Эта важная особенность персонажей Достоевского делает их принципиально не завершенными, не равными самим себе в разные моменты времени, и в то же время дает возможность автору показать «нечто внутренне не завершленное в человеке»¹⁴, а именно, говоря словами самого Достоевского, истинного «человека в человеке».

Обретение этого подлинного «человека в человеке» невозможно посредством монологического авторского слова, этому противостоит самосознание героя. Теперь «всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир — мир других равноправных с ним сознаний»¹⁵. Поэтому раскрытие и изменение героя становится возможным только в процессе его диалога с другими персонажами и самим автором. Автор и герой ведут свой диалог как два равноправных, открытых бесконечности сознания.

Другой важной особенностью героя в романах Достоевского является его ярко выраженная и определенная жизненная позиция, идеологичность. В произведениях Достоевского «мы видим героя в идее и через идею, а идею видим в нем и через него»¹⁶. При этом носителем «полноценной идеи», по мнению Бахтина, может быть только незавершенный и неисчерпаемый, подлинный «человек в человеке». В то же время это условие имеет и обратную силу. Именно войдя в «чистую и незавершенную сферу идей»¹⁷, человек способен преодолеть свою «вещность» и стать «человеком в человеке».

Полноценная идея, позволяющая раскрыться подлинному человеку, не может быть выражена в монологической форме. «Идея — это живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний»¹⁸. Идея может жить только в диалоге с другими чужими идеями. Именно эту диалогическую встречу героев-идей в полной мере позволяет

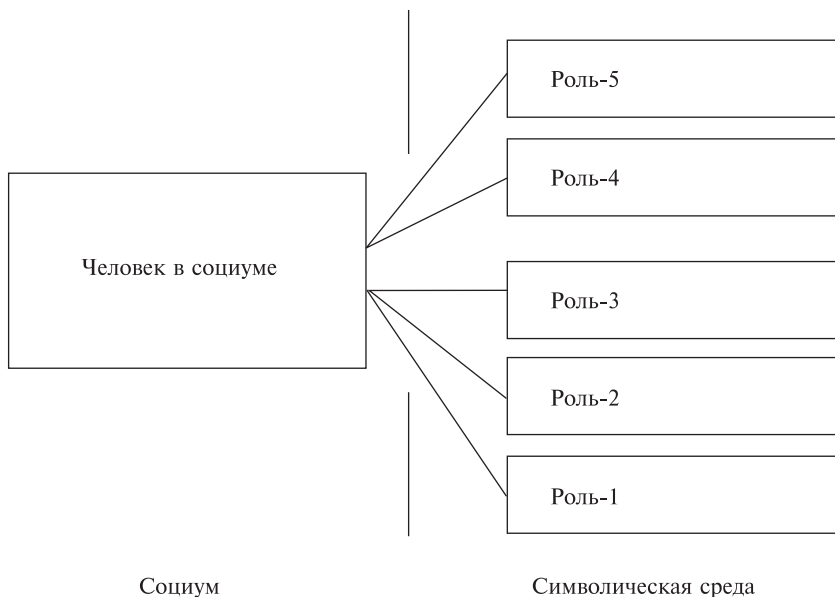
реализовать пространство интернета. В виртуальной мистории, так же как и в романах Достоевского, идея не скована овеществленными и завершенными образами конечных истин или конкретных людей.

Диалогическое восприятие идеи у Достоевского превращается в постоянный поиск высшей авторитетной установки, которую он воспринимает «не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово»¹⁹. Таким идеальным человеком для Достоевского является Христос. Здесь существенно не только христианское вероисповедание Достоевского, но и сама форма его художественно-идеологического мышления. Идеальный образ Христа, с которым он соизмеряет свои поступки — «как поступил бы Христос в данном случае?», — задает внутреннюю диалогическую установку для самого Достоевского.

Основываясь на образе героя в романах Достоевского, попытаемся определить, как внутренняя жизнь человека может быть спроецирована в виртуальном пространстве.

Как уже отмечалось, особенность героев Достоевского состоит в том, что они участвуют в произведении как свободные, независимые от автора персонажи. Аналогичным образом, человек, погружаясь в семиотическую среду, становится автором пьесы о самом себе. Известно, что человеческая психика представляет собою сложный конгломерат, многоголосие различных «Я», смешение высокого и низкого, духовного и телесного. В виртуальной среде появляется возможность придать различным сторонам психики «осязаемые», как бы независимые друг от друга внешние формы. Например, как это показано на схеме, различные стороны психики человека при переходе в виртуальную среду могут быть представлены разными «никами», то есть как отдельные персонажи. Каждому нику будет соответствовать та или иная сторона психики человека. Например, под ником «Роль-1» могут проявляться негативные качества природы человека, скажем, гнев и нетерпимость. Под ником же «Роль-5» человек должен проявлять только свои лучшие качества.

Объективация полифонии человеческого сознания



Человек, выступающий от одного из своих ников, выражает определенную жизненную позицию, но в то же время не отождествляется с ней полностью, поскольку она является лишь частью его внутреннего мира. Именно в этом проявляется незавершенность каждого отдельного ника, которая дает возможность для диалога и трансформации. Благодаря такому «расщеплению» психики и фиксированию ее в образе определенных масок, появляется возможность увидеть в себе подлинного «человека в человеке», который в обычной жизни, как правило, скрыт за масками.

В «виртуальной мистерии» эти маски выносятся вовне, теперь человек уже может воспринимать их как нечто внешнее по отношению к самому себе, например, как персонажей литературного произведения. У человека появляется новая опора, находящаяся вне маски, что дает ему возможность увидеть и пережить подлинного себя. Опора эта — в художественной целостности возникающей виртуальной драмы-мистерии. Вместо отождествления с конкретным ником-персонажем, человек со

поставляет себя с Автором, творцом литературного пространства и участвующих в нем героев. Опора заключена не в словах и поступках отдельного персонажа, не во множественности его ролей-масок, а в неизреченном и прекрасном Целом, которое выражает себя при помощи художественного текста.

Выводы. Когда психика проецируется на пространство интернета, становится зримой, начинает взаимодействовать с другими участниками виртуального диалога, появляется возможность более успешного изучения и воздействия на нее. Так же как и для героев Достоевского, в виртуальной мистерии истина может «жить только в диалогических отношениях с другими чужими идеями»²⁰. Благодаря этой объективации становится возможным полноценное истинное самосознание, что ведет к трансформации психики. Преображающее воздействие здесь носит преимущественно эстетический характер. Такое «расщепление» человеческой психики позволяет не отождествляться полностью с частью себя, с одним из своих «Я», а более ясно видеть свою принципиальную открытость и незавершенность.

Прежде чем будет возможна интеграция психики на более высоком уровне, необходимо отделить внутренние зерна от плевел, необходимо увидеть и понять себя, отличить реальное от иллюзорного. Результатом этого очищения, так же как и у Достоевского, будет не определенная и окончательная истина, а некий образ (для Достоевского — Христос) истинного идеального человека, который при этом не отменяет остальные голоса, а лишь возвышается над ними, организуя их и управляя ими. Такая возможность появляется благодаря виртуальной символической среде, позволяющей объективировать наши внутренние качества.

В этом методе познания и трансформации человеческой психики, направленном на вынесение вовне ее внутренних аспектов и объективацию их в виртуальном пространстве, присутствуют не только эстетический и психологический аспект, но и онтологический.

В одной из традиционных философско-мистических концепций, описывающей причины возникновения Космоса, говорится, что создание Космоса начинается из-за предвечной тоски одинокого Божества²¹. Бог пожелал быть узванным, а потому сотворил мир, в котором мог бы увидеть себя, как в зеркале. Об этом же говорится в знаменитом хадисе (предании о словах и деяниях Пророка Мухаммеда): «Я был спрятанным Сокрови

щем и желал быть узанным. Именно потому Я и сотворил тварный мир, чтобы с его помощью быть узанным». Таким образом, в этой концепции Космос выступает по отношению к трансцендентному Богу в роли другого, иного сознания, без которого невозможно познание собственного.

Разыгрывание этого космогонического мифа происходит и в процессе объективации многоголосого человеческого сознания в виртуальном пространстве. Сознание, обретая «виртуальную плоть», теряет свою монологическую завершенность в многообразии своих воплощений. В то же время эта проявленность вовне дает возможность увидеть относительность и иллюзорность различных масок, познать самого себя и обрести новую полифоническую целостность «человека в человеке».

Приведенные примеры являются моделями возможного воплощения в пространстве интернета онтологических принципов в эстетической форме и, конечно, требуют дальнейшей разработки и совершенствования. Тем не менее, как показывает наш опыт, эти эстетические принципы, воплощенные хотя бы и в небогатом пока по своим возможностям пространстве текстовой интернет-конференции, оказывают на участников определенное трансформирующее воздействие.

Одну из задач будущей эстетики семиосферы мы видим в том, чтобы разработать эффективные художественные методы воплощения онтологических принципов в бытийной знаково-символической среде.

Другая задача состоит в эстетическом анализе феноменов духовной культуры и практическом применении полученного знания.

Таким образом, эстетический подход может стать одним из перспективных способов освоения интернета. На наш взгляд, именно к созданию в интернете особой эстетической среды, трансформирующей человека, в полной мере можно отнести слова Ф.М. Достоевского о спасающей мир красоте.

В связи с появлением новых задач для эстетики может быть перспективным использование экспериментальных, проективных методов, аналогичных математическим методам обработки информации. На заре развития кибернетики и информатики уже делались попытки применения информационных подходов к эстетике, но тогда они не дали сколько-нибудь значительного результата, поскольку сами методы работы с информацией были еще недостаточно развиты.

Виртуальное пространство интернета, являясь частью семиосферы, может быть организовано в соответствии с законами искусства и новыми принципами бытийной семиосферы. В то же время интернет представляет собой информационную среду, созданную и управляемую на основе естественнонаучных методов обработки информации. Как было показано одним из авторов, «овеществленные» в пространстве интернета литературные приемы, тропы и сюжетные ходы являются в то же время своего рода приемами обработки информации²². Именно эта единая информационная первооснова всякого явления в интернете может открыть новые возможности для описания различных феноменов искусства и для создания новых.

Эти новые методы эстетического анализа, конечно же, не будут обладать той же степенью объективности, что и методы наук, занимающихся изучением физического мира — хотя бы потому, что семиосфера является более зависимой от наблюдателя средой, чем материальный мир. Эти методы не смогут подменить талант и не будут заменой живому человеческому опыту. Но они помогут создать более точный инструмент, позволяющий лучше понять и раскрыть глубинный уровень художественного произведения.

Нам представляется важным хотя бы поставить вопрос об адекватном языке для описания эстетических аспектов знаково-символической среды и процессов, происходящих в семиосфере в целом. Здесь кажется уместной аналогия с сакральным и утонченным метаязыком культуры, Игрой в бисер, как она описана Г.Гессе. «Каждый переход от минора к мажору в сонате, каждая эволюция мифа или культа, каждая классическая художественная формулировка, понял я в истинно медитативном озарении того мига, — это не что иное, как прямой путь внутрь тайны мира, где между вдохом и выдохом, между небом и землей, между Инь и Янь вечно вершится святое дело»²³.

Примечания

- ¹ *Левин-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1980. С. 136.
- ² *Соловьев В.С.* Философские начала цельного знания Соч. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 156.
- ³ *Губман Б.Л.* Искусство // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. СПб., 1998. С. 274.
- ⁴ *Визель М.* Гипертексты по ту и эту сторону экрана // *Иностр. лит.*, 1999. № 10. <http://www.litera.ru/slova/viesel/visel-ht.html>.
- ⁵ *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 155.
- ⁶ Там же. С. 160.
- ⁷ *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. Соч. В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 236.
- ⁸ *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // *Время и бытие.* М., 1993. С. 236.
- ⁹ См. подробнее: *Тираспольский Л.М.* Золотой век. М., 1995.
- ¹⁰ В европейской литературе эта легенда нашла наиболее полное отражение в романе Г.Майринка «Зеленый лик».
- ¹¹ Адрес конференции в интернете http://www.sufism.ru/sufi_forum/list.php?f=1.
- ¹² Подробнее о связи полифонического романа и виртуальной конференции см.: *Л.Тираспольский, В.Новиков.* Жанр виртуальной конференции // Полигнозис. № 1. 2001 г. С. 93–103 или на сайте «Сетевой словесности» под названием «Виртуальная мистерия».
- ¹³ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 79.
- ¹⁴ Там же. С. 99.
- ¹⁵ Там же. С. 83.
- ¹⁶ Там же. С. 146.
- ¹⁷ Там же. С. 143.
- ¹⁸ Там же. С. 147.
- ¹⁹ Там же. С. 164.
- ²⁰ Там же. С. 146.
- ²¹ Наиболее полно эта концепция представлена в работах средневекового мусульманского философа Ибн Араби.
- ²² См.: *Тираспольский Л.М.* Золотой век.
- ²³ *Гессе Г.* Игра в бисер // *Гессе Г.* Собр. соч. В 4-х т. Т. 4. СПб., 1994. С. 110.

Встреча

Каждая историческая эпоха имеет своего *enfant terrible*, непослушного ребенка, который не хочет следовать правилам, введенным родителями, т.е. Вчера.

Непослушание бывает разным, более или менее шумным, скандальным. Но в любом случае с проказником сложно, потому что он непредсказуем. Его манеры, взгляды шокируют окружающих. Взрослых удручает, сколь непохож он на остальных детей. Ребенок упрям, не поддается воспитующему воздействию. Между тем все больше детей стремится с ним подружиться.

Выходками такого неуправляемого ребенка-проказника обычно видятся сторонникам канона, «классики» эксперименты предстателей «новой волны». При этом интригует то, что каким-то удивительным образом скандальное со временем (по крайней мере, частично) утрачивает шокирующий эффект.

Постмодернизм — современный *enfant terrible*. Он нелюбим многими. Одни с ним борются, другие лишь открещиваются, отказываясь быть причисленными к его лагерю. Но и в его рядах немало споров и даже противостояния. Постмодернизм разнолик. Не в последнюю очередь именно его пестрота раздражает многих, напоминая капризы ребенка, у которого часто и неожиданно меняется настроение.

Не стремясь вынести положительный или отрицательный вердикт постмодернизму, хотелось бы поделиться одним наблюдением, касающимся его косвенного влияния на современников.

Речь пойдет о двух стихотворениях московского поэта Михаила Кукина, включенных им в подборку, опубликованную в 12 номере журнала «Знамя» за 1998 г. Точнее об одном из них.

Второе же нам потребуется для того, чтобы сориентироваться, уяснить систему координат, в рамках которой стал возможен собственнo заинтересовавший текст.

Начнем с «рамочного» стихотворения.

**Мише Свердлову после выхода
«Занимательной Греции» М.Л.Гаспарова**

Ненавистна, Свердлов, мне заумь новых
Стихотворцев, кривлянье богемы нашей,
Поэтесс жеманство, постмодернистов
Болтовня с ужимкой.
Как затянут песню с припевом «как бы»,
Как пойдут плести про «телесность власти»,
Так и плюнул бы да бежал подальше
От оравы модной.
Не осталось, что ли, на свете правды?
Простоты и чести, любви и веры?
Мир сошел с ума? Да чего их слушать —
Идиотов кучку!
Кто рехнулся, пусть в симулякрах бродит,
Всюду фаллос видит, вагину чувствует,
Почитает Хармса царем поэтов
И отцом — де Сада.
Вот Гаспаров здесь написал про греков
Для детей: прозрачно, легко и точно.
Как для нас старался — хоть мы с тобою
Уж давно не дети.

Несмотря на некоторую авторскую иронию, перед нами стихотворение-позиция. Оно недвусмысленно представляет приоритеты поэта, его литературные предпочтения: «простота и честь, любовь и вера». Не случайно этим стихотворением открывается названная подборка (в скобках заметим: и номер в целом). М.Кукину досадно, что посягают на испокон веков чтимые ценности, «правду» жизни и творчества. Имя «ненавистного» врага названо — постмодернизм. Крупными мазками нарисован портрет антигероя. Представленному образу трудно отказать в точности подмеченных деталей. Даже в манере изображения присутствует характерная для постмодернизма игра поэтическими стилями.

Да, портрет выразителен, но все же, думается, односторонен. Есть в характере современного *enfant terrible* и другие черты или, как говорят психологи, субъект «акцентуирован» и иным образом.

Эти другие черты можно обнаружить, в частности, в том стихотворении М. Кукина, которое, собственно, и привлекло внимание своей необычностью.

* * *

Р.К.

Утро гремит у подъезда широкой лопатой,
Греет моторы, стоит, напевая, под душем,
Лоб поднимает над жаркой подушкой измятой,
Пудрится, мылится, душится, волосы сушит,
Ложечкой звякает, наскоро чистит ботинки,
В скверик выводит собаку и красит ресницы,
Маслом ложится на хлеб, бьет ладонью будильник,
Льется из крана, над чашкой кофейной дымится,
В мутное небо рассвет выпускает, грохочет
Мусорным баком, буксует на льду, вызывает
Лифт, и включает приемник, и в школу не хочет,
Кашляет, лезет в автобус, ключи забывает,
И настигает во сне, сколь угодно глубоко,
Бреется хмуρο, и пастой зубною плюется,
И от плеча моего твою теплую щеку
Силится все оторвать. И ему удастся.

Начало дня представлено как начало жизни — светлое, свежее, полное энергии, теплое близостью любимого человека. Оно распахнуто миру, при этом будучи трогательно интимно, камерно. Наверное, поэт должен быть доволен этим стихотворением, ведь оно созвучно его профессиональному и жизненному кредо — верность основополагающим, непреходящим ценностям бытия человека в мире.

Но при первом же прочтении бросается в глаза необычность построения текста. Состоит он из глаголов — «одиноких» или с «небольшим сопровождением». Глагольный ряд используется автором для передачи действий, которые осуществляет лирический герой *утро*. Перед нами герой не просто неодушевленный, но и не предмет. Он принадлежит миру времени. Главная его особенность заключается в том, что представлен он через серию действий, совершаемых разными людьми, предметами и даже природными явлениями.

Женское утреннее поведение («пудрится», «красит ресницы») чередуется с мужским («мылится», «бреется хмуро»), поведение взрослого человека — с детским («в школу не хочет»), людей конкретной специальности («грохочет мусорным баком», «гремит у подъезда широкой лопатой») и неопределенных профессий («греет мотор», «включает приемник», «наскоро чистит ботинки», «ключи забывает»). Наконец, наряду с людьми в утреннем действе принимает участие и неживое («маслом ложится на хлеб», «льется из крана», «над чашкой кофейной дымится»).

Тот факт, что утро наделено антропоморфными свойствами, не представляется чем-то необычным. А вот то, что ему одновременно присвоены действия очень разных людей, да еще вперемешку с характерными для неодушевленных предметов, является отличительной особенностью этого стихотворения.

Как следствие, наше чтение напоминает метание. Нас сбивают, переключая внимание то на зрительные образы, то на звуковые, и при этом с калейдоскопической быстротой меняют источник, их порождающий. Шестнадцатистишие многократно дробится даже на уровне одной строки. В нем отсутствуют «местные» связи.

Как бы в поддержку фрагментарной структуре стихотворения сами события, описываемые в нем, для повествующего совершаются в пограничной зоне между сном и бодрствованием — в период, когда рациональное начало еще полностью не вступило в свои права. А значит, не работают здравый смысл с логикой и все приобретает абсурдный оттенок. В это время жизнь предстает непонятной, спутанной. События вполне реальные кажутся сознанию, не до конца проснушемуся, странными, загадочными.

Но зачем потребовался М.Кукину столь мозаичный, испещренный сбоями, воспроизводящий иррациональное состояние — отчетливо постмодернистский пассаж? Более того, почему ему предоставлена большая часть стихотворения?

Может быть, у этого ряда-перечисления особая миссия? Ведь в нем представлено то, что «отбирает» любимого, дорогого человека. Соперник дан в разных своих ипостасях. Перед нами мелькает нечто чуждое и бесцеремонное, представляющее опасность для интимного. Просматривается и иной аспект противостояния: повседневные, рутинные, бытовые заботы теснят возвышенное чувство. Так, может, для описания «врага» выбран «враждебный» же метод: сумбурный, нелогичный, смешивающий все и вся? Результат подобной процедуры не может быть

красивым, ибо в нем отсутствует структура. И вот перед нами гибрид, соединяющий в себе, запросто, лишь через запятую, мужское и женское начало, высокое и низкое («в мутное небо рассвет выпускает» и «пастой зубною плюется»).

Но нет же, такое прочтение вряд ли согласуется с задумкой автора. Ведь «врагу» дано имя «утро». А то, что совершается в этот период, обычно отличает свет, чистота, радость. И в тексте стихотворения немало тому подтверждений.

Кому «без боя» можно «уступить» любимого человека? Тем, кто дорог нам, кого мы любим, пусть и как-то по-другому. Нет, не противостояние «вражескому» представлено в этом стихотворении, а «уступка» любимого человека миру, который по-своему значим.

Дорого же в мире очень многое. Хочется успеть все это отметить, назвать (и тем самым сберечь, защитить), прежде чем оно утратит свою свежесть, легкость, поторопиться, чтобы не пропустить либо не растерять то, что трогает. И оказывается, алогичный, полный случайностей постмодернистский коллаж удачно подходит для этого.

Дело здесь не только и не столько в динамичности, но в способности откликаться разному, рядопологать его. Разомкнутость постмодернистского ряда, его внутренние лакуны, позволяющие вносить все новые и новые дополнения, отсутствие каких-либо иных структурирующих принципов кроме «сосуществования» превращают постмодернистскую мозаику в аналог душевной широты.

Постмодернистская позиция отлична от позиции всеобщей, безграничной, слепой любви. Но это тем не менее позиция способного, умеющего любить, ибо любить значит дорожить, в том числе очень неприметным, принимать реальность такой, какая она есть — равно сильные и слабые ее стороны, и при этом не пытаться выстроить оценочные иерархии либо учинить преобразующую ломку.

Кажется, что М.Кукин именно с таким чувством *встречает* начало дня, так относится к очень разным его проявлениям. Это позиция радости, открытости миру.

Итак, постмодернистская склонность замечать, примечать большое и малое, не проходить мимо мелочей, не совершать насилия во имя своих интересов и идей — все это хорошо согласуется с гуманистическим началом, столь значимым для М.Кукина. Именно это, как представляется, способствовало включению постмодернистского приема в арсенал средств московского

поэта, который таким образом сделал шаг *навстречу* тому, с чем не соглашался. В облике «врага» М.Кукин обнаружил нечто, заслуживающее внимания, признания.

Подобный шаг со стороны людей последовательных в своих убеждениях принципиален для судьбы постмодернизма. Столь же принципиален, как и наметившаяся уже в конце 80-х тенденция внутри самого постмодернизма, именуемая «критическим сентиментализмом» (С.Гандлевский), «новой искренностью» (Д.Пригов), «новой сентиментальностью» (М.Эпштейн)¹. Старые добрые ценности, типа «красота», «правда», возрождаются в кругах, где над ними иронизировали. Ныне к ним здесь апеллируют, ими дорожат, но звучат они несколько непривычным для себя образом — приглушенно, камерно, без пафоса.

Для постмодернизма подобное двустороннее, *встречное* движение означает, что само данное направление утрачивает социально осуждаемый статус *enfant terrible*, постепенно покидает культурную периферию и влетает (если позволительно использовать образ, предложенный Р.Рорти) в гобелен, сукно культуры, «удерживаясь» другими нитями, но при этом сохраняя свой специфический цвет, текстуру.

Ситуация «встречи» несколько раз упоминалась в ходе нашего короткого повествования. Вариации на эту тему связаны с разными аспектами проблемы отношения к друговости. «Первые встречи», как правило, отличает внимание к непохожести другого, что принципиально для процессов самоидентификации, осознания себя как своеобразного уникального социального субъекта. В последующем обретенный опыт может перерасти в контакты ради противостояния. Но есть и другая альтернатива: встречи становятся для обеих сторон (или хотя бы для одной из них) источником дополнительных впечатлений, обогащающих кругозор, расширяющих поле возможностей.

Думается, в отношении постмодернизма со стороны традиционной культуры позади остался этап знакомства, на котором было и удивление, и возмущение. Сегодня мы все чаще оказываемся свидетелями продуктивного использования приемов и наработок, предлагаемых постмодернистской позицией. Рассматриваемое стихотворение М.Кукина — один из таких случаев.

В ответ могут заметить, что не следует делать далеко идущие выводы на основе единичного примера. Бесспорно, не имеет смысла переоценивать роль частного случая. Тем не менее трудно удержаться от соблазна поделиться впечатлениями от обнаружения узнаваемого при достаточно неожиданных обстоятель

ствах. Ведь контрастности нельзя отказать в выразительности. Кстати, сам постмодернизм придает большое значение отдельному случаю, рассматривая его как знак.

В пользу отмеченной перспективы взаимоближения говорит еще один момент. При всей сложности, запутанности вопроса родственности/оппозиционности классики и постмодернизма² есть нечто в последнем, неустанно работающее на их встречное движение. А именно постмодернизм — это во многом методологический ход, серия практических приемов, стратегий работы с материалом. Он воплощает собой вопрос «Как?», провозглашает отказ от проблематики истинного и аутентичного в пользу самых разных *пере*-(переструктурирование, переакцентировка, перечитывание, переосмысление). Предметом и целью постмодернизма является «иное»: иные акценты, подсветка, аранжировка, простройка новых связей. Перефразируя слова Лидии Гинзбург о Марселе Прусте, можно сказать, что постмодернизм «принадлежит к тем новаторам, которые не изобретают элементы, а проявляют потенциалы, заставляя элементы по-новому функционировать»³.

Думается, поэтою М.Кукин, оставаясь верен своим принципам, чувствует себя вправе использовать постмодернистский ход. Чужой прием оказывается вполне применим к реалиям, содержанию, с которыми работает московский поэт. Дополнительные акценты расширяют поле видения, не заставляя менять позицию.

Более того, сама работа по «переиначиванию», которую ведет постмодернизм, реализуется в пространстве культуры, понимаемой им как общее поле, в котором можно и стоит легко и даже несколько игриво общаться с представителями разных эпох, мировоззренческих ориентаций, не считаясь ни с какими канонами, не задумываясь о временной или какой-либо иной дистанции. Да, возможно, постмодернизму присущ несколько поверхностный подход к жизни, но это любознательный повеса, которому интересно если не все, то очень многое.

А потому в перспективе ему вряд ли грозит превращение в тупиковую ветвь культуры. Органичный для него принцип открытости не может не сказаться на его собственной судьбе. Ведь отзывчивость постмодернизма способствовала его переплетению с немалым числом культурных нитей. И нам представится еще не одна возможность повстречаться с ним на перекрестках культуры, поразмышлять над тем, насколько созвучна его позиция нашей, насколько эффективными могут оказаться предлагаемые им методы и положения.

Примечания

- ¹ *Эшштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000. С. 274–275.
- ² См., в частности, обзор Н.Маньковской, представленный в ее монографии: Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 131–150.
- ³ *Гинзбург Л.* Из старых записей. 1920–1930 годы // *Гинзбург Л.* Литература в поисках реальности. М., 1987. С. 176.

Эксперимент в творчестве битников

Эксперимент был важной составляющей творчества «разбитого поколения» — весьма пестрой литературно-поэтической группировки, существовавшей в период примерно с середины 1940-х до конца 1950-х гг. в США. Основные фигуры «разбитых» — Аллен Гинзберг, Джек Керуак, Уильям Берроуз, Лоренс Ферлингетти, Чарлз Буковски, Грегори Корсо и др. Не будет преувеличением сказать, что эксперимент являлся не просто частью, но самой сутью их творчества, а опыты битников в области искусства оказали огромное влияние на формирующуюся в то время контркультуру. Изучение данной проблемы имеет существенное значение для понимания культуры андеграунда в целом, выявления ее эстетических начал в частности (ибо, во-первых, креативная природа андеграунда не позволила развиваться более или менее внятной теоретической мысли его представителей и их рефлексии по поводу собственного творчества, что, в свою очередь, побуждает нас говорить об имманентной эстетике этой культуры, а во-вторых, социальные истоки контркультуры уже получили достаточное освещение в литературе). Кроме того, при чтении обозначенных авторов возникает закономерный вопрос: что же позволило классифицировать их как некую формацию, не имеющую, к слову, ни манифеста, ни четкой программы¹? По-видимому, радикально-экспериментальный подход к решению определенных литературных задач, помимо, разумеется, пространственно-временной локализации, и является тем компонентом, который позволяет объединять «под одной крышей» столь разных писателей и поэтов.

Крайне небольшое теоретическое наследие битников несколько затрудняет исследование вопросов, связанных с их творчеством. Едва ли не единственная работа Д.Керуака о выработанном им методе — небольшая статья «Основы спонтанной прозы»². Использованный У.Берроузом метод «складывания» или же «свертывания» описан в нескольких главах романов «Билет, который лопнул» и «Экспресс «Сверхновая»»³ при участии поэта и художника Б.Гисина, который и является автором этого метода. Кроме того, при написании первого из указанных романов при непосредственном участии И.Соммервилла и Э.Болча были поставлены несколько экспериментов с магнитофонами и киноаппаратурой. Результаты таких экспериментов зафиксированы Берроузом, в частности в статьях «Обратная связь от Уотергейта до Райского сада» и «Электронная революция»⁴.

Творчество «разбитых» было поиском новых выразительных средств, использование которых давало возможность описать глубоко личные переживания, наркотические видения, передать атмосферу общения. Освобожденная от классических эстетических канонов творческая мысль породила новые формы литературных произведений. Так А.Гинзберг, Л.Джоунс, Т.Джоанс, П.Орловски экспериментировали с открытыми формами стиха, писали стихотворения в прозе. Рукопись одного из главных романов Дж.Керуака — «В дороге», — переданная издателю, представляла собой рулон бумаги длиной 76 метров: текст был напечатан «сплошняком», без разбивки на абзацы и главы, и почти не имел знаков препинания. Естественно, при подготовке к печати этой работе был придан более «читабельный» вид.

Итак, один из наиболее радикальных и необычных методов, вошедших в творческую практику «разбитого поколения» — метод монтажа, известный нам по литературному наследию У.Берроуза.

Свое обращение к этому методу в литературе Берроуз мотивировал тем, что традиционная романная форма «отжила свое». Кроме того, согласно парадоксальному высказыванию друга Берроуза, Б.Гисина, «литература на полвека отстала от живописи..., потому что художник знает свой материал на ощупь, а писатель не знает. Он вообще до сих пор не знает, что такое слова»⁵. Однако в сложившейся уже к середине столетия ситуации соперничества печатного слова с телевидением и фотожурналами писатель, по мнению У.Берроуза, вынужден прибегнуть к приемам, «производящим эффект, подобный эффекту движу

щейся картинке»⁶. Первенство в создании «первого великого коллажа» Берроуз отдавал уважаемому им Т.Элиоту, который наиболее полно воплотил принцип «ассоциативной поэзии» в поэме «Бесплодная земля»⁷, черпая цитаты, аллюзии и метафоры из произведений Вергилия, Т.Миддлтона, Данте, Шекспира, Библии и т.д.⁸.

Вообще, начиная с 1910-х гг., ни одно из искусств не избегло соблазна коллажности. Так разнонаправленные и многомерные практики коллажа и монтажа преобразовали художественную и литературную реальность XX в., потребовали переосмысления, переопределения всего того, что связано с искусством. Неограниченная фантазия художников породила новые его формы и методы, что, в свою очередь, немедленно сказывалось на содержании произведения. По замечанию французского философа Ж.-М.Лашо, «как этого желал поэт Шарль Бодлер, художники и писатели погружаются в предлагаемую действительностью «кладовую образов и знаков», которую призвано «переварить» и изменить их воображение»⁹.

Какие типы монтажа использовал Берроуз? Первый из них — «мозаичный» — применен автором при создании романа «Голый завтрак»¹⁰. Сюжет (в привычном понимании слова) в этом произведении практически отсутствует. Берроуз разрушил «отжившую свое» форму классического романа. Содержание «Завтрака» просто не могло в нее вписаться. Другой американский писатель, Н.Мейлер, свидетельствуя на суде в защиту «Завтрака», сказал: «Я считаю, что по одной причине мы не можем назвать «Голый завтрак» великой книгой, подобной «В поисках утраченного времени» или «Улиссу» — по причине несовершенства структуры... Я не имею представления о том, каким образом скомпонована эта книга. Ее компоненты отличаются друг от друга так, что создается впечатление пира, где поданы тридцать, а то и сорок блюд. Их можно подать в любом порядке»¹¹. А мы можем включиться в «Голый завтрак» в любой точке. То, что Мейлер назвал «несовершенством конструкции», на самом деле есть не что иное, как главное изобретение автора романа. Принцип монтажа позволил превосходно справиться с задачей показа средствами литературы состояния психики наркомана (например, обрывков полуосознанных наркотических галлюцинаций). Кроме этого, в ткань повествования вплетены фактические и документальные материалы, касающиеся темы авторского исследования (истории болезни — наркозависимости).

Второй тип монтажа — «складывание» или «свертывание» (также известный под названием «метода нарезки») — Берроуз перенял у Б.Гисина: лист с напечатанным текстом автор разрезал на несколько фрагментов (вдоль и поперек), которые затем менял местами в произвольном порядке. В результате — «ничего общего с авторским письмом, никакого такого бессознательного» (Берроуз)¹². И еще: «Монтаж широко используется в кино. Скажем, в прямое повествование врывается сцена бреда или воспоминания о прошедших событиях. Конечно, писатель может сознательно сконструировать подобную сцену. Мой метод — напечатать исходный материал и затем пропустить через ряд процедур разрезания и складывания. Этим достигается более реалистическая картина бреда, чем при сознательной реконструкции... Исходный материал контролируешь, а то, что получается, уже не полностью — просто загоняешь обратно в структуру повествования»¹³. Именно получаемое в результате наиболее реалистическое отображение окружающей действительности (той самой «кладовой образов и знаков») подтолкнуло Берроуза к использованию этого метода в литературе. Аргументируя использование своего метода, писатель привел такой факт: «Человек читает газету, и его взгляд скользит по колонке в разумной аристотелевской манере — мысль за мыслью, фраза за фразой. Но подсознательно он читает и колонки, расположенные по бокам, а также осознает присутствие сидящего рядом попутчика»¹⁴. Едва ли не каждая книга Берроуза содержит множество цитат (как явных, так и скрытых), реминисценций, отсылок к другим произведениям — как собственным, так и иных авторов. Это обусловлено, ко всему прочему, уже самим процессом создания романа, описываемым Берроузом следующим образом: «Совершая путешествие, я все записываю в трех колонках блокнота... Первая колонка содержит элементарный отчет о путешествии, о том, что происходит: как я приехал в аэропорт, что говорили там служащие, что я случайно услышал в самолете, в какой гостинице остановился. В следующей колонке отражены мои впечатления: о чем я в то время думал, какие воспоминания навеяны неожиданными встречами. И в третьей колонке, которую я называю «читательской», содержатся цитаты из любой книги, которую я беру с собой. Так из нескольких поездок в Гибралтар у меня уже получился целый роман...»¹⁵.

В качестве обоснования такого метода работы У.Берроуз приводит соображение о том, что писатель, рассчитывающий хотя бы приблизительно отразить то, что происходит с его пер

сонажем (и на физическом, и на психическом уровнях), не должен (и не может) ограничиваться структурой, называемой «логической последовательностью». Так Дж.Джойса в свое время обвиняли в том, что он пишет «непонятно». И это при том, что последний затрагивал лишь один уровень психических явлений — сознательную внутреннюю речь (этот принцип положен в основу литературы «потока сознания»). Берроуз же считает возможным изображение событий сразу на нескольких уровнях (сознательного, бессознательного, физиологического и т.д.), чтобы читатель постигал книгу всем своим существом¹⁶. Вместе с тем обращение к фрагментарному (то есть к монтажу) — это не только, а может быть, и не столько, отражение расколовшегося мира XX столетия. По мнению Ж.-М.Лашо, коллажные и монтажные произведения не являются, как это может показаться с первого взгляда, натюрмортами (то есть изображающими только лишь одну реальность). Коллаж и монтаж — это скорее руины, а работа с ними сродни «осмотру руин, обустройству среди них», то есть «учреждению некоторых моментов истины». Такие произведения «разрушают уверенность» и стоят «у истоков движения дереализации, полководя смыслов, эмоций»¹⁷, а, по словам Ж.-Ф.Лиотара, они влекут нас «к открытию в реальности малой реальности, связанной с изобретением иных реальностей»¹⁸. Неоднозначности произведения способствует и то, что при использовании монтажного метода нарушается, помимо «логической последовательности», и привычная пунктуационная схема: знаки препинания расставляются самопроизвольно (ведь, как было отмечено выше, процесс автором не контролируется), и, следовательно, читатель волен делать это сам подобно известной шутке «казнить нельзя помиловать».

Одновременно Берроуз признавал, что метод монтажа далеко не универсален: многие подобные произведения интересны лишь их создателям-экспериментаторам, но не рядовым читателям (в силу того, что такие работы просто «нечитабельны»), и, разумеется, использующие монтаж писатели (вслед за Джойсом) рискуют быть обвиненными критиками в распространении культа непонятности¹⁹.

Однако монтаж не был для У.Берроуза лишь средством литературного выражения. Берроуз-писатель не избежал традиционного для всех занимающихся этим ремеслом вопроса о том, каково же предназначение писательства. По его мнению, «предназначение писательства в том, чтобы заставить событие про

изойти... в уме читателя»²⁰. В этом, кстати, Берроуз схож с Ж.Лаканом: последний, занимаясь исследованием бессознательного, пришел к выводу о том, что слово не просто приравнивается к вещи, оно — более реально, нежели вещь (здесь вспоминается известный лакановский пример: стоит произнести слово «слон», как в комнату войдут слоны). В слове заключена огромная энергия; произнесенное или написанное слово дает жизнь новому образу. Подтверждением этому тезису и служат эксперименты У.Берроуза с магнитофонными пленками. Так любая запись, воспроизведенная «на натуре», может оказывать определенное воздействие: например, «прокрутка» записи аварии может вызвать другую аварию. Автор пишет: «В 1966 году... мы (с И.Соммервиллом. — Д.Т.) провели некоторое количество таких операций: уличные записи, врезка другого материала, воспроизведение на улице... (Помню, как я врезал в запись сирену пожарных машин, и при воспроизведении пленки на улице мимо проехали пожарные машины)... Любой, проводящий подобные эксперименты в течение длительного периода времени, накопит больше подобных «совпадений», нежели позволяет закон средних чисел»²¹. Цель эксперимента — «стереть слово» и «отрезать словесные линии». Данные, приведенные У.Берроузом, перекликаются также и с утверждением Лефевра о том, что коллажное (или монтажное) произведение «вместо отражения действительности... вытесняет, смещает действительность, как бы порождает ее»²². В статье «Невидимое поколение», комментирующей «Билет, который лопнул», зафиксирован результат такого эксперимента: «Запишите любой текст перемотайте на начало теперь отмотайте вперед произвольный интервал остановите машину и запишите короткий текст перемотайте вперед остановите запишите там где вы уже записывали поверх оригинального текста слова стираются и заменяются новыми словами проделайте это несколько раз производя произвольные наложения вы заметите что произвольные вставки во многих случаях уместны и ваша нарезанная запись приобретает неожиданный смысл»²³. Помимо возникновения новой реальности, разрушается коммуникативная структура языка вообще и, разумеется, коммуникативная структура литературного произведения (ибо согласно традиции «автор» всегда «хочет нам сказать что-либо»). Эксперименты У.Берроуза наталкивают на мысль, схожую с высказанной Э.Сэпиром в статье «Язык». Так Сэпир писал: «Первичной функцией языка является, по общему мнению, общение...

Речь детей, обращенная к самим себе, доказывает, по-видимому, что чисто коммуникативный аспект языка был преувеличен. Лучше всего было бы признать, что язык является главным образом голосовой актуализацией тенденции к символическому видению действительности, и это как раз то самое качество, которое делает его подходящим средством для общения, а также то, что язык является в действительности средством обмена мнениями в социальном общении, которое усовершенствовало и превратило его в ту форму, в которой он в настоящее время известен»²⁴. То самое «отрезание словесных линий» и «стирание слов», о которых говорил Берроуз, нарушает коммуникативную структуру языка, но не лишает его (язык) смысла. Незадолго до смерти Берроуз в своем дневнике писал: «Я задаюсь вопросом о будущем романа или вообще любого письма. Куда он пойдет? После Конрада, Рембо, Жене, Беккетта, Сен-Жон Перса, Кафки, Джеймса Джойса и... Пола Боулза и Джейн Боулз. В Поле присутствовала какая-то злобная тьма, как в недопроявленной пленке. А Джейн? Как ее персонажи движутся и что их мотивирует? Это слишком специально, чтобы можно было сформулировать... Быть может, на каком-то подспудном уровне истины сказать просто нечего. Конрад об этом много говорил в романах «Под западным взором» и «Лорд Джим», а Жене сказал на испанском побережье. Я могу ощутить его голод, когда он бредет мимо доков, где какой-нибудь рыбак может швырнуть ему рыбку, которую он затем зажарит на костерке и съест без соли. Зачем продолжать? «Трамвай широко развернулся и встал; здесь заканчивалась линия». Пол Боулз в конце «Расколотого неба». Неба. Небо. Не могу даже написать слово «небо». Наверное, я ощущаю — к чему продолжать?»²⁵. Истина находится рядом: «просто смахни слова и смотри»²⁶. Интересен в этой связи один из символических актов Берроуза, когда он, составив очередной коллаж, расстреливал его из ружья — словно акт ритуального убийства слова.

Другой метод, использовавшийся поэтами и писателями «разбитого поколения» — метод «спонтанного письма». Метод был введен в практику Дж. Керуаком, который считал своим учителем Г. Миллера. Последний придерживался далеко нетрадиционной точки зрения на литературный процесс: совершенство литературной формы и сложное построение сюжета не являются целью работы. Необходимо лишь воспроизводить нескончаемый поток реальной жизни со всем множеством случайных и

порой противоречивых событий. Помимо этого для Керуака одним из эталонов литературного стиля были письма его друга — Н.Кэссиди. Письма эти представляли собой растянутые многостраничные монологи, в которых «табуны слов торопились поспеть за лихорадочно фонтанирующим потоком мыслей, воспоминаний, отступлений, просьб и пустопорожней болтовни»²⁷. Отдаленно напоминает это и так называемую «симультанную» поэзию дадаистов. В статье «Основы спонтанной прозы» Керуак сравнивает творческий процесс с оргазмом — поток изливающихся на бумагу слов дает энергетическую разрядку сознанию, отягощенному жизненными впечатлениями и эмоциями. Дж.Керуак — поклонник Ч.Паркера²⁸ и Л.Янга²⁹ — в какой-то степени подражает манере джазовой импровизации, строя поток слов в рваных, как в би-бопе³⁰, ритмах фраз. Керуак практически не правил своих черновиков, оставляя текст таким, каким он вышел из-под пера. Сам смысл слова «импровизация»³¹ указывает на то, что процесс сочинения произведения происходит в момент его исполнения³². Если обратиться далее к музыкальной эстетике и истории, то можно увидеть, что импровизация, с одной стороны, — это редукция к архаическим музыкальным формам, а с другой — признак высочайшего мастерства исполнителя. Уменьшение импровизационного начала в музыкальной деятельности Западной Европы в XIX в. было немаловажным симптомом упадка музыкального содержания, формы, исполнительской техники. Затем — в XX в. — наиболее характерной чертой концертной деятельности было сохранение и исторически точное воспроизведение наследия. По замечанию французского композитора и дирижера П.Булеза, «стремление как можно «музейнее» воссоздать все это... оборачивается чуть ли не манией. Это довольно характерный признак культуры: под угрозой опасности начинать открыто гордиться своей убогостью; в культуре не появилось ничего нового, старое же усердно оберегается и реставрируется, поднимается на пьедестал как абсолютная ценность»³³. Ответом на это стали джаз и психоделический рок как принципиально импровизационные искусства. Аналогичная ситуация складывалась и в литературе. Позиция Керуака-писателя в принципе близка позиции Берроуза: выше уже были приведены слова последнего о том, что традиционная романная форма «отжила свое». Традиционный, в частности американский, роман — это исполненное социального и морального смысла повествование о взрослении человека, био

графия его жизненного пути, в конце которого он получает награду или наказание. Ярчайший пример: громоздкое произведение с довольно-таки предсказуемыми поворотами сюжета (ввиду того, что «классический» роман структурируется согласно определенным правилам) — «Унесенные ветром» М.Митчелл. В отличие от такого романа произведения Керуака не имеют определенной структуры, сюжета (в их привычном понимании), но воспроизводят поток реальной (и во многом противоречивой) жизни.

Подобным же образом выглядит поэзия Ч.Буковски. Его стихотворения стихийны, наполнены случайными мотивами, ассоциациями. Это скорее некие повествования без начала и конца. По выражению Л.Ферлингетти, «стихи Буковски — это, в основном, рассказы, как и его проза». Строго выстроенный сюжет (и сюжет вообще) для поэта — не самоцель. Передать состояние героя в конкретный момент в конкретной обстановке, зафиксировать все (по возможности) всплывающие ассоциации и возникающие в памяти образы — это и есть цель, к которой стремился Буковски в своей поэзии. Даже процесс создания произведения подчинен у него этим правилам. Так он, подобно Керуаку, практически никогда не правил (и уж тем более не перепечатывал набело) собственные произведения, а в случае, если это все-таки требовалось, то забивал ненужное слово каким-либо значком (например: #####) с клавиатуры печатной машинки. Один из издателей так и опубликовал в журнале подборку стихов поэта — со всеми значками-исправлениями³⁴.

То же можно отнести и к поэзии других битников — А.Гинзберга, Л.Ферлингетти, Г.Корсо. Творчество «разбитого поколения» принципиально иррационально и почти не подчиняется логическому обоснованию или объяснению: Дж.Керуак в одном из своих писем выразил это словами «поэзия — НЕ наука», призвав «напускать тумана в конце строки, когда мысль уже выдохлась, но что-нибудь добавить необходимо в силу каких-то иррациональных причин, поскольку рациональный подход обречен»³⁵.

Керуак был, разумеется, далеко не первым, кому в голову пришла мысль о том, что «поэзия — не наука», да он и не претендовал в данном случае на оригинальность. Вспомним, что и У.Берроуз находил литературное творчество «слишком сложным» для того, чтобы что-то можно было по его поводу «формулировать». Однако именно установка на «НЕнаучность» порождает многочисленные сложности в исследовании литературно-поэзии

ческого наследия (разумеется, не только «разбитого поколения»). Полифоничность текстов битников и разнообразие методов их создания позволяют классифицировать такое творчество как превосходящее, с одной стороны, постмодернистскую литературную практику. В пользу этого свидетельствует плюрализм внутри самой рассматриваемой генерации: внедрение в художественную практику того или иного метода не нуждалось в каком-либо обосновании; следствие этого — принципиальная невозможность творческого или идеологического превосходства, доминирования. С другой стороны, нельзя забывать и наследие авангарда и модернизма — например, дадаистов, почитаемых поколением «бит» Пруста, Джойса.

Берроуз приходит к пониманию невозможности не только писать, но и ощущать себя автором, приводит читателя к чистому листу. «Разбитые» начали играть и вовлекли аудиторию в процесс игры, правила которой так и не были написаны. Предшественники играли по правилам — даже у дадаистов (декларирующих отрицание едва ли не как основной экзистенциальный принцип) был свой манифест. Движение битников, основанное на неприятии любых лозунгов и программ, каких бы то ни было идеологических установок, отличалось от других художественных группировок не только доведенным до крайней степени радикализмом в творческой деятельности, но и самой своей структурой. Впрочем, структура эта была весьма расплывчатой: любой, вращавшийся в битнических кругах, мог «автоматически» считать себя их частицей. Слово «бит» означает «разбитый», но Керуак связывал его со словом «блаженство» (beatitude). А блаженные, как известно, существуют вне устоявшихся норм и правил, они — «не от мира сего», они просто не «вписываются» в традицию.

Примечания

- ¹ Уильям Берроуз в одном из интервью так комментировал эту ситуацию: «Не могу сказать, чтобы я связывал себя с «движением битников», как по убеждениям, так и по литературному стилю. Среди них есть мои близкие друзья: Джек Керуак, Аллен Гинзберг, Грегори Корсо, старинные мои друзья, но все мы всегда делали совершенно разные вещи. Трудно найти четырех других столь различных писателей. Тут скорее противопоставление, чем связь». Не причислял себя к битникам (а равно к хиппи и левым) и Буковски. См.: Берроуза — в президенты! Перевод *А.Герасимовой* / *Rothmans Адреналин*, 1999. № 9. С. 88; *Буковски Ч.* Великие поэты умирают в дымящихся горшках с дерьмом // *Буковски Ч.* Истории обыкновенного безумия: Рассказы. Перевод *В.Когана*. М., 1999. С. 77, 79.
- ² *Kerouac J.* Essentials of Spontaneous Prose // *Evergreen Review*, 1958, Summer. P. 72–73.
- ³ См.: *Берроуз У.С.* Мягкая машина. Трилогия. Перевод *В.Когана*. СПб., 1999. С. 200–396, 398–541.
- ⁴ См.: *Берроуз У.С.* Голый завтрак. Электронная революция. Перевод *В.Когана, М.Немцова*. М., 2000. С. 255–265, 266–294.
- ⁵ Цит. по: Берроуза — в президенты! С. 87.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Черновик поэмы был представлен «на суд» Эзре Паунду, который сократил ее более чем на половину и настоял на такой правке. Позже Элиот мотивировал посвящение поэмы Паунду тем, что последний «так много сделал, чтобы превратить «Бесплодную землю» из мешанины хороших и плохих пассажей в поэму». Некоторые из изъятых фрагментов были впоследствии переработаны Элиотом и появились в печати как отдельные стихотворения или послужили основой других работ. Цит. по: *Элиот Т.С.* Стихотворения и поэмы. Перевод *А.Сергеева*. М., 2000. С. 377–378.
- ⁸ См. поэму и примечания к ней: *Элиот Т.С.* Цит. соч. С. 58–95, 377–387.
- ⁹ *Лашо Ж.-М.* Коллаж/Монтаж. Перевод *Н.Маньковской* // Коллаж-2. Социально-философский и философско-антропологический альманах. М., 1999. С. 57, 58.
- ¹⁰ См.: *Берроуз У.С.* Голый завтрак. Электронная революция. С. 23–252.
- ¹¹ Цит. по: *Шаталов А., Могутин Я.* Битники: история болезни // *Берроуз - У.С.* Голый завтрак. Электронная революция. С. 10.
- ¹² Цит. по: Берроуза — в президенты! С. 87.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Цит. по: *Коган В.* Предисловие переводчика // *Берроуз У.С.* Мягкая машина. С. 6.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же. С. 9.
- ¹⁷ *Лашо Ж.-М.* Цит. соч. С. 60.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ См.: Берроуза — в президенты С. 87; Берроуз У. *Падение искусства*. Перевод *А.Керви* // <http://sprintongues.vladivostok.com/FALLART.html>.
- ²⁰ *Берроуз У.* Падение искусства.

- 21 *Берроуз У.С.* Обратная связь от Уотергейта до Райского сада // *Берроуз У.С.* Голый завтрак; Электронная революция. С. 262–263.
- 22 Цит. по: *Лашо Ж.-М.* Цит. соч. С. 61.
- 23 *Берроуз У.С.* Билет, который лопнул. Роман // *Берроуз У.С.* Мягкая машина. С. 387–388.
- 24 Цит. по: *Лангер С.К.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. Перевод *С.Евтушенко*. М., 2000. С. 99–100.
- 25 *Берроуз У.С.* Последние слова // *Берроуз У.С.* Голый завтрак; Электронная революция. С. 302.
- 26 *Берроуз У.С.* Призрачный шанс. Новелла. Перевод *Д.Волчека*. Б.м., 2000. С. 12.
- 27 *Алякринский О.* Сага о Дине Мориарти (Джек Керуак и «разбитое поколение») // *Керуак Дж.* Избранная проза. Т. 1. Киев, 1995. С. 385.
- 28 Чарли Паркер по прозвищу «Птица» (1920–1955) — альт-саксофонист, композитор, один из основателей стиля би-боп.
- 29 Лестер Янг (1909–1959) — ведущий тенор-саксофонист ансамбля Каунта Бейси.
- 30 Би-боп (звукоподражательное слово) — стиль, возникший в начале 1940-х гг. в результате творческих поисков черных джазовых музыкантов — Паркера, трубача Джона Беркса Гиллесли по прозвищу «Диззи», пианиста Телониуса Монка и др., — сгруппировавшихся вокруг одного из клубов Нью-Йорка и не удовлетворенных лишь развлекательно-танцевальной ролью джаза. Би-боп отличают от традиционного джаза насыщенные диссонансами темы, усложнилась мелодика, ритмика, гармония, фразировка, а также концентрация слушателя не столько на самом музыкальном материале, сколько на личности исполнителя. (См.: *Фейертаг В.В.* Джаз // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 170.)
- 31 Improvisus — неожиданный (*лат.*).
- 32 См.: *Чередниченко Т.В.* Импровизация // Музыкальный энциклопедический словарь. С. 208.
- 33 *Виляудас Л.* Импровизация и музыкальная эстетика // *Экзотика. Панорама альтернативной музыки*. 1994, № 2. С. 58, 59.
- 34 См.: *Медведев К.* Вступительное слово к публикации стихотворений Ч.Буковски. <http://www.russ.ru/krug/period/20000428.html#buk>.
- 35 *Керуак Дж.* Письмо Дону Аллену. Перевод *М.Тростникова* // *Новая юность*. 2000, № 1. С. 191.

Содержание

К читателям	3
-------------------	---

ТРАНСФОРМАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

<i>Н.Б.Маньковская</i> Саморефлексия неклассической эстетики	5
<i>В.В.Бычков</i> После «КорневиЩа». Прологомены к постнеклассической эстетике	25
<i>Д.А.Силичев</i> Структурализм и постструктурализм в эстетике	60
<i>О.В.Бычков</i> Эстетический смысл традиционного текста в свете современной герменевтики	79
<i>А.С.Мигунов</i> Маргинальность в эстетике и искусстве	94
<i>Т.Б.Любимова</i> Рене Генон об Изначальном Духовном Принципе, Традиции и контртрадиции	118

ИСКУССТВО И АРТ-ПРАКТИКИ

<i>Ю.Н.Холопов</i> Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века	132
<i>О.В.Аронсон</i> Кант и кино	148
<i>Е.В.Петровская</i> Сквозь линзу фотообъектива: подходы к философии истории	170
<i>Е.А.Русинова</i> Звуковая эстетика и новые технологии	190
<i>Л.М.Тираспольский, В.В.Новиков</i> Эстетические аспекты интернета (о возможностях создания духовно-эстетической виртуальной среды)	197
<i>А.А.Сырдеева</i> Встреча	217
<i>Д.В.Тарасов</i> Эксперимент в творчестве битников	225

Научное издание

Эстетика на переломе культурных традиций

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

В авторской редакции

Художник: *В.К.Кузнецов*
Технический редактор: *А.В.Сафонова*
Корректор: *Т.М.Романова*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 30.04.02.
Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл.печ.л. 14,81. Уч.-изд.л. 12,89. Тираж 500 экз. Заказ № 011.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН
Компьютерная верстка: *Ю.А.Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН
119842, Москва, Волхонка, 14