

В.В. Бычков
Н.Б. Маньковская
В.В. Иванов

ТРИ

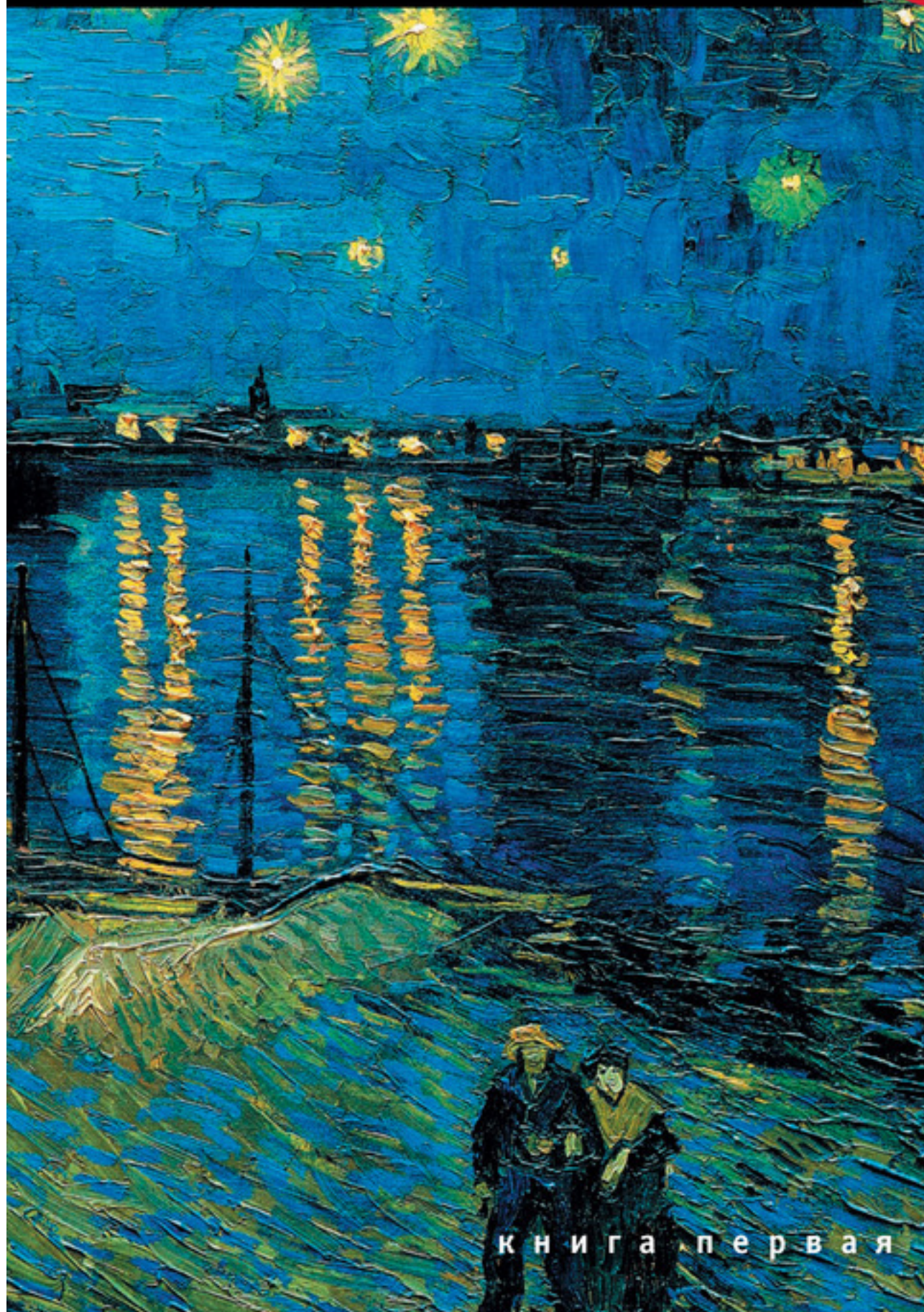
а

ЛОТ

ИСКУССТВО
В ПРОСТРАНСТВЕ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

книга первая

2



Виктор Бычков

**Триалог 2. Искусство в
пространстве эстетического
опыта. Книга первая**

«Прогресс-Традиция»

2017

УДК 18
ББК 87.8

Бычков В. В.

Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта.
Книга первая / В. В. Бычков — «Прогресс-Традиция»,
2017

ISBN 978-5-89826-464-2

Монография представляет собой фундаментальное, многоуровневое исследование по глобальным темам и проблемам современной эстетики, философии искусства, художественной культуры, проведенное ведущими специалистами в этих сферах и написанное в эпистолярном жанре, возрождающем лучшие отечественные традиции живых научных дискуссий. В чем суть символизации как одного из сущностных принципов искусства, определяющих его эстетическое качество? Как трансформировалось символическое художественное мышление от античной мифологической символики через эстетику символизма до символических аспектов актуального искусства? В чем суть духа символизма? Является ли дух сюрреализма апокалиптическим? Что общего между романтизмом, символизмом и сюрреализмом? Как соотносятся миф, символ и художественность? Каким образом в художественности, т. е. в эстетическом качестве искусства, кодируется жизненно важная для человечества информация, восходящая через символическое мышление к древнейшим пластам мифологического сознания? И каковы многообразные аспекты собственно эстетического опыта, в пространстве которого только и функционирует подлинное искусство, и его главная предпосылка – эстетический вкус? Все эти, как и многие другие, как правило, мало изученные инновационные проблемы эстетики и философии искусства, рассматриваются авторами в контексте живого и непосредственного анализа конкретных произведений искусства, как классических, так и самых современных. При этом любая значимая проблема вызывает научную полемику

авторов. Читателям всегда представляется несколько точек зрения на предмет, среди которых видное место занимают философские, искусствоведческие, естественнонаучные, теологические взгляды и представления, и они вольны выбирать из них наиболее близкие для себя. Через всю книгу проходит принцип отстаивания высокого эстетического качества искусства.

УДК 18
ББК 87.8

ISBN 978-5-89826-464-2

© Бычков В. В., 2017
© Прогресс-Традиция, 2017

Содержание

Введение	7
Предисловие к изданию Разговора Первого	15
* * *	19
Введение к изданию первого тома Триалога	22
Предисловие	26
Разговор Шестой	29
Аспекты эстетического опыта	31
Символизация в пространстве эстетического опыта	60
Символизация как сущностный принцип искусства	66
Разговор Седьмой	107
Сочетание несочетаемого как главный принцип метафизического синтетизма; его истоки в мире архетипов	109
Погодные аномалии в сочетании со Сфинксом-архетипом	141
Конец ознакомительного фрагмента.	143

**В. В. Бычков, Н. Б.
Маньковская, В. В. Иванов**
**Триалог 2. Искусство в пространстве
эстетического опыта. Книга первая**

© Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В., 2017

© Орлова И. В., оформление, 2017

© Прогресс-Традиция, 2017

Введение

Идея проекта *Триалог* возникла у меня в середине 2005 г., т. е. более десяти лет назад, и тогда же начала реализовываться при активной поддержке моих давних друзей Надежды Борисовны Маньковской и о. Владимира Иванова. Импульсы, которыми я руководствовался в то время, и задачи, которые стояли перед участниками этого десятилетнего (мы и не предполагали, что он так долго продлится) научного марафона были изложены в моих Предисловиях к изданию Первого Разговора и первого тома (первые 170 писем) проекта. Учитывая, что проект имеет эпистолярный характер, т. е. привязан к конкретным хронологическим и топографическим точкам, а не все читатели имеют под рукой изданные уже материалы *Триалого*, авторы сочли уместным привести здесь полностью эти небольшие тексты, предваряющие указанные публикации.

В них, правда, я сознательно опустил в свое время еще один мотив, побудивший меня к инициированию этого проекта. Подробнее о нем я рассказал на обсуждении первого тома во ВГИКе¹. Смысл его заключается в том, что мне хотелось проверить гипотезу, которой был посвящен мой «Художественный Апокалипсис Культуры» (М.: Культурная революция, 2008. Кн. 1–2). С обсуждения идеи завершения Культуры как носителя высокого духовного начала и высокого Искусства и начался проект. Она так или иначе проходит через многие его письма и завершается в Двенадцатом Разговоре аналитикой духа сюрреализма как прежде всего духа апокалиптического. Между тем переписка авторов проекта сразу же далеко вышла за рамки размышлений об этой хотя и глобальной, но в принципе малопродуктивной для Культуры, в которой еще живет немалое число духовно озаренных людей, темы. Она сразу переросла в предельно откровенный, полемически заостренный, научно взвешенный, фундаментальный и лично окрашенный разговор о главных, насущных и мало разработанных вопросах и темах философии искусства, культуры, эстетики, метафизического опыта как основы опыта эстетического, мифологических и символических основаниях искусства и т. п.

¹ См.: Бычков В. В., Маньковская Н. В., Иванов В. В. Триалог plus. М.: Прогресс-Традиция, 2013. С. 381–393. (В дальнейшем: Триалог plus).



Обложка книги:

В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях (М.: ИФ РАН, 2009. – 212 с.)

Всего увидели свет четыре издания материалов Триалога. Отдельными книгами в Институте философии РАН были изданы Разговоры Первый (2007) и Второй (2009; эта книга не имела Предисловия). Затем в издательстве «Прогресс-Традиция» был опубликован фундаментальный первый том проекта, включавший в себя пять Разговоров, состоящих из 170 писем (2012). Опубликованные материалы и особенно первый том привлекли внимание достаточно широкой профессиональной общественности, прошло несколько обсуждений книги, наиболее обширное из них состоялось во ВГИКе. По результатам этого обсуждения многие из его участников представили свои тексты. В результате авторами было принято решение наиболее интересные из них опубликовать в составе специального приложения к первому тому, которое было названо Триалог plus (2013). В него вошли новые письма авторов Триалога, некоторые материалы, посвященные 70-летию руководителя проекта, и 19 отзывов и рецензий на первый том Триалога, составившие третью часть книги.

В то же время первый том Триалога завоевывал новых читателей. Он был признан значительным событием в нашей культуре и издательском сообществе. Книга победила в XXI конкурсе Ассоциации книгоиздателей России в номинации «Лучшая книга в области гуманитарных наук» с вручением диплома и статуэтки первопечатника Ивана Федорова. Монография вошла в шорт-лист из трех книг в номинации «Humanitas» национального конкурса

«Книга года» (2013) Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям с получением соответствующей грамоты о номинации.



Диплом Ассоциации книгоиздателей России «Лучшие книги года»



Н. Б. Маньковская с трофеями



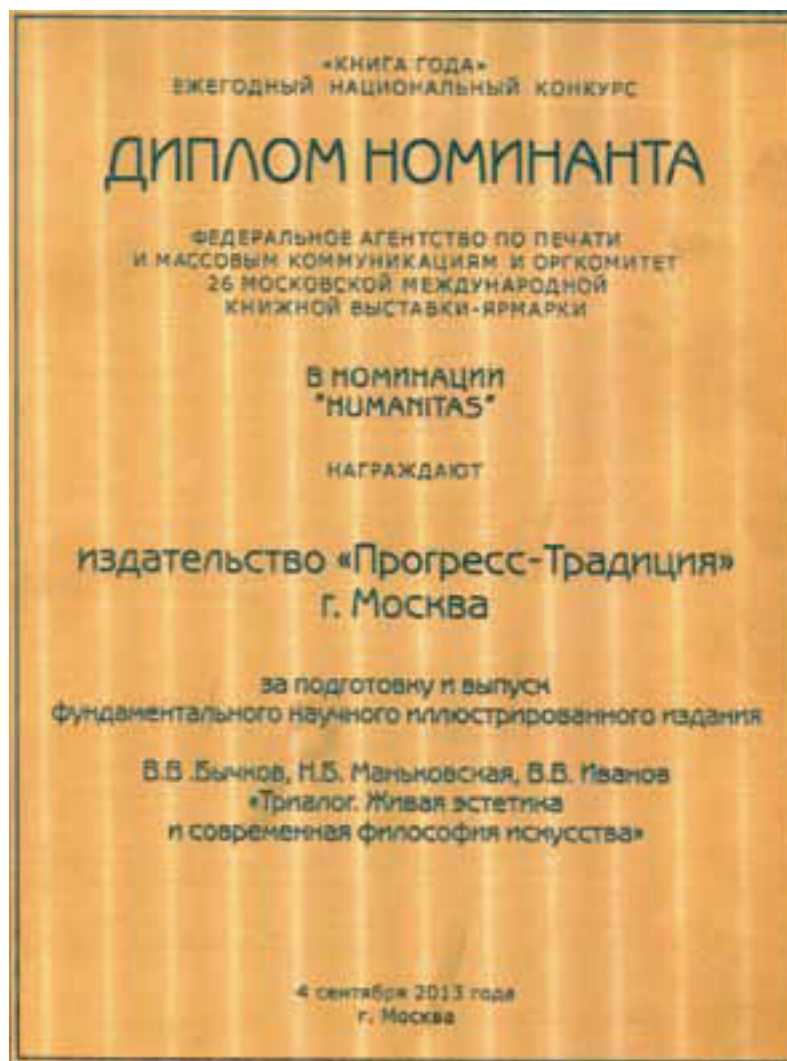
Статуэтка первопечатника Ивана Федорова

Новый завершающий том проекта (письма 171–385), с одной стороны, продолжает и развивает разговор, начатый в первом томе, по основным проблемам эстетики и философии

искусства, а с другой – представляет собой совершенно самостоятельное исследование, так как поднимает темы, не освещенные в первом томе и в приложении к нему. Более того, в этой книге особый акцент сделан на сущностной стороне искусства – его художественности, которая необходимо предполагает наличие у эстетического субъекта достаточно развитого вкуса, т. е. рассмотрение искусства ведется на уровне его функционирования в пространстве эстетического опыта, эстетического восприятия.







Документы о номинации Триалога на «Книгу года» по конкурсу Роспечати

Поэтому одно из видных мест здесь занимает до сих пор слабо разработанная в отечественной и мировой науке проблема символизации в искусстве, понятой в качестве одной из его фундаментальных основ. В процессе ее многостороннего обсуждения основательно рассмотрены все аспекты использования символа и символического мышления в искусстве от античной мифологической символики и архетипики, через симвонологию средневековых мыслителей и художественную символику средневекового искусства до современных теорий художественного символа и символических аспектов актуального искусства. Немало внимания уделено философии искусства французских и русских символистов и новому пониманию их творчества. При этом сам принцип символизации рассматривается как один из сущностных для искусства, определяющих его эстетическое качество.

Другой основательный исследовательский блок монографии посвящен фундаментальной и тоже слабо разработанной в современной науке теме: Миф – символ – художественность. Первые письма на эту тему были опубликованы в «Триалогe plus», а здесь они развернуты в самостоятельное многомерное научное исследование. На основе анализа самых современных разработок в области мифологии, симвонологии, феноменологии, эстетики и даже нейробиологии авторы стремятся вскрыть наиболее сложные механизмы функционирования эстетического сознания и художественного мышления как значимых для человека сфер его духовной деятельности. Показано, что в художественности, т. е. в эстетическом качестве искусства, особым образом закодирована жизненно важная для человечества

и принципиально не формализуемая информация, восходящая через символическое мышление к древнейшим пластам мифологического сознания и недискурсивного синкретического знания. Эта проблематика естественным образом выводит авторов на еще одну новаторскую тему философии искусства – собственно эстетический опыт, в пространстве которого только и функционирует подлинное искусство.

Показано, что высокое искусство является концентрацией эстетического опыта, а сам он не ограничивается сферой искусства, а выходит далеко за его границы, пронизывая практически все сферы деятельности человека. С особой полнотой он реализуется в эстетическом путешествии, под которым авторы книги понимают не только конкретные перемещения в пространстве к определенным и бесчисленным эстетически значимым природным объектам, памятникам и произведениям искусства (что само собой разумеется), но и путешествие в самом акте эстетического восприятия в пространствах собственно эстетического сознания реципиента. Большое место в книге занимают совершенно неразработанные пока темы духа сюрреализма и эстетизма в сфере эстетического опыта.

Эпистолярный жанр в сочетании с умеренной научной аналитикой позволяет авторам рассматривать многие существенные темы философии искусства в контексте живого и непосредственного анализа конкретных произведений искусства, как классических, так и самых современных, появляющихся на международных биеннале, на театральных подмостках, художественных выставках, в кино или на телевидении. От метафизики эстетического опыта, сконцентрированного в древнерусском или византийском искусстве, в живописи Эль Греко, Рогира ван дер Вейдена, Сегантини, Левитана, Нестерова, Серова, Гончаровой, в поэзии символистов, авторы свободно переходят к обсуждению духа сюрреализма (его главных представителей Миро, Дали, Дельво, Ива Танги и др.) или конкретных произведений современных кинематографистов, балетмейстеров, писателей, создателей компьютерных арт-практик (А. Сокурова, М. Эка, У. Форсайта, З. Прилепина, М. Шишкина, К. Худякова, М. Уэльбека и др.). При этом участники Триалога – самодостаточные, высокопрофессиональные личности со своим особым взглядом на основные явления искусства и темы философии искусства и эстетики. Поэтому любая значимая проблема или даже конкретное произведение искусства вызывают научные дискуссии авторов. Читателям представляется, как правило, несколько точек зрения на предмет, среди которых видное место занимают философские, искусствоведческие, естественнонаучные, теологические взгляды и представления, и они вольны выбирать из них наиболее близкие для себя. Поднимая серьезные, в основном мало изученные темы и проблемы гуманитарной науки, авторы излагают их, полемизируют о них живым, образным, доступным языком, что особо отмечалось практически всеми читателями первого тома. В такой стилистике выдержана и данная книга.

Хочу выразить свою благодарность всем участникам проекта и коллективу издательства «Прогресс-Традиция», взявшего на себя большой труд по публикации его материалов. Со словами особой признательности я обращаюсь к моей жене и другу Людмиле Сергеевне Бычковой, которая на протяжении всех этих лет была первым благожелательным читателем многих материалов Триалога и моим добрым помощником и советником и по этому проекту, и на протяжении более чем 50 лет нашей совместно жизни, наполненной эстетическим опытом. Отправляя второй том Триалога в дальнейшее плавание, я хотел бы надеяться, что и он будет благосклонно принят читателями.

В. Бычков. Январь 2016 г.

Предисловие к изданию Разговора Первого

(*Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.* Триалог. Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФ РАН, 2007. – 239 с.)

В 90-е гг., когда я почти ежегодно бывал в Германии, непременно навещал моего старинного друга о. Владимира Иванова, обитавшего в Берлине, – искусствоведа, кандидата богословия, протоиерея, редактора журнала «*Stimme der Orthodoxie*», а ныне и профессора богословского факультета Мюнхенского университета, но главное – духовного человека, ценителя искусства, в том числе и современного, эстетика по духу, многие научные интересы которого часто совпадали с моими. Иногда мы не виделись и не переписывались годами, а затем при встрече выяснялось, что у нас на столах в эти годы лежали одни и те же книги и мы размышляли над одними и теми же проблемами духовной жизни, искусства или истории культуры. При личных встречах нам никогда не хватало времени, чтобы обсудить все волновавшие нас вопросы, хотя дискуссии продолжались и в музеях, и на выставках, которые удавалось посетить вместе, и в автомобиле при дальних выездах, и просто на прогулках по берлинским или мюнхенским улочкам.

В одну из таких встреч на берлинской квартире о. Владимира возникла идея по примеру Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона затеять переписку из двух кресел, ибо в отличие от известных мыслителей начала прошлого века, которых судьба в лице сурового советского режима загнала в одну комнатку в здравнице для пенсионеров, и для них «переписка из двух углов» была своего рода литературной игрой, нам действительно не хватало реального времени, чтобы выговориться. Идея понравилась обоим, но до ее реализации тогда по русскому обычаю дело так и не дошло.



Обложка книги:

В. В. Бычков, Н. В. Маньковская, В. В. Иванов. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры (М.: ИФ РАН, 2007. – 239 с.)

Кстати, подобная идея витала у меня еще в 60-е гг., когда я частенько наезжал в Литву к моему другу художнику Ромуальдасу Кунца, прекрасному колористу, высокоэрудированному в сферах культуры и искусства человеку. В Клайпеде (где он жил сначала), в Ниде (куда он выезжал на этюды каждое лето), в Вильнюсе (где он живет и до сих пор в своей маленькой, но уютной мастерской) мы нередко далеко за полночь дискутировали по самым разным волновавшим нас тогда вопросам литературы и искусства, наперебой вспоминали строки из любимых русских и французских поэтов, обсуждали те или иные идеи Ницше и Шопенгауэра, и тогда тоже у нас возникала идея организовать что-то вроде гофмановского «Серапионова братства». В Литве, которую я полюбил с юности благодаря знакомству с Ромасом, раскрывшим мне ее дух и красоту, в него планировалось ввести еще двух его близких друзей-интеллектуалов, со мной же предполагалось вести регулярную переписку. Однако до систематических интеллектуальных бесед дело тоже не дошло, ибо изначально была взята слишком высокая творческая планка, почти равная гофмановским братьям Серапионова ордена, которые ревностно стремились «отделать возникающие в душе образы всеми подходящими штрихами, красками, тенями, светом и уже потом только, вполне вдохновясь», обязывались выводить их из внутреннего мира во внешний. Подобное нам было явно не по плечу, да и досуга просто тогда никакого не было, а ударить в грязь лицом перед памятью

Гофмана не хотелось. Поэтому ограничились только редкими информативными письмами, а в постсоветское время и это как-то, к сожалению, прекратилось.

В Москве, отчасти в силу профессиональной близости интересов, а главное вследствие благожелательного и бережного отношения к позициям друг друга при их частом несовпадении, я долгие годы регулярно и плодотворно обсуждал многие вопросы искусства и эстетики и обменивался личными впечатлениями от увиденного и прочитанного в мире литературы и искусства с моей коллегой, мудрым человеком и добрым другом Надеждой Борисовной Маньковской, доктором философских наук, главным научным сотрудником Института философии РАН, профессором ВГИК, талантливым исследователем в сфере эстетики и большим эрудитом. И тоже в силу постоянного дефицита времени, несмотря на то что регулярно видимся в Институте философии, не удавалось никогда договорить по той или иной проблеме до конца. Все это привело меня, наконец, к убеждению предложить о. Владимиру и Надежде Борисовне включиться в дружескую «кресельную» беседу в эпистолярной форме, благо E-mail предоставляет для этого благоприятные возможности, по наиболее интересным для каждого из нас (а интересы наши во многих сферах нередко оказывались близкими при личностных, часто существенно различающихся взглядах на одни и те же феномены культуры и искусства) проблемам эстетического опыта.

Так и возник *Триалог* – доверительный разговор друзей по самым волнующим нас вопросам современной духовной жизни. Понятно, что сегодня никто из собеседников не стремится к подражанию гофмановским героям, о самой этой юношеской идее они узнают только из этого Предисловия. Однако свободный, дружеский дух ее, пронизанный эстетической энергетикой, все-таки как-то перекликается с духом поклонников гофмановского Серапиона, хотя и выдержан в иной, естественно, отнюдь не романтической, но скорее научно-академической тональности, более характерной для нашего времени.

По прошествии года выяснилось, что в *Триалог*е поднимаются и обсуждаются многие актуальные проблемы художественно-эстетической культуры, эстетики, философии искусства, которые, по нашему общему мнению, могли бы представлять интерес и для более широкого круга заинтересованных читателей, чем наш узкий кресельный круг. Ознакомление некоторых наших коллег, а затем и пробная публикация фрагмента текста в секторском ежегоднике «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда» (Вып. 2) показали, что это действительно так. Наш личный, доверительный разговор фактически оказался почти систематическим, глубоко продуманным и прочувствованным научным исследованием основных проблем современной эстетики в форме оживленной эпистолярной дискуссии и вызвал определенный интерес у коллег по науке и в достаточно широких кругах читателей. Поэтому мы и решились опубликовать наш *Триалог* полностью в монографической форме, не прекращая, естественно, переписки.

Особую благодарность от имени основных участников *Триалог*а я хочу выразить Олегу Викторовичу Бычкову, филологу-классику, медиевисту, доктору философии, профессору, зав. кафедрой Университета св. Бонавентуры (Нью-Йорк), который также принял участие в разговоре как бы со стороны, в роли первого читателя и поставил при этом ряд важных и значимых для эстетики проблем и вопросов, высказал критические суждения по поводу тех или иных утверждений участников, чем существенно оживил дискуссию. Имя его не вынесено на титул вследствие малого объема (количественного) его участия, но права авторства его на высказанные им идеи, естественно, полностью сохраняются.

Примечания и тематические заголовки сделаны при подготовке текста к публикации. В переписке они, естественно, отсутствовали. Участники *Триалог*а обращаются друг к другу по имени и отчеству, что в публикации заменено по взаимному согласию на инициалы: В. В. – Виктор Васильевич Бычков; Вл. Вл. – Владимир Владимирович Иванов; Н. Б. – Надежда Борисовна Маньковская; О. В. – Олег Викторович Бычков. В письмах некоторых участни-

ков фигурируют также инициалы Л. С. – это Людмила Сергеевна Бычкова, искусствовед, супруга В. В., которая участвовала в Разговоре неявно, в качестве первого читателя, доброжелательного критика и друга всех собеседников.

В. Бычков. Март 2007 г.

* * *

Отдельно опубликованный Первый Разговор был посвящен соавторами В. В. Бычкова его 65-летию. Издание книги в ИФ РАН предварялось посвящением, которое целесообразно воспроизвести и здесь как дань уважения нашему другу, потратившему больше других участников Триалога сил, энергии, творческого горения в деле и процессе создания и опубликования этого огромного проекта. Текст традиционной в среде филологов-классиков латинской стихотворной лаудации по моей просьбе был написан О. В. Бычковым. Он же дал и ее русский перевод.
Н. Б. Маньковская. Январь 2016 г.

Собеседники Виктора Васильевича Бычкова по Триалогу посвящают свои тексты его 65-летию

Сам своеобразный жанр книги-дружеской, но академически выдержанной беседы-дискуссии по важнейшим проблемам современной эстетики и художественной культуры как нельзя более соответствует творческому портрету нашего друга. Крупнейший российский эстетик, искусствовед, теоретик культуры, ученый с мировым именем, лауреат Государственной премии РФ, автор 20 монографий, 2 учебников и более 450 научных работ, изданных во многих странах, Бычков предстает перед читателем в новом, во многом неожиданном облике – не только как строгий аналитик, но и как оригинальный мыслитель, поэт, раскованный полемист. Во всем этом он унаследовал лучшие черты своего учителя Алексея Федоровича Лосева, который с уважением и душевным теплом называл Бычкова (в дарственных надписях на книгах) своим «сослужителем в алтаре истины», «искателем и тайновидцем», «сотоварищем и другом на путях искания чистой мысли», «родным братом в злом хаосе жизни».

Здесь мы становимся собеседниками не просто высокопрофессионального эстетика, любомудра, эрудита, но и эстета, «Меджнуна прекрасного» – человека сильного, принципиального, убежденного в своей правоте, с ярко выраженной и сознательно заостренной личностной позицией (явно ощущается, что автор – человек «угла», а не «овала»), и при этом внутренне изящного, хрупкого, ранимого. Текст этот в высшей степени соответствует сущности и стилю всего научно-художественного творчества Бычкова, подобного живому, целому, постоянно растущему дереву: в нем одно вырастает из другого, листья и ветви причудливо переплетаются, и сам автор не всегда может предсказать, какие новые ростки даст эйдос этого древа.

Труды Бычкова отличаются редкой для современного ученого широтой и многогранностью научных интересов. Он является основателем целого направления в современной науке, исследующего историю и основные универсалии эстетического сознания и философии искусства в странах православного ареала (Византии, Древней Руси, России последних трех столетий). Впервые в мировой науке им проанализирована история становления, развития и угасания восточно-христианской эстетики и философии искусства в ее основных регионах. Бычков активно занимается также разработкой современной эстетики и анализом художественной культуры XX столетия, что позволило ему выдвинуть и фундаментально разработать оригинальную глобальную гипотезу о Культуре и пост-культуре, смысл которой еще далеко не осознан современниками.

Его научный стиль отличается той ясностью и смелостью суждений о самых сложных вещах, которые свойственны только мыслителям, наделенным особым даром. Многие эстетики, искусствоведы, культурологи, богословы в нашей стране и за рубежом учились и учатся по его книгам и учебникам и считают Бычкова своим учителем.

Виктор Васильевич Бычков воплощает собой классическую фигуру русского интеллигента. Эталонные черты русского философа – мудреца и эстетика – сочетаются в нем с виртуозным владением новоевропейской научной методологией, неумной жаждой творчества.

Его духовное возрастание, духовный поиск продолжаютс, и мы с любовью и радостью по обычаю древних русичей, которых так любит наш друг, восклицаем:

Здравствуй, драгии Викторе сыне Василиев, на многыя лета!

И вместе с почитаемыми им византийцами возносим ему Laudatio:

*Laudes Buculi Victori,
Praestantissimo Doctori,
Hodie laeti gerimus.*

*Tubae sonant triumphantes,
Voces audio cantantes,
Chordas manu ferimus!*

*Vir honoribus ornatus:
Plaudit Rossicus ducatus,
Plaudit et Byzantium!*

*In aesthetica peritus
Paene tollit anhelitus
Viro laudes fantium!*

*In instanti hunc distinguis:
Libros tot in multis linguis
Edidit aestheticos!*

*Docuitque tot scholares —
Non invenientur pares
Inter academicos!*

*Oblivisci numquid posset
Tanti viri genus Rossum?
Semper memorabitur!*

*Atque opus eius clarum
In perpetuum non parum
Hic glorificabitur!*

*Доктору славному Виктору
Радостно ныне Бычкову
laudatio мы весь день воспеваем.*

*Трубы звучат триумфально.
Гимны высокие слышим
И дружно по струнам вдаряем.*

*Овеянный славою муж,
Рукоплещут тебе россияне
и Византия тебя в веках почитает.*

*Мудр ты в эстетике так,
что дыханье почти замирает
у тех, кто тебе хвалы воспевают.*

*Ты узнаваем везде, ибо много
Твоих по эстетике книг
Издается почти во всех странах.*

*И немало известных мужей обучил.
Средь мудрейших сегодня
Едва ль найдем тебе равных.*

*Мужа достойного столь
Чтит по праву народ российский:
в памяти он у всех давно пребывает.*

*Деянья его и труды
На долгие годы и веки
Пусть мудрые все прославляют!*

*Н. Маньковская, Вл. Иванов, О. Бычков.
2007 г.*

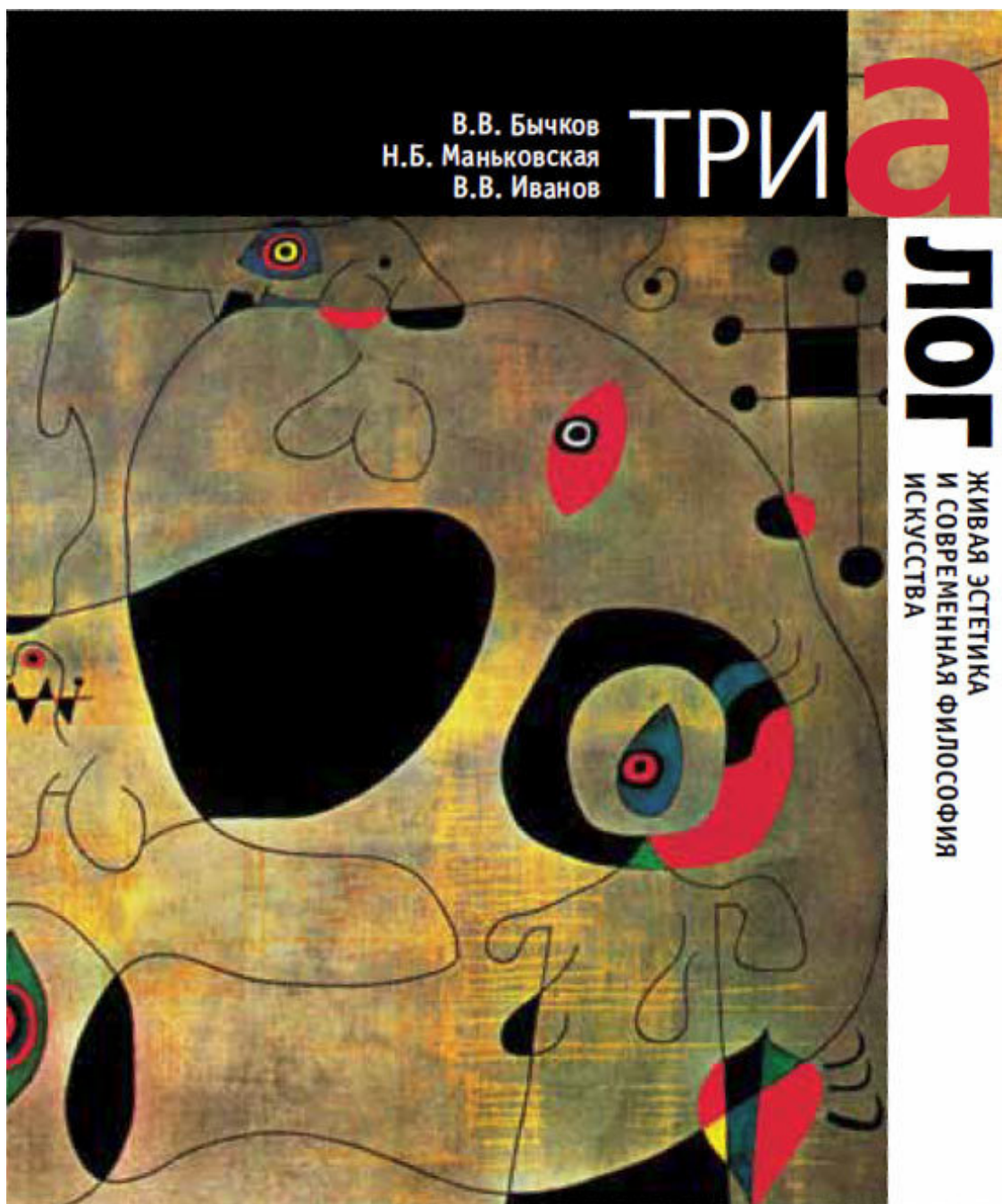
Введение к изданию первого тома Триалога

(Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с, ил.).

Вниманию читателей предлагается не совсем обычная книга. Это текст, состоящий из 170 писем, которыми в течение пяти лет обменивались три известных специалиста в области эстетики, истории искусства, богословия, истории культуры по разным волнующим их вопросам, прежде всего из сферы профессиональной деятельности, которая, к счастью, является для них и сферой жизненных интересов. Они не только числятся по штату философов, эстетиков, искусствоведов, богословов, но и живут тем опытом, который изучают.

Переписка изначально не была предназначена для публикации, она замысливалась как обмен личными, часто сокровенными мнениями между коллегами и друзьями. Двое из участников – давние друзья третьего, хотя лично между собой не знакомы, что придает особый аромат переписке. Характер ее отнюдь не игровой или риторический, но вполне реальный и жизненно необходимый. Один из авторов постоянно живет в Германии и редко бывает в Москве, двое других хотя и москвичи и даже сослуживцы, но и им в силу перманентной загруженности тоже не часто удается спокойно обсудить волнующие проблемы или поделиться какими-то личными впечатлениями об увиденном, услышанном, прочитанном, продуманном. В переписку изредка включается и еще один ее постоянный читатель и критик из США, хорошо знакомый и близкий всем собеседникам – Олег Викторович Бычков. О нем, как и о других авторах, подробнее сказано в конце книги (Участники Триалога).

Переписка имеет специфический и многоуровневый жанровый характер. Основу ее составляет личный обмен мнениями между участниками, принимающий часто остро дискуссионный характер с какими-то личными выпадами, дружескими подколами, шутками, высмеиванием неудачных выражений или суждений и т. п., чего авторы не допустили бы в текстах, изначально предназначавшихся для публикации. Некоторые письма несут налет явного розыгрыша, поддразнивания, буффонады, иронических «пъесок», побуждения к высказыванию каких-то своих, очень личных суждений, может быть, в игровой, карнавальной форме и т. п.



Обложка книги:

В. В. Бычков, Н. В. Маньковская, В. В. Иванов. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства (М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с, ил.)

При этом – что и побудило нас к публикации всего эпистолярного блока в его изначальном виде – во всех письмах без исключения речь идет о самых острых, насущных, полемических, часто мало изученных темах и проблемах философии искусства, эстетики, религии, эзотерики, метафизики, нравственности, кризиса культуры, искусства, человека как *homo sapiens*, о любви, жизни и смерти в их метафизических измерениях и об искусстве, искусстве и еще раз искусстве. Авторы ежедневно и ежечасно живут искусством и эстетическим опытом во всех его проявлениях и поэтому в первую очередь думают и пишут об этом. В письмах много конкретной информации и личных впечатлений об увиденных авторами (а все они часто ездят по миру именно с эстетическими целями) выставках, музеях, памятниках искус-

ства и архитектуры всех времен и народов; о наиболее интересных и значительных в художественно-эстетическом плане спектаклях, музыкальных концертах, кинофильмах, литературных произведениях, просто эстетически возвышающих, поражающих и восхищающих душу пейзажах России, Швейцарии, Греции, Италии, Индии, Германии, Франции, Испании.

Авторы – постоянно пишущие и активно участвующие в научной жизни люди. Они регулярно издают свои авторские монографии, статьи, выступают с докладами на международных конференциях, участвуют в диспутах и дискуссиях. Понятно, что им в первую очередь желательно было проинформировать друг друга о наиболее удачных с их точки зрения выступлениях и публикациях. Поэтому в личные письма нередко включается информация и такого рода – о вышедших книгах, содержании статей, докладов, о презентациях книг и т. п. У двух авторов-москвичей сложилась и форма бесед-диалогов по каким-то конкретным темам или просмотренным спектаклям, фильмам под магнитофонную запись, которая затем обрабатывалась и отправлялась в Германию и США в качестве своеобразных крупных диалогических писем для информации заинтересованных друзей и как приглашение поговорить на поднятые темы.

В результате получилась живая по форме, но глубокая, можно сказать, даже фундаментальная по содержанию работа по философии искусства, в которой проакцентированы самые актуальные на сегодня эстетические и искусствоведческие проблемы и темы. Место эстетики в современном мире и ее предмет, сущность эстетического опыта и его роль в жизни человека и в культуре, смысл искусства в его классическом и современном понимании, соотношение классики, неклассики и постнеклассического эстетического сознания, границы искусства, место неискусства в искусстве, кризис искусства и культуры в целом и его метафизический смысл, герменевтика искусства, особенно современного, и герменевтика в самом искусстве как творческий прием, проблема предела искусства и его интерпретации, стадии и ступени эстетического восприятия искусства, смысл художественности.

Множество писем связано с размышлениями о современном и самом современном искусстве, с событием его понимания, формами и уровнями его толкования. Авторы поднимают и самые общие философские, нравственные, религиозные проблемы этого искусства, и детально останавливаются на анализе произведений отдельных авторов – мастеров современного искусства практически всех его видов, и на отдельных произведениях. Много внимания уделено М. Бекману, В. Кандинскому, П. Клее, П. Пикассо, Р. Раушенбергу, Д. Флэвину, М. Шварцману, И. Кабакову, Д. Пригову, М. Ротко, Б. Виоле, Й. Бойсу, П. Гринуэю, М. Барни, М. Бежару, Ж. Наджу, Т. Стоппарду, Р. Уилсону, А. Шницлеру, Й. Стеллингу, Ф. Жанти, М. Эку, Ф. Касторфу, Дж. Кейджу, Ф. Глассу и многим другим известным в современном арт-мире личностям, творчество которых изучили авторы на выставках их работ, при посещении театров и кинопросмотров. Яркие, эмоциональные личные впечатления и переживания нередко сопрягаются в письмах со знаниями, полученными от последующего изучения соответствующей литературы. При этом авторы не только не единодушны в оценке тех или иных современных арт-мастеров или отдельных произведений, но нередко высказывают и противоположные суждения, дают существенно отличающиеся оценки, активно, эмоционально и убедительно аргументируя их.

Естественно, что регулярное общение с современным искусством, происходящее на фоне глубокого и постоянно опыта восприятия и изучения всего классического искусства от древних времен до импрессионистов, ориентирует авторов на попытки подхода к нему в контексте всей художественной культуры человечества. Отсюда постоянные и яркие дискуссии о метафизическом смысле (или его полном отсутствии) этого искусства, о смысле самой кардинальной ломки всего и вся в художественной сфере вплоть до полного отказа от сущностных основ искусства, о хронотипологии современного искусства, о его духовно-нравственной ориентации, о современном искусстве как феномене техногенной цивилиза-

ции, глобализационных тенденциях и т. п. Немало внимания уделено в тексте самым последним опытам, связанным с сетевой виртуальной реальностью, с «нью-медиа-арт», интернет-артом, виртуал-артом, компьютерным искусством и т. п. и теоретическому осмыслению этой сферы художественной практики, которое вылилось у них в создание нового раздела эстетики – виртуалистики.

При этом разговор всегда идет на фоне самого широкого обращения к истории культуры, философии, религии, искусства, в которой авторы являются специалистами в первую очередь, по первому и главному жизненному призванию. Поэтому они нередко углубляются в самые сущностные проблемы философии культуры – рассматривают вопросы духовного откровения, эзотерических уровней бытия, мистического опыта в сопряжении с эстетическим, эстетических аспектов аскетики и литургической практики, медитативных аспектов искусства, сущностных основ классического искусства (живописи, музыки, театра, кино, литературы) и т. п. И тогда соучастниками их разговора и активными помощниками в подкреплении их мнений становятся Платон, Аристотель, Плотин, Григорий Нисский, Дионисий Ареопагит, Августин Блаженный, Николай Кузанский, Фома Аквинский, Иммануил Кант, Фридрих Шеллинг, Владимир Соловьев, Андрей Белый, Фридрих Ницше, известные эзотерики, Николай Бердяев, Павел Флоренский, Сергей Булгаков, Алексей Лосев, Мартин Хайдеггер, Тейяр де Шарден, Ганс Урс фон Бальтазар, Ролан Барт, Жак Деррида, Жиль Делёз, Жан Бодрийар, Умберто Эко, не говоря уже о текстах Св. Писания, на которые тоже регулярно опираются авторы. Сверкают дискуссионные мечи, заточенные упругой латынью, пластичным греческим, боевым немецким, эстетским французским и все унифицирующим английским. Летят веселые искры во славу духовной культуры и высокого искусства.

В целом, если попытаться как-то обобщить смысл публикуемого текста, то перед нами своеобразная и целостная по охвату проблем живая эстетика, или современная (в смысле современно и своевременно изложенная) философия искусства, или высокая, возможно последняя, песнь Культуре и своеобразный реквием по ней, отнюдь не погружающий, тем не менее, читателя в уныние и безнадежность.

Обыватели и ханжи могут упрекнуть нас за якобы нескромную оценку своего труда. Между тем кому, как не нам, знать, что это не *laudatio* самим себе, а простая констатация факта и информация для незашоренного читателя о том, с чем ему предстоит встретиться на страницах этой уникальной во многих отношениях книги.

Если говорить о жанре, то в целом это широко разветвленная, многоголосая fuga, в которой отдельные голоса и мелодические линии то далеко расходятся, то сходятся, то контрапунктно противостоят, то вторят друг другу в разных регистрах.

Имеющий уши слышать, да слышит!

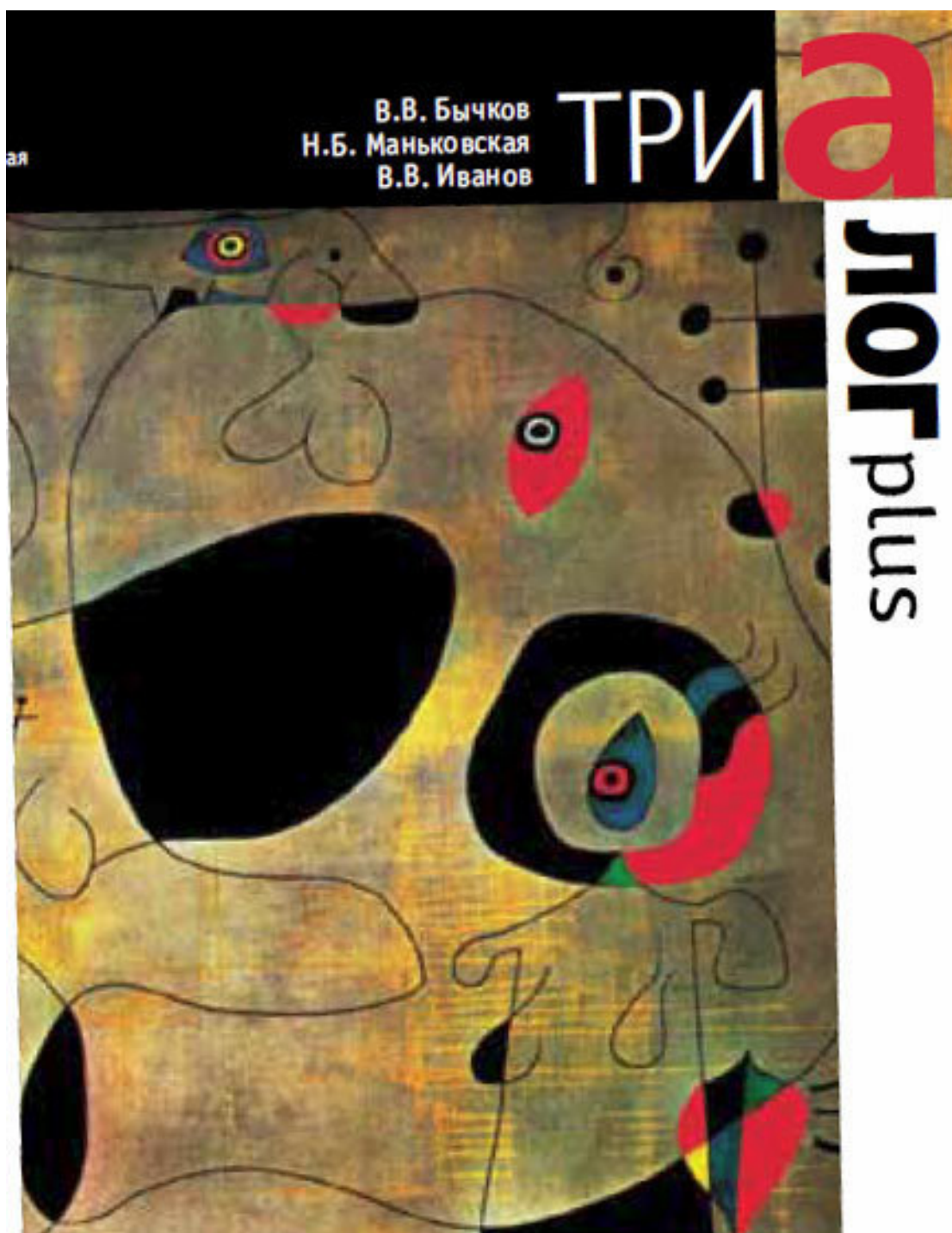
Предисловие

(*Бычков В. В., Маньковская Н. В., Иванов В. В. Триалог plus. М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 496 с, ил.*)

Вышедшая в конце 2011 г. книга «Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства» была с интересом и повышенным вниманием воспринята читательской аудиторией и профессиональной гуманитарной общественностью. Прошло заинтересованное и плодотворное обсуждение ее в «Дискуссионном клубе» ВГИКа, основные выступления которого в сокращенном виде были опубликованы в научном журнале «Вестник ВГИК» (№ 12–13, май-июнь 2012, с. 233–247). Между тем участники обсуждения так вдохновились книгой и самим ходом дискуссии, что в течение последующих двух месяцев прислали авторам развернутые тексты своих выступлений, которые уже больше походили на научные рецензии. Набралось 19 таких текстов объемом, превышающим 6 а. л. А летом пришло приятное известие из Петербурга – книга победила в конкурсе Ассоциации книгоиздателей России «Лучшие книги года» в номинации «Лучшая книга в области гуманитарных наук» с вручением диплома и статуэтки первопечатника Ивана Федорова. Поступают и устные положительные отзывы на книгу от заинтересованных читателей. Во Владимире прошла научная конференция, посвященная «Триалогу», материалы которой появились в Интернете.

Авторы книги между тем активно продолжают свои эпистолярные беседы по актуальным вопросам искусства, культуры, философии.

Позитивно-активная реакция интеллектуального сообщества на выход книги показала, что она, возможно, является определенной вехой в нашей гуманитарной науке, что побудило авторов задуматься над тем, чтобы не дать этому позитивному импульсу угаснуть и найти возможность опубликования наиболее значимых отзывов и рецензий на книгу в пространстве самого проекта «Триалог», продемонстрировать приобщенность их авторов к этому пространству. Тем более что такой опыт у нас уже есть – в «Триалоге» были опубликованы два отклика на выход из печати Первого разговора. Ожидать, когда трио авторов напишет и сможет издать второй том «Триалога 2», где можно было бы разместить и отзывы о первом томе, придется, вероятно, довольно долго. Сам жанр этой деятельности предполагает неспешный обмен письмами по мере вершащихся с каждым автором духовных событий и возникновения соответствующего настроения для коммуникации по их поводу.



Обложка книги:

В. В. Бычков, Н. В. Маньковская, В. В. Иванов. Триалог plus (М.: Прогресс-Традиция, 2013). – 496 с, ил.

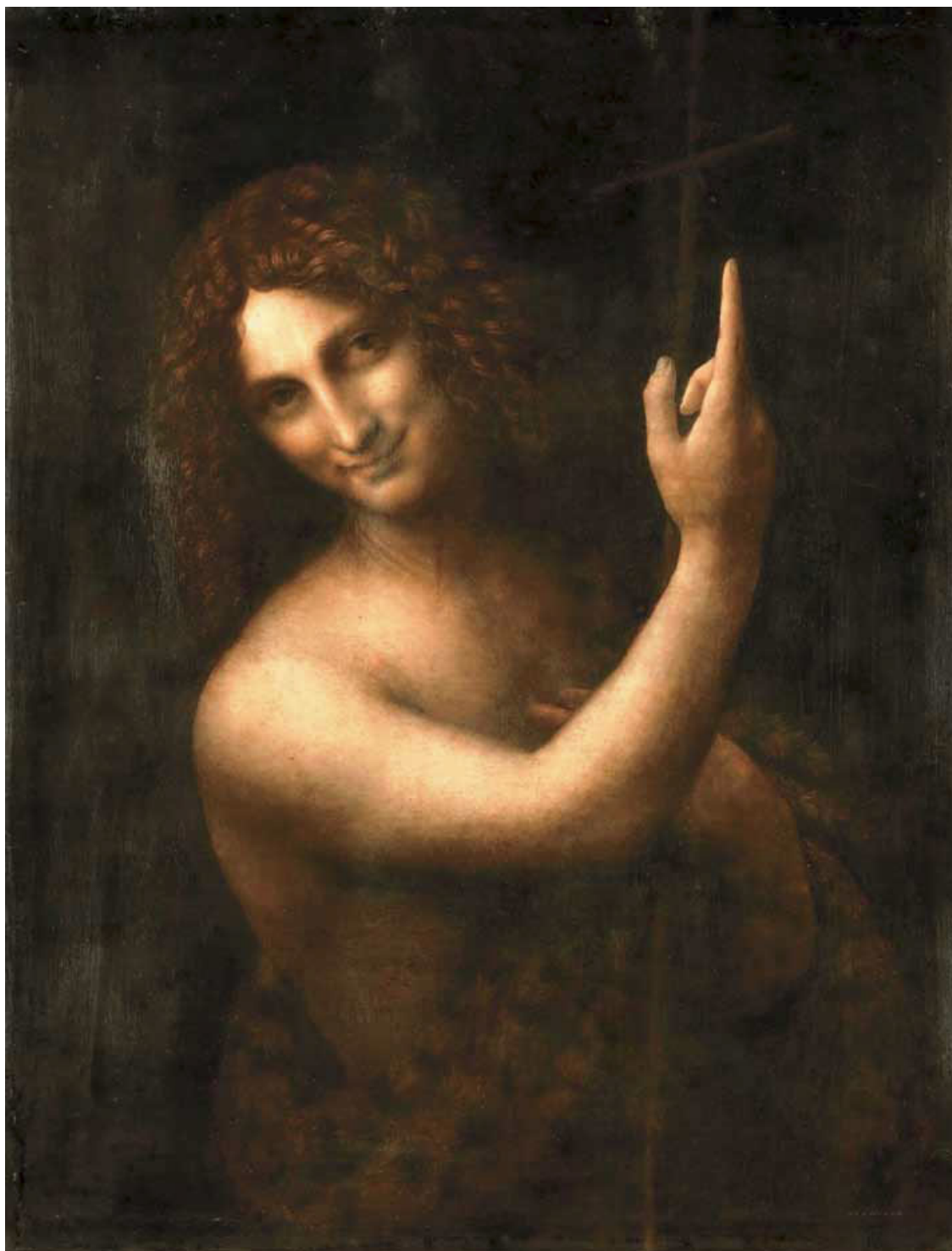
Между тем в процессе уже достаточно традиционной научной переписки авторов в их почтовых ящиках возникло несколько материалов, которые выходят и по объему и по характеру за жанровые рамки собственно триаложных писем, имеют как бы самостоятельный характер в общем контексте проекта «Триалог». Первый материал – это инициированный Н. Б. Маньковской перформанс-диалог с В. В. Бычковым, приуроченный к его 70-летию – «Эстетический взгляд на вещи. Беседа длиною в год», которая действительно длилась, понятно, с перерывами, на протяжении юбилейного года и была посвящена самым актуаль-

ным явлениям в культуре, искусстве, эстетике этого периода. Беседа записывалась на диктофон, и на регулярную расшифровку ее не было времени. Так что она не отправлялась в течение всего года третьему собеседнику, но была послана только после ее завершения и расшифровки. Параллельно шли беседы всех трех участников в обычном триаложном формате. Между тем В. В. Иванов тоже не скучал в моменты диалога его собеседников между собой, но в рамках общего разговора о символизации в искусстве настолько вдохновился музеем известного символиста Гюстава Моро в Париже, что превратил несколько своих писем фактически в монографические статьи о Моро.

И диалог Н. Б. с В. В., и эти письма Вл. Вл. развивают и продолжают темы, намеченные в Пятом разговоре Триалога, но не получившие там своего развития. Поэтому публикация их, как и блока откликов и рецензий, является естественным и логическим продолжением опубликованного Триалога, приложением к нему, развитием его, своего рода рекламно-разъяснительной акцией. Отсюда – ТРИАЛОГ plus.

Разговор Шестой О символизации в искусстве как эстетическом феномене





Аспекты эстетического опыта

171. В.Иванов

(Берлин, 24.11–02.12.10)

Дорогой Виктор Васильевич,

как это неоднократно бывало после длительного перерыва в наших беседах, нахожусь в некотором недоумении и спрашиваю себя: с чего начать? Взгляд теряется в колеблющемся море заманчивых возможностей. Давно вынашиваю мысли, связанные с посещением выставки в Вольфсбурге. Рядом с ноутбуком на столе лежит Ваше последнее письмо. Позавчера вернулся из замка, в котором обитает теперь Шемякин. Можно ли увязать эти – на первый взгляд (и не только на первый, но, возможно, и на предпоследний) – столь различные комплексы интуиций, впечатлений и тем?

Чтобы не запутаться в этих лабиринтах, не стоит ли выбрать какую-то совсем новую «печку», от которой начать свою герменевтическую тарантеллу? Но в то же время смутно ощущаю необходимость – без расслабляющей лености – взять на себя труд сочетания несочетаемого. Хотя опять-таки по некотором раздумье скажу: действительно ли в данном случае речь идет о несочетаемых, нуждающихся в метафизическом синтезе? В одном ракурсе: да, много противоположностей; в другом усматриваю, однако, ландшафт, полный разнообразных деталей при сохранении характера гармонической целостности.

Что же делать?

Начну-ка я просто и безыскусно, пользуясь лессировками, когда один красочный слой просвечивает через другие, на него наложенные.

В сфере эстетического опыта можно без особого труда обнаружить три его составляющие части или, иными словами, три самостоятельные, различным образом пересекающиеся и взаимодействующие сферы. Они, в свою очередь, позволяют почувствовать архетипы, их образующие.

Первую сферу я бы обозначил как *музейную*. Условием ее формирования является ощущение того или иного музея своим подлинным *домом*. В идеальном случае человек, обретший свой *дом*, например, в Эрмитаже или Лувре, является научным сотрудником такого музея и имеет возможность, действительно, проводить в нем большую часть своей жизни (для такого человека музей не столько «место работы», сколько форма собственного существования). Душа проникается духом музея и чувствует себя единым с ним. В аналогичном положении может также находиться человек, которому судьба предоставляет возможность часто посещать избранный им музей, не будучи связанным при этом никакими формальными обязательствами, и беспрепятственно предаваться созерцанию любимых картин etc. В идеальном варианте достигается высокая степень мистического слияния с «духом музея» (*genius loci*) (говорю об этом отнюдь не метафорически, а вполне конкретно). Посещая другие музеи, такой созерцатель ощущает их либо родственными, либо чуждыми, храня верность избранному сокровищу. Я бы назвал такой тип отношения к музею *моногамическим*. Вполне допустима и музейная *полигамия*. Допустим, музеофил жил в Эрмитаже. Затем по условиям жизни он переезжает в Париж и там вступает в отношения к Лувру, подобные его отношению к Эрмитажу. Не каждый эстет имеет опыт такого рода. Можно объездить все музеи мира, наслаждаясь хранящимися в них шедеврами, не проникаясь чувством единства с местами их хранения. Этот опыт не лучше и не хуже первого. Он просто *другой*. Разница приблизительно такая же, как между романтической влюбленностью (не имеющей числен-

ных ограничений) и долголетним браком. Допустима, однако, не только *брачная* символика. Возможно и музейное *монашество (отшельничество)*. Имеются также музеи *воображаемые (имагинативные)*. Музей бывает и местом, где разыгрываются эстетические *мистерии*. Здесь возникает очередной повод «сыграть на лире» и пуститься в рассуждения о разнице между берлинскими и мюнхенскими музеями, но поберегу эту тему для будущих бесед, поскольку слишком много нерешенных загадок для меня самого...

Вторая сфера – *выставочная*. Разумеется, по большей части выставки проходят в музеях, но для развитого эстетического сознания они имеют иную природу, чем постоянные экспозиции. Выставки нередко врываются кометами в установившийся порядок планетной системы, чтобы потом навсегда исчезнуть с музейного горизонта. Настоящий музей – стабилен, верен традиции; выставка – динамична, революционна (не всегда, конечно) и нередко переворачивает вверх дном всю устоявшуюся систему эстетических ценностей нашего музеофила. Выставка обостряет чувство преходящести мира сего. Начинаешь по-особому ценить предоставленную судьбой возможность посетить выставку произведений, скажем, например, Бекмана, сознавая, что вряд ли еще будет дарован шанс – в обозримый срок – созерцать подобный подбор работ этого мастера. Месяц-другой, и собранные картины опять развезут по всему свету (в том числе по труднодоступным американским музеям). Так оно и произошло. Потом долгое время, бродя по залам PdM, меня не оставляло чувство горестной утраты...

Необозримо количество эстетических ситуаций, порождаемых выставками. Нет нужды их все в данном письме перечислять. Но одну из них все же упомяну, поскольку она затронута уже в Вашем последнем письме. В нем Вы характеризуете две московские выставки, образующие своего рода полюса, между которыми проходит «экспозиционная ось» антиномической структуры современного художественного сознания. Предполагаю, что никто не планировал умышленно сопоставить одновременно И. Левитана и К. Худякова, чтобы симптоматически выразить две основные тенденции в процессе переоценки эстетических ценностей, но тем выразительней получился контраст. В отношении к этим выставкам как симптомам между нами царит гармоническое согласие.

Однако когда Вы гимнически воспеваете живопись Левитана в качестве альтернативы бездуховности Худякова (работы его мне незнакомы, поэтому я полностью полагаюсь на Ваш экфрасис), то во мне пробуждается некоторого рода протест. Если согласно Вашему письму выстраивается оппозиция: лучше – хуже, то хочется сказать: ни то, ни другое в качестве ориентира для выхода из тупиков *пост-*: оба «хуже». Дело отнюдь не заключается в самом Левитане, в профессиональных качествах живописи которого не может быть никакого сомнения (равно как и, допустим, в профессионализме Шишкина). В данном случае я говорю только о симптоме тенденции, внушающей мне определенные опасения.

...Взгляд за окно... опять снежит...

Итак, *симптом*...

Современная душа – сознательно или бессознательно – устала от бестолковщины и сумбура, царящих ныне в мире эстетических ценностей. Вот, и Вы пишете: «Мы (кто такие «мы»? Кажется очевидным, что это не «мы» в качестве участников Триалога, а «мы» в качестве хайдеггеровского «das Man». – В. И.) как-то за валом пост-культурной суеты и ежедневного масскульта настолько отвыкли от тонкой, одухотворенной лирики (полагаю, что мы с Вами никогда не позволяли себя оглушить «валом», а пребывали в «сфере отрешенности», иными словами, в своей «башне из слоновой кости» или в астрально-ментально существующей Касталии; вся сознательная жизнь посвящена леверкюновскому дистанцированию от «современности». – В. И.)... продолжаю цитату: «...что работы нашего пейзажиста (т. е. Левитана; почему «нашего»? Неужели Вы видите в нем «нашего» единомыш-

ленника? – В. И.) звучат сегодня для души как нечто совершенно неожиданное (?), небесное (???), животворящее (допустим, с известным ограничением и при определенной оптике. – В. И.). Скажу от себя, что ничего «неожиданного и тем более «небесного» в пейзажах Левитана для меня нет и никогда не было. Немало его пейзажей находится в Русском музее, и я – с юных лет – всегда, отдавая должное мастерству и «лиризму», ощущал их как мне принципиально чуждое эстетическое явление. С молодости противился реализму в искусстве и воспитывал свой глаз на третьем этаже Эрмитажа, где вопреки идеологическим препонам можно было беспрепятственно наслаждаться Сезанном и Пикассо etc. Этот боевой дух противления реализму не ослабел во мне и поныне, поэтому не без недоумения читаю в Вашем письме: «Душа воспевает, воспаряет, ликует почти у каждого даже незаметного вроде бы пейзажика Левитана». Гмм, такая реакция мне ни эстетически, ни психологически, признаюсь, недоступна. Думаю, что со мной согласится каждый, кто любит перечитывать «Улисса», наслаждается музыкой Кейджа и примирительно бродит среди инсталляций Бойса. И дело (для меня) заключается не столько в художественных (несомненных) достоинствах Левитана, а в современной тенденции (это Вас не касается!) возвращения на давно оставленные историей позиции реалистической эстетики (для меня: антиэстетики, противозэстетики, погружающей сознание в интенсивное переживание материально понимаемого мира). И вот тут возникает для современного человека страшный соблазн отречься от завоеванной свободы и вновь настроить свою оптику таким образом, что произведения Левитана и Репина будут казаться чем-то «небесным», а картины Кандинского написанными «ослиным хвостом». Соблазн не только чисто эстетический, но и мировоззренческий (идеологический). Культ Левитана и Репина – это еще полбеды, гораздо опасней, что, начав с реалистов конца позапрошлого века, заканчивают симпатиями к соцреализму (в российском пост-пространстве) и к искусству национал-социалистическому (в пространстве германском). Впрочем, зачем тратить слова: Вы сами прекрасно охарактеризовали эту тенденцию в одном из своих писем и даже предложили обсудить ее в ходе наших дальнейших собеседований.

Замечу, что с научной точки зрения можно объективно и беспристрастно оценивать все явления в истории искусства, как в ботанике изучают ядовитые растения, а в зоологии – змей и скорпионов, не вдаваясь при этом в моральные оценки изучаемых объектов. Но в области эстетики (экзистенциально понимаемой), формирующей внутреннюю жизнь человека, необходимо дистанцироваться от всего способного ее инфицировать чужеродными элементами. Говоря метафорически: допустим, мы строим храм из мрамора и вдруг нам вместо мрамора привозят на стройку бетонные блоки или солому. Так и реализм в искусстве является чужеродным элементом для платонически мыслящего эстетика.

...Не знаю, смог ли я ясно выразить свою мысль... ведь дело не в Левитане, а в тенденции, симптоматически выражающейся в растущем интересе к тем явлениям в искусстве, преодоление которых было одним из важнейших достижений художественного авангарда. Одно дело, когда картины Левитана или Репина висят на постоянной экспозиции в Третьяковской галерее и посетитель спокойно рассматривает их как некую историческую данность, и совершенно другое дело, когда *выставка* какого-либо достойного представителя реализма в живописи вызывает ранее немыслимый ажиотаж, и толпы устремляются на нее, чтобы приобщиться там к «небесному» и «животворящему» источнику эстетических наслаждений в пику либертативным формам современного искусства...

Оставим Левитана в покое... я затеял этот разговор только в рамках рассуждения о значении выставок для эстетически ориентированной внутренней жизни... Левитан только дал повод поговорить о возможности рассматривать определенный тип выставок как симптом социально-культурной ситуации того или иного исторического момента; в этом свете повышенный интерес к выставке реалистической живописи можно истолковать как симптом *реакционных тенденций*, тоски по давно изжитым формам искусства, вызванной психоло-

гически понятным утомлением от запутанности нынешней художественной жизни; совсем другая ситуация была характерна для 1950-х гг.; например, выставка Пикассо стала симптомом растущей оппозиции соцреализму и переживалась радостным знаком грядущего освобождения.

Теперь о Худякове. Вы пишете о его выставке как «холодном, бездушном символе Иного», причем это «Иное» видится Вам более чем пессимистически. Ничего не имею возразить против такого прогноза развития европейской цивилизации. Так понимаемое «Иное» вполне отчетливо проявляет себя в настоящее время. Замечу все же, что возможны и другие более обнадеживающие варианты, хотя их зачатки мало видимы в сутолоке современных арт-практик и коммерческой атмосфере аукционов. Опять-таки пишу теперь об этом исключительно в рамках рассуждения о типологии выставок. Воспринимаю Худякова только на основании Вашего письма, не затрагивая его творчества по существу. В итоге перед моим внутренним взором возникает довольно безутешная картина: с одной стороны, реакционное возвращение к давно преодоленным формам эстетического сознания, с другой – провал в нигилистически безсущностное будущее, знаменующее окончательный разрыв с духовными основами европейской культуры. От впадения в постшпенглеризм меня, однако, в некотором смысле предохраняет опять-таки ряд выставок последнего времени, дающих представление о поиске альтернатив мрачным прогнозам. Писать о них надо отдельно, здесь же упомяну их только в качестве симптомов *иной* тенденции в современной эстетической жизни.

Я усматриваю их в ряде выставок, посвященных работам художников, в той или иной степени причастных к эзотерике и даже, *horribile dictu*, оккультизму. Оба понятия способны сразу же вызвать негативную реакцию как со стороны академической науки, не без основания опасющейся призраков шарлатанства, так и конфессиональной догматики, еще более – и во многих случаях совершенно обоснованно – радикально отвергающей все имеющее малейший привкус еретичества, не говоря уже о черной магии. В то же время наблюдается тенденция проложить некий средний путь, поскольку нельзя безнаказанно табуизировать и фальсифицировать ряд течений европейской культуры только за то, что их представители находились под влиянием Блаватской или Штейнера. Само собой разумеется, что эта тенденция проявляется прежде всего в сфере выставочной. Чтобы не отвлекаться от непосредственной темы, не буду говорить об аналогичных явлениях в психологии, культурологии и религиозной философии.

Первым знаком, указующим на начавшийся процесс переоценки ценностей, стала для меня огромная выставка «Оккультизм и авангард. От Мунка до Мондриана. 1900–1915». Она проходила с необыкновенным размахом в 1995 г. во Франкфурте-на-Майне. Один только каталог представляет собой увесистый том в несколько сот страниц (815 с). Устроители задались поистине циклопической задачей представить с наибольшей полнотой и беспристрастностью работы художников начала XX в., в той или иной степени испытавших влияния эзотерических и псевдо-эзотерических учений.

О непредвзятости и широте воззрений устроителей свидетельствует тот факт, что в число «эзотериков» попал и Михаил Врубель, которого – в строгом смысле этого слова – нельзя назвать не только оккультистом, но даже и человеком, мало-мальски интересующимся эзотерической литературой. Однако я вполне понимаю мотивы, по которым он оказался на франкфуртской выставке. Решающим критерием отбора экспонатов была не принадлежность к какому-нибудь «обществу», ордену или секте, не начитанность в мистических трактатах, а наличие реального духовного опыта, эстетически переработанного. А то, что Врубель имел такой опыт, хотя нередко болезненно искаженный, не подлежит никакому сомнению. Среди экспонатов выставки мало что могло сравниться по новаторству и мистической красоте с его серией рисунков, изображающих перламутровые раковины. Здесь

Врубель вплотную подошел к задаче, решаемой только абстрактным искусством. Замечу, что если Вашему «нормальному человеку хочется бежать отсюда (т. е. с выставки Худякова. – В. И.) сломя голову к Левитану», то я бы все же предпочел бежать к Врубелю, усматривая в нем более привлекательную альтернативу духовной пустоте симулякров.

Вторым знаком стала мюнхенская выставка «Spuren des Geistigen» (Следы духовного) (2008). О ней я уже писал в свое время, так что общее представление у Вас уже есть. Поэтому не буду повторяться. Она вошла крупнейшим событием в мою жизнь, и до сих пор нередко я мысленно ее посещаю. Атмосфера была удивительная.

И наконец, третий знак: выставка (точнее, целых три) в Вольфсбурге, городе, расположенном в 140 (так, кажется) километрах от Берлина. Вольфсбург известен как центр немецкой автомобильной промышленности (там делают «фольгсвагены» всевозможных типов), и поэтому город в состоянии позволить себе роскошь построить огромный художественный музей по последнему слову техники. Например, только в нем оказалось возможным разместить инсталляции Джеймса Тэррелла (James Turrell) (род. 1943 в Лос-Анджелесе), посмотреть которые и было одной из побудительных причин съездить в Вольфсбург. Увы, я опоздал ровно на один день и застал только демонтаж экспозиции. Когда я спросил зрителя, не повезут ли выставку в другой город, он с гордостью сказал, что не повезут, поскольку во всей Германии – кроме Вольфсбурга – нет музеев, способных разместить инсталляции Тэррелла. Действительно, судя по каталогу, речь идет о грандиозных по масштабу и сложности произведениях, переживая которые, зритель как бы выходит за пределы трехмерного пространства и ощущает себя утратившим земную тяжесть.

Еще Флэвин открыл для меня совершенно новые эстетические перспективы светоискусства (Lichtkunst), создающего новые – дематериализованные – миры. В театре мы, сидя в зале, наслаждаемся извне красотами освещения на сцене. В инсталляциях Флэвина зритель, напротив, переживает себя внутри светопространства и превращается в актера пьесы, содержанием которой является игра цветных лучей. В еще большей степени такая – метафизически обоснованная – превращаемость внешнего во внутреннее присуща инсталляциям Тэррелла, судя по статье и описаниям своих переживаний теми, кому эту выставку посчастливилось посетить. Директор художественного музея в Вольфсбурге Маркус Брюдерлин (Bruderlin) приписывает инсталляциям «insideout»² эффект: «Стоя в континууме из света, в следующий момент переживают его в своей собственной душе. Внешнее превращается во внутреннее и внутреннее может быть пережито как внешнее».

Все это отчасти напоминает мне мистериальный проект Скрябина. Только у него музыка порождает цвет, у Тэррелла, наоборот, дематериализованное (в ощущении зрителя) пространство, насыщенное потоками цветовых лучей, пробуждает музыкальные ассоциации. В обоих случаях достигается цель метафизического искусства: способствовать эстетическому трансцендированию за пределы, очерченные кругозором эмпирического сознания. Это я и называю эстетической эзотерикой, свободной от идеологизированной иллюстративности, неизбежно ведущей к кичу и профанации в религиозно-мистической сфере. Как мне кажется, использование новейших технологий у Тэррелла носит вполне правомерный характер и в каком-то смысле (не знаю, в какой степени сознательно) уготовляет путь возникновению новых эстетических мистерий. Изначально целью мистерий было реальное общение с духовным миром. Оно же, в свою очередь, достигалось путем инициации (посвящения), для проведения которой в Античности (вспомним, например, элевсинские мистерии) широко использовались художественные элементы. Возможны теперь и антимистерии, погружающие человека гораздо ниже уровня повседневного сознания в мир, пронизанный демоническими силами. Судя по Вашему письму, антимистериальный характер носят инсталля-

² Эффект «вывернутости внутреннего во внешнее».

ции Худякова. Такая оппозиция хорошо вписывается в ныне переживаемый Апокалипсис, который в полном согласии со Священным Писанием обнаруживает себя в – эволюционном по своему смыслу и значению – метафизическом разделении человечества (Мф. 25,32; Ап. 20,14–15).

Апокалиптические предчувствия ведут теперь сравнительно небольшое число людей к поискам средств, ведущих к восстановлению реальной связи с духовным миром (о чем свидетельствует ряд мною вышеперечисленных выставок). Зачастую поиск ведется вслепую, без достаточно четких ориентиров, что приводит к опасной всеядности или, говоря попросту, в одну кучу валится все: и духовно доброкачественное, и духовно опасное. Выбор предоставляется самим зрителям. Так было во Франкфурте и Мюнхене. В Вольфсбурге тему существенно сузили. В данном случае я имею в виду не Тэррелла, а одновременно развернутую там выставку, разделенную в свою очередь на две самостоятельные, но взаимозависимые части. Одна из них посвящена эстетическим инициативам Рудольфа Штейнера: начиная от строительства Гетеанума и вплоть до основания нового вида искусства движения: эвритмии. Выставка носит название «Рудольф Штейнер – алхимия будней» («Rudolf Steiner – Alchemie des Alltags»). Вторая часть переносит нас в современность: «Рудольф Штейнер и современное искусство» («Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart»). На ней представлены произведения современных художников – в большинстве случаев не антропософов, но в той или иной степени – нередко очень косвенной – испытавших влияние трудов Штейнера.

...Теперь возникает соблазн: пуститься во все тяжкие, т. е. попытаться подробно описать свои впечатления от посещения этих двух выставок, но внутренний голос предупреждает: не упускай из виду, что все же ты поставил себе целью охарактеризовать три аспекта (измерения) эстетического опыта; о музейной сфере было сказано кратко, а вот о выставочной как-то расплывчато и многословно...

...Принимаю упрек внутреннего голоса: действительно, увлекся; с одной стороны, тема «Левитан – Худяков», с другой – «Вольфсбург»: ну, как тут удержаться от многословия... к тому же теперь ведь сразу не перескочишь к третьей сфере (тем более, что и надлежащего понятия для нее мной не найдено); завершу тему хотя бы краткой справкой об организаторе вольфсбургских выставок, о которых более подробно напишу позднее (либо в этом письме, либо в следующем)...

Сказать же о директоре художественного музея в Вольфсбурге Маркусе Брюдерлине надо, поскольку это показывает значение индивидуальных инициатив в современной художественной жизни. Иногда мы только пассивно ждем перемен или считаем их в данной ситуации невозможными, и вот неожиданно появляется человек со «своей идеей» (в смысле, который вкладывал в это слово Достоевский) и начинает ее – к нашему удивлению – успешно реализовывать.

Брюдерлин (род. 1958) закончил венский университет по специальности «История искусств». Защитил докторскую диссертацию на тему «Абстрактное искусство и орнамент в XX в.». Не имеет смысла перечислять подробно его дальнейшую кураторскую и научную деятельность. Достаточно лишь отметить его назначение в 2006 г. директором Вольфсбургского музея. В этом качестве Брюдерлин поставил себе целью изменить ставший привычным порядок организации выставочной жизни: «Мы, вероятно, первый художественный музей в немецкоязычном пространстве, который помещает свою программу под тематическую крышу, а не просто организует выставку за выставкой». Смысл этой программы заключается в осознанном противодействии эстетике постмодерна: «Выставкой "Поиск Модерна в 21 веке" ("Der Suche nach der Moderne im 21. Jahrhundert") мы, собственно говоря, выдвигаем тезис, что "проект модерна" еще не пришел к концу (таково и мое глубокое убеждение, что значение целого ряда эстетических открытий начала XX в. еще остается во многом непоня-

тым, и данный тогда импульс духовного обновления далеко не исчерпан³. – В. И.), как это хотелось бы доказать постмодерну... Как раньше, так и теперь модерн дает нам ориентиры. Поэтому в наших тематических проектах мы все время возвращаемся обратно в XX в., чтобы в корнях, как бы в генетике модерна, отыскать очевидные потенциалы и подобно красной нити протянуть их в XXI столетие». Неудивительно, что в рамках такой программы Брюдерлин натолкнулся на проблему существования альтернативных течений, частично табуированных, но существенно повлиявших на ряд крупных художников «классического модерна» и не потерявших своего значения для современного искусства. Так, по мнению Брюдерлина, «Штейнер долгое время был табуизированной темой, и его искусство, его пластика и, в особенности, живопись не принимались достаточно серьезно вне антропософского контекста. Раздавались скептические голоса, сомневавшиеся в возможности заинтересовать современных художников этим именем. Тем больше было удивление, что все приглашенные спонтанно согласились участвовать и были отчасти обрадованы тем, что, наконец, пользующийся хорошей репутацией музей решился и разработал проект, посвященный этой взаимосвязи». Здесь ставлю точку, поскольку, если не исчерпал полностью, то по крайней мере отметил основные варианты выставок, структурирующие мой эстетический опыт. О содержательной стороне вольфсбургских выставок напишу позже.

Теперь о третьей сфере. Условно обозначу ее как *экзистенциально-коммуникативную*. Она включает в себя опыт общения реципиента с художниками-современниками, сопровождающегося в ряде случаев творческим соучастием в каком-нибудь направлении (группе, школе etc.). Хочу подчеркнуть, что речь идет об экзистенциальной вовлеченности, а не просто о знакомстве или даже дружеских отношениях. Важно само интуитивное ощущение вектора развития современного искусства: пусть только в рамках локального и не выходящего на мировой уровень явления, но все же позволяющего почувствовать «кухню» мирового Духа, на которой вывариваются новые блюда, необходимые для поддержания жизнеспособности европейской культуры. Это переживание не могут заменить ни музеи, ни выставки. Другое дело, что могут наступить периоды полного застоя, когда, несмотря на коммерческое оживление и растущие цены на произведения современного искусства, ощущается полная утрата осмысленного вектора. Воцаряется хаос симулякров, лишь мертвенно имитирующих видимость плодотворного развития искусства.

В 1960-е г. я такой вектор ощущал в среде питерского и московского авангарда. Тут, замечу проходя, не без удивления прочел в Вашем письме, что Вы характеризуете все русское (я бы написал, лучше, московско-питерское) искусство второй половины XX столетия как «пустоту». Не хочу начинать теперь спора. Надо прочитать отмеченные Вами страницы в Вашем «Апокалипсисе художественной культуры», но – в любом случае – я не стал бы говорить о целом пятидесятилетии как «пустоте»⁴. Но нельзя отрицать, что, говоря словами Ницше, «пустыня растет» и аннигилирует, где только возможно, остатки подлинной культуры, хотя то здесь, то там обнаруживаешь одиноких рыцарей, имеющих мужество идти своим путем. Некоторые из них, как Тэррелл, используют новейшие технологии, делая их инструментом для выражения метафизических смыслов, другие, как ряд мастеров дюссельдорфской школы (о них уже писал в связи с выставкой в PdM), продолжают традиции классического модерна, так сказать, в новой редакции. Совсем особое место в этом отношении

³ В 1999 г. я написал статью, в которой высказал сходные с Брюдерлином мысли. Она называется «Век неиспользованных возможностей» и опубликована в сборнике «Mehr Himmel wagen. Spurensuche in Gesellschaft, Kultur, Kirche», в котором были собраны мнения и прогнозы немецких политиков, теологов и т. д. о грядущем тысячелетии. С тех пор мой взгляд на «неиспользованные возможности», скрытые в ряде духовных инициатив начала XX в., не только не поколебался, но укрепился с новой силой.

⁴ Кажется, ложная тревога. Просмотрел указанные Вами страницы, но, слава Богу, там речь идет вовсе не о всей второй половине XX в. как времени «пустоты» в русском искусстве, а только об определенных явлениях пост-культуры. Тогда как понять Ваше утверждение в письме?

занимает для меня М. Шемякин. Ощутимый в его творчестве вектор идет в *касталийском* направлении, т. е. в направлении создания некоего универсального языка шифров, позволяющих в игровом элементе сочетать несочетаемое.



Михаил Шемякин и о. Владимир Иванов

Теперь Шемякин занят подготовкой большой выставки в Русском музее, запланированной на осень следующего года⁵. На ней должны быть представлены результаты его изучения

⁵ Выставка «Тротуары Парижа» была открыта в мае 2013 г. Для каталога я написал статью «In stercore invenitur – Найдено в грязи». Это название является старинным изречением, относящимся к поиску философского камня (lapis philosophorum), главной цели алхимических экспериментов (прим. 25.08.2015).

очень своеобразной области творческой фантазии. Слово *исследования* я употребляю здесь в несколько расширенном смысле. Уже в 1960-е гг. Шемякин – для собственного употребления – разработал метод, позволяющий из определенного подбора художественных образов различных эпох подойти к созерцательному признанию существования их духовных архетипов, иными словами, принципов стиле-и формообразования. К настоящему времени Шемякиным накоплен огромный материал, еще ждущий своего вербального осмысления.



Михаил Шемякин.

Вознесшаяся праведница
2012.
Собрание художника

В последние годы наметилось еще одно направление шемякинских исследований. Предшественников ему можно усмотреть в ряде художников прошлого, любивших – на удивление своих учеников – погружаться в созерцание трещин, подтеков, плевков, плесени, не говоря уже об облаках, вычитывая в этих «шифрах» откровение космической фантазии, не брезгующей ничем для своего самовыражения. Для мастеров Ренессанса такие созерцания, возможно, были периодом отдохновения от диктата законов линейной перспективы и анатомии: уходом в мир свободных и ничем внешним не связанных форм. Думается, что каждый большой художник отдает дань таким занятиям. Шемякин же впервые занялся этим систематически. Работа идет следующим образом: Шемякин фотографирует упавшие листья, обрывки бумаги на тротуаре, паутинки и т. д. и т. п. (список можно умножить вплоть до разводов собачей мочи) и, всматриваясь в эти неожиданные формы, открывает латентно заключенный в них художественный образ, который становится основой для очередного рисунка. Он в свою очередь входит в состав одной из графических серий, вариаций и метаморфоз опознанных архетипов. Возникает синтез плодов фантазий: фантазии природы и фантазии человека. Поскольку Шемякин отличается воображением, родственным по типу Гофману и Гойе, то неудивительно, что он «вычитывает» в природе тексты и шифры гротескного характера.

Возможны и другие подходы к проблеме общих корней природной и человеческой фантазии. Например, для Гёте была очевидна родственность закономерностей, обнаруживаемых в растительном мире, с принципами, которые он открывал в деятельности собственного воображения. В своем «Учении о цвете» он писал: «Я имел дар: закрывать глаза и с опущенной головой воображать себе в середине органа зрения цветок; ни на мгновение не застывал он тогда – в первоначальном подобии, но красочно... из его глубины новые все выявлялись цветы... это не были цветы из природы: это были цветы фантастичные, но симметричные, как розетки у зодчего». В данном случае мы имеем дело с сознательно проводимым упражнением, близким к эзотерической медитативной практике (вообще-то Гёте совсем не чуждой). На таком пути ему открылось, что искусство завершает природу, действуя в согласии с ее «тайными законами»: «Красота есть проявление тайных законов природы, которые без её явления остались бы для нас навсегда скрытыми». Сама поэзия в этом свете есть не что иное, как «зрелая природа». «Фантазия много ближе природе», чем то, что доступно лишь для органов чувственного восприятия. «Фантазия выросла из природы, чувственность (т. е. то, что дано органам внешних чувств. – В. И.) – в ее власти». Еще один подход к проблеме фантазии имеется у Карла Густава Юнга.

Не буду сейчас входить в подробности. Хочу только отметить наличие некоего *вектора* в развитии современного искусства, альтернативного по отношению к господствующим арт-практикам. Если сделать еще один шаг в направлении эзотерики (в подлинном смысле этого слова), то мы подойдем к открытию духовных истоков творчества. Потребность в этом ныне отчетливо ощущается, о чем, например, свидетельствуют выставки во Франкфурте, Мюнхене и Вольфсбурге. Такие истоки обладают вечной природой. Их нельзя упразднить коммерческими спекуляциями, заказными статьями и рецензиями. Следуя за Юнгом, можно сказать, что законы творческой фантазии коренятся в мире архетипов. Нарушение этих законов приводит к тяжелым повреждениям человеческой психики, последствия чего мы и наблюдаем в современном мире, подозрительно начинающем напоминать грандиозный сумасшедший дом.

Самым тяжелым по своим последствиям может быть полный разрыв нитей, связующих человека с духовным миром. Тогда возникает та *пустота*, о которой Вы пишете...

Я полностью согласен с Вами, что теперь для нас гораздо важнее обратиться к «мажорным» проблемам. По-моему, для наших дальнейших бесед нельзя найти ничего лучшего, чем предложенная Вами тема: «символизация как сущностный принцип искусства». Над ней я размышляю с юных лет. Мог бы немедля приступить к делу, но чувство меры повелевает закончить это письмо. Мне хотелось, чтобы оно дало Вам некоторое представление о занимающем меня теперь – на экзистенциальном уровне – вопросе о структуре эстетического опыта, влекущего к постижению «сокровенных законов», явленных нам в искусстве. Следующее письмо будет уже посвящено непосредственно символизму.

Сердечный привет всем собеседникам.

Ваш В. И.

P.S. Как поживает в издательских недрах наш Мамонт?

172. В. Бычков

(Москва, 25.01.11)

Дорогие друзья,

Ваш покорный слуга благополучно вернулся 23 января в родное гнездо через аэропорт Домодедово, а вчера, видите, какой кошмар там произошёл⁶. И все мы под этим дамокловым мечом ходим. Увы!

Между тем поездка была очень интересной и полезной во многих отношениях. Главное – полностью отрезвился на какое-то время (а там оно сильно растягивается) от московской суеты, отдохнул физически и психически, подогрел стареющий органон, размял ржавеющие мышцы, подолгу плавая в теплейшем Индийском океане и гоняя по волнам на гидроцикле, ну, и окунувшись, естественно, с головой в памятники совершенно далекого вроде бы от нас искусства, которое, тем не менее, прекрасно усваивается на эстетическом уровне.

На этот раз самое сильное впечатление произвел огромный пещерный буддийский монастырский комплекс в Аджанте и подобный пещерный священный город, но уже имеющий и буддийские, и индуистские, и джайнские храмы в Эллоре. Собственно эти два комплекса и были главной целью поездки.

Конечно, всем нам они достаточно известны с юности по книгам – хрестоматийные памятники древнеиндийского искусства и одни из самых выдающихся в художественном отношении, – но, оказывается (как и всегда), что никакого представления о них книжные описания и иллюстрации не дают. В реальности это совсем иное – более масштабное, грандиозное и удивительно богатое в художественно-духовном отношении явление высокой Культуры. Особенно поражает Аджанта. И не только знаменитой древнейшей живописью, которая действительно хороша (однако плохо подсвечена, многое приходится смотреть при свете карманных фонариков – сами понимаете, что за эффект), но самими пещерными храмами в комплексе. Удивительным единством архитектуры (а это вырубленная в базальте архитектура!), скульптуры, живописи, тонкой, изощренной декоративно-орнаментальной резьбы. Само художественное пространство в ряде храмов (а их там под 30, а в Эллоре и более 30) поражает целостностью, необычностью, каким-то особым художественно-мистическим, я бы сказал, духом. И это буддийские храмы. Поверхностно зная с юности некоторые основы буддийской доктрины, к которой я всегда оставался и остаюсь достаточно равнодушен (чужды они нашей духовности), я и представить не мог, что в этом духовном

⁶ Речь идет о террористическом акте в Домодедово, унесшем много жизней.

пространстве, направленном на отрешение от всего земного и человеческого, на достижение абсолютного нуля нирваны (не буду здесь вдаваться в многомудрые и отнюдь не противоречивые размышления о нирване самих буддистов), может возникнуть столь богатое и сильное в художественно-эстетическом плане (фактически чуждом генеральной доктрине буддизма) искусство, которое мощно воздействует своей художественной формой на нас, европейцев, обладающих эстетическим вкусом, но далеких от духовной практики буддизма.



Эллора. Монолитный храм Кайласанатха. VIII в.

Возвращаясь все-таки непосредственно к живописи Аджанты, я хотел бы сказать еще следующее. Она настолько поразила меня на самом памятнике, что я по выходе из пещерных храмов стал пытаться моего сопровождающего, нельзя ли здесь где-то купить что-то хотя бы с хорошими фотографиями росписей, так как снимать там было очень трудно, как и смотреть. Он привел меня в какую-то сувенирную лавку, где было несколько индийских книжечек с очень плохими картинками. Я купил их, но выразил свое полное разочарование их качеством. Видя и понимая (что удивительно) это, продавец, пожилой бородатый индус, полез под прилавок, долго там копался и вытащил потрясающее издание, сказав при этом: «Единственный экземпляр, хранил лично для вас». Я, не раздумывая и даже не распечатывая целлофан, понял, что именно это я и искал. Сразу же заплатил, а когда здесь же сорвал целлофан, замер от восторга. Это был прекрасно изданный монографический альбом Benoy K. Behl. «The Ajanta Caves. Ancient Paintings of Buddhist India, Thames & Hudson» (2005) с прекрасными цветными иллюстрациями (200 штук!). Всем, и видевшим, и не видевшим Аджанту в оригинале, настоятельно рекомендую его изучить, чем я и занялся уже по приезду в Москву, хотя и перед поездкой почитал кое-что из имеющегося в библиотеке.

Удивительно высокое эстетическое качество росписей, хотя их сохранность и условия хранения (вообще никаких – пещеры открыты всем погодным катаклизмам) оставляют желать лучшего, объясняется во многом давней многовековой традицией повсеместного раз-

вития живописи в буддийской культуре. Даже в Аджанте сохранились остатки качественной живописи от I в. до н. э. Из древнеиндийских источников известно, что живопись еще с добуддийских времен была широко распространена в Индии. Росписи украшали дворцы и дома состоятельной знати, живописи с детства учили детей. Считалось, что заниматься живописью необходимо каждому образованному человеку. В одном из древнейших текстов Вишнудхармоттарам утверждается: «Занятия живописью помогают каждому выполнить свой долг стать хорошим гражданином, так как человек при этом освобождается от порабощающих его низменных потребностей и культивирует в себе качества высшего порядка». Кажется, мысль, до сих пор остающаяся крайне актуальной. Я бы только отнес ее в силу нашей поголовной неспособности к живописанию исключительно к эстетическому опыту в целом. Он-то еще пока доступен вымирающим представителям Культуры.



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 1.
Фрагмент росписи. VI в.

В некоторых древнеиндийских дворцах существовали картинные галереи, а в источниках описываются даже и специальные выставки живописи. До нас дошли от III в. и более позднего времени трактаты о живописи, основывающиеся на более древних текстах и живо-

писной практике, в которых подробно обсуждаются требования к живописцам. Среди них на первых местах стоят умение правильно воспринимать форму видимых предметов и адекватно изображать ее, соблюдение пропорции и масштаба в изображении, необходимость выразительно передавать психологические переживания и эмоции изображаемых персонажей, видеть красоту и грацию в окружающей природе и человеке и воспроизводить их в живописи, стремиться к сходству с натурой. А для всего этого необходимо виртуозно владеть техническим арсеналом живописи. Понятно, что при таком внимании к изобразительному искусству на протяжении многих столетий буддийская живопись достигла высокого уровня художественности, что мы и имеем счастье еще видеть в Аджанте. Исследователи утверждают даже, что здесь она достигла своих высот (а это в основном росписи V–VII вв.) и оказала сильнейшее влияние на буддийскую живопись того времени и последующих столетий во всей Восточной Азии вплоть до Японии. Наиболее известные и качественные росписи находятся в пещерах № 1, 2, 16 и 17. Собственно пещерами эти пространства можно назвать только условно, именно потому, что они действительно вырублены в скале. По существу же это интерьерные комплексы, состоящие из храма (чайтья) и большого общего зала, в котором жили монахи (вихара). Именно в вихарах и находятся росписи, ими расписаны потолки и стены. В основном они посвящены историческим или легендарным событиям, описанным в Джатаках, сборниках сказаний о подвигах самого Будды в разных инкарнациях (царя, слона и т. п.) или назидательных рассказов Будды о прошлых существованиях тех или иных людей. Эти сюжеты дали возможность художникам Аджанты проявить необычайную творческую фантазию в изображении жизни древних индусов (в основном знати). Нам открывается череда многофигурных композиций с изображением людей, животных, множества предметов, растений, цветов и бесчисленных орнаментов. Особенно хороши в художественном плане изображения первой пещеры. Здесь множество прекрасных женских образов (небесных апсар, царевен, танцовщиц), образы Бодхисаттв (особенно хорош Бодхисаттва Падмапани, созерцающий цветок лотоса). Выразительны и информативны некоторые сцены из придворной жизни.



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 1.
Фрагмент росписи. VI в.



Бодхисаттва с лотосом.

Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 1. Фрагмент росписи. VI в.

Предаваясь эстетическому созерцанию росписей Аджанты, большая часть сюжетов которых мне неизвестна, а менталитет и религиозная ориентация буддистов далеки от моего внутреннего мира, я с удовлетворением замечаю, что это ни в коей мере не мешает моему восприятию их искусства. Я наслаждаюсь красотой именно живописи, хотя она и плоховато сохранилась. Тем не менее опытное эстетическое сознание, видимо, активно достраивает (на уровне эстетического предмета) частично утраченные прекрасные цвета и формы,

донося до моего духовного мира эти росписи практически в их первозданном виде. И это при том, что сам тип людей, в частности женщин, изображенных в аджантских росписях, далек от нашего европейского идеала человеческой красоты, сформировавшегося на образцах античного и ренессансного искусства прежде всего. Да и просто европейской генетической памяти, заложенной в нас.



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 1.
Фрагмент росписи. VI в.

Между тем многие из женских образов в Аджанте доставляют подлинное эстетическое удовольствие. Кажется, уже в раннем буддизме сложился тот тип женской красоты, который прошел затем через все буддийское (Аджанта здесь один из главных примеров) и индуистское (в нем прежде всего в скульптуре) искусство. И он восходит, как можно понять из дошедшей до нас мифологии, к легенде о возникновении самой живописи. Ока-

зывается, именно с созданием прекрасного женского образа древнеиндийская традиция связывает само происхождение живописи. В раннем индийском трактате о живописи говорится о том, что этим искусством сначала овладел бог Нарайян, передал его небесному зодчему Вишмакарме, а тот одарил этим людей.



Аджанта.

Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 2. Фрагмент росписи. VII в.

Самого же Нарайяна побудили изобрести живопись небесные красоти апсары, пытавшиеся соблазнить его своими прелестями во время строгих молитв и духовных подвигов. Нарайян противостоял их чарам тем, что соком дерева манго написал образ обаятельной большеглазой нимфы с обворожительными формами, с которой не могла сравниться по красоте ни одна земная женщина или богиня. Посрамленные апсары оставили Нарайяна в покое, а созданное им изображение было названо Урваши и стало, согласно легенде, идеалом красоты в индийской живописи. И в росписях Аджанты мы воочию видим этот идеал молодой женщины с хорошо развитой большой грудью, крутыми бедрами и тонкой талией в расцвете ее эрогенной энергетики. Развитие этой иконографии уже в скульптуре мы находим во многих джайнских и индуистских пещерных храмах Эллары и Аджанты. Ничего подобного мы не найдем, конечно, в христианских монастырях.



Аджанта.

Скульптурная группа. Пещерный храмовый комплекс

Наслаждаясь созерцанием этой яркой жизнеутверждающей, радостной живописи, изображающей фактически обычную жизнь древних индусов, хотя и наделенную для буддистов религиозной, в основном назидательной, символикой, я размышлял вот о чем. Сами буддийские храмы (чайтья), в том числе в Аджанте и Эллоре, предельно аскетичны внутри. Пустое строго организованное в архитектурном плане пространство, в котором господствует ступа или статуя Будды в позе лотоса. Здесь царит дух подлинной духовной аскезы, отрешенности от всего земного и мирского, дух медитации и созерцательного покоя. А в сосед-

нем зале, в вихаре, на стенах и потолке бьет ключом роскошная мирская жизнь со многими ее соблазнами и прелестями, включая и многочисленные чувственно-эротические образы. Как это совмещается в буддизме? Понятно, что на внешнем уровне здесь вроде бы все логично. На стенах размещена «книга для неграмотных» (в основном иллюстрации к Джатаки), которую монахи изучают перед чисто духовной практикой. Однако реально, по-моему, все значительно глубже и серьезнее.

Главное ведь заключается в том, как представить эту «книгу для неграмотных». Древние египтяне, ассирийцы или те же византийские иконописцы научились ее представлять в живописных образах достаточно условных, лишенных какой-либо чувственности. Совсем иное мы видим в Индии, в частности в тех же росписях Аджанты. Мудрость индийских художников заключается, по-моему, в том, что их искусство способствует сохранению глубинной гармонии человеческого бытия между духовным и чувственным началами. Сугубо абстрактная духовность буддийского храма, в принципе-то чуждая человеческой природе, как и любая строгая аскеза, уравнивается здесь на эстетическом уровне выразительной живописью, являющей монаху полнокровную жизнь, к которой он когда-то, возможно, принадлежал и которая кипит за пределами храма, а главное – генетически присуща человеку как существу прежде всего чувственному. Подобную сугубо эстетическую гармонию между духовным и чувственным я усматриваю и в индуистских храмах со строго организованным огромным внутренним архитектурным пространством и чувственной скульптурой (храмы Тамилнаду); или, напротив, с очень ограниченным, каким-то хтоническим, темным внутренним пространством и чувственным пластическим пиршеством внешнего архитектурного облика и органично вплавленной в него скульптуры (храмы в Кхаджурахо). Более того, нечто близкое я усматриваю и в европейской готике, где подобная гармония достигается также между строгим геометрически-математическим взлетом к небу архитектуры, удерживаемой на земле прекрасной, хотя, понятно, и не столь чувственной, как в Индии, скульптурой. Однако все это требует серьезных размышлений и обсуждения.

Здесь я дал лишь первые беглые импрессионы от раннесредневекового индийского искусства. Об этом надо еще думать и попробовать упорядочить свои сильные, но во многом и противоречивые впечатления. Может быть, когда-то и удастся написать что-то связанное исключительно для нашего домашнего обмена впечатлениями. Важно, что при восприятии этих памятников осуществлялся яркий, глубоко духовный эстетический опыт, наполненный новыми сильными переживаниями, чего я, честно говоря, не ожидал. Тянуло просто чисто профессиональное желание увидеть то из сферы шедевров мировой культуры, чего еще не видел. А неожиданно получил и мощный духовно-эстетический заряд.

Сейчас мне опять пришли на ум мысли о необычайном многообразии и универсальности эстетического опыта, которыми мы обменивались в конце прошлого года. Вспомнилось и развернутое письмо о. Владимира о его личных сферах эстетического опыта. Действительно, у каждого из нас они свои, но есть и некоторые универсальные пространства, где каждая личность, обладающая высоким вкусом и не лишенная основ духовного опыта, испытает эстетическое наслаждение, приобщится к полноте бытия. Таковым для меня стало путешествие ко многим индийским памятникам. Об индуистских я уже писал в прошлые наши беседы⁷. Если продолжать разговор о сферах эстетического опыта, начатый Вл. Вл., то очень близкий мне опыт знакомства с произведениями прошлых эпох я бы назвал, условно говоря, *синтетическим*. Посещая сохранившиеся до наших дней памятники древних цивилизаций или даже близкой к нам средневековой культуры, которые представляют собой, как правило, некие сооружения, мы воспринимаем их целостно в единстве архитектуры, живо-

⁷ См.: Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 760–783.

писи, скульптуры и того ландшафта, в который они вписаны. Для эстетического восприятия современного человека древнеегипетские пирамиды и гробницы, древнеиндийские храмы и пещерные комплексы, средневековые европейские соборы – это многомерные целостные эстетические объекты, неразрывно связанные эстетической аурой с окружающей их средой. Однако об этом надо как-то поговорить специально.

Между тем в пещерных храмах Аджанты и Эллары я снова вспомнил вдруг о теме еще одних наших последних разговоров – о *художественной символизации*. С особой ясностью понял, что именно она и работает здесь, инициируя эстетическое восприятие. На духовно-интеллектуальном уровне основная символика и буддизма, и индуизма мне почти неизвестна, что не мешает вершиться эстетическому восприятию вплоть до уровня художественного символа. Теоретически в этом для меня нет ничего удивительного. Я сам немало писал об этом, разработал кое-что в этом направлении, но на практике всегда приятно поражаюсь и удивляюсь могучей и универсальной во многом силе искусства. Особенно искусства, возникшего в культурах, далеких от нашей средиземноевропейской.

Еду в институт. Начинаются трудовые будни.

Просто хочу известить вас, что я уже здесь, готов к нашим беседам и жду от Вл. Вл. давно обещанных текстов по символизации в искусстве, а от Н. Б. любой письменной весточки, ибо реально-то мы увидимся уже через несколько часов в институте.

Вскоре займемся и издательскими делами. Там обещали начать с нами активно работать с конца января.

Всем сердечный привет.

Ваш В. В.

173. Н. Маньковская

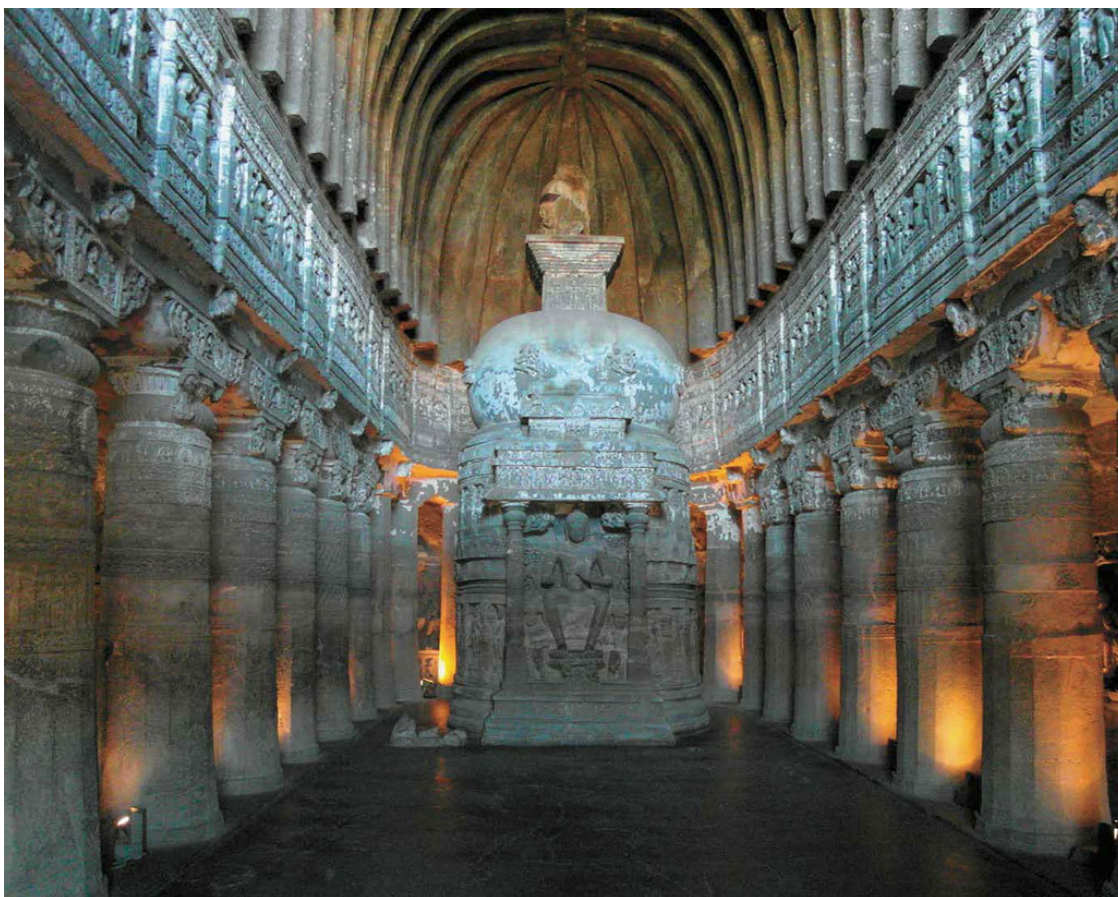
(Москва, 27.01.11)

Дорогие коллеги,

не могу не откликнуться, хотя бы кратко, на темы, затронутые в ваших последних письмах. Особенно хотелось бы поддержать разговор о многообразии сфер эстетического опыта. Действительно, каждого из нас они свои, но в целом и общие для всех нас. Мне, например, совершенно не чужды все те области, о которых пишет Вл. Вл., хотя относительно музейной – она у меня несколько иная, чем у него. Для меня практически все художественные музеи, в которые удастся попасть, становятся в момент их посещения родными, почти моим домом, однако одного любимого музея-дома вроде бы и нет. Возможно, потому что в Москве нет музея, адекватного Эрмитажу, с которым связана юность Вл. Вл. Да и в период жизни в Мюнхене он жил в окружении нескольких прекрасных музеев мирового уровня, в которые мог ходить ежедневно, как к себе домой, а я была в них всего несколько раз. То же самое могу сказать и о личном общении с живыми мастерами искусства. Подобных друзей у меня в жизни не случилось, если не считать нашего общего друга В. В., тонкого поэта и мыслителя, который, к сожалению, достаточно скептически относится к своему поэтическому дару и редко позволяет ему объективироваться в нечто, доступное всем нам. Близка мне и та сфера эстетического опыта, которую В. В. обозначает как синтетическую. При моих частых поездках по памятникам разных стран я регулярно погружаюсь в этотопыт, доставляющий мне большую радость, подпитывающий меня духовно.



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 26



Аджанта.

Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 19

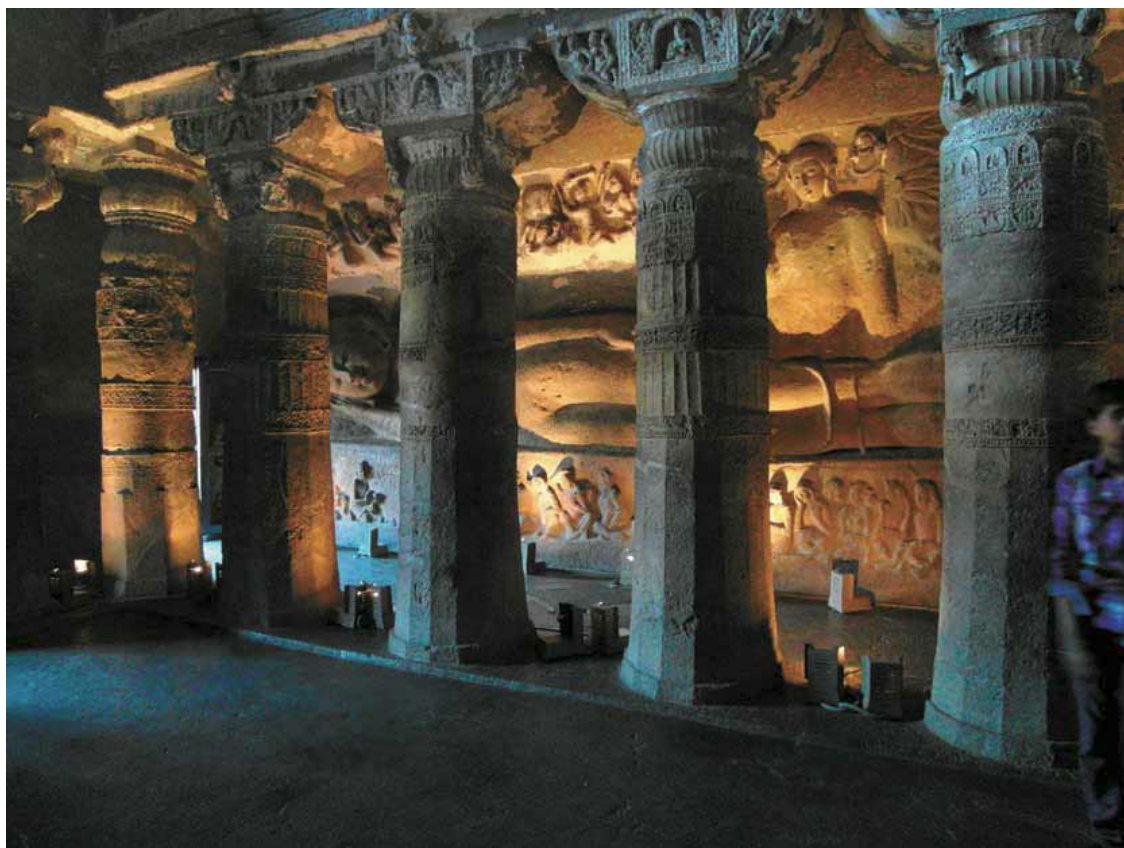
Я рада, что В. В. побывал в Аджанте и Эллоре и проникся их эстетической аурой. В свое время меня они тоже поразили своей художественной мощью. Открытием было то, что в пещерных храмах Аджанты Будда предстает не только в знакомом европейцам антропоморфном облике (его взгляд сопровождает вас во всех уголках пещеры), но и в сугубо абстрактном, нефигуративном виде – в качестве стилизованной буддийской ступы с подобием лестницы (но не той, что ведет в небо, а той, по которой спускаются с небес) или многоярусных шарообразных конструкций в глубине колоннады. Мощная символика, и сугубо художественная! Впечатляет и природный ландшафт Аджанты: в глубине гигантской чаши, образованной базальтовыми скалами, в которых и вырублены пещерные храмы, бьет водопад, сверкает река, буйствует зелень, а выше, сколько видит глаз – обрамляющие это таинственное место джунгли. Храмовое пространство столь протяженно, что некоторые путешественники осматривают его, восседая на паланкинах, за другими же за небольшую плату носят их обувь – как и во всех индуистских святилищах, ее принято оставлять у входа.



Аджанта. Общий вид пещерного храмового комплекса

Что же касается Эллары, то наиболее сильное впечатление произвели на меня два момента. Первый из них тоже связан с элементами суперусловного абстрагирования, на этот раз в джайнских храмах. Фигуры божеств застыли здесь то ли в медитативном трансе, то ли в глубоком сне – и в этом состоянии к их ногам льнет весь животный и растительный мир. Фигуры эти кажутся обнаженными, но присмотревшись, обнаруживаешь, что их тела облачены в прозрачные одеяния, обозначенные тонким контуром (однажды, возвращаясь из Хампи в штате Карнатака, я увидела посреди оживленной шоссейной трассы процессию джайнистов – по традиции, мужчины обнажены, женщины в белых одеждах, все босые; как известно, джайнисты передвигаются только пешком, и автомобилисты почтительно уступают им дорогу).

Но еще больший прилив эстетических эмоций вызвал второй момент, связанный с Кайласанатхой – грандиозным храмом, вырубленным в базальтовой скале. Несколько поколений индусов трудились над его созданием на протяжении почти двух столетий, причем работы велись не снизу и не фронтально, а с вершины скалы, приходилось буквально вгрызаться в сверхпрочную породу. И в результате возникло нечто поразительное: при всей своей масштабности Кайласанатха подобен легкой, изящной ювелирной шкатулке, изукрашенной искусной резьбой, скульптурами и мелкой пластикой.



Лежащий Будда. Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 19



Н. Б. в Аджанте

Созерцая подобные художественные шедевры, с особой силой ощущаешь универсальность эстетического опыта, воздействующего поверх расовых, национальных, религиозных предпочтений и тем более предрассудков (если они есть).



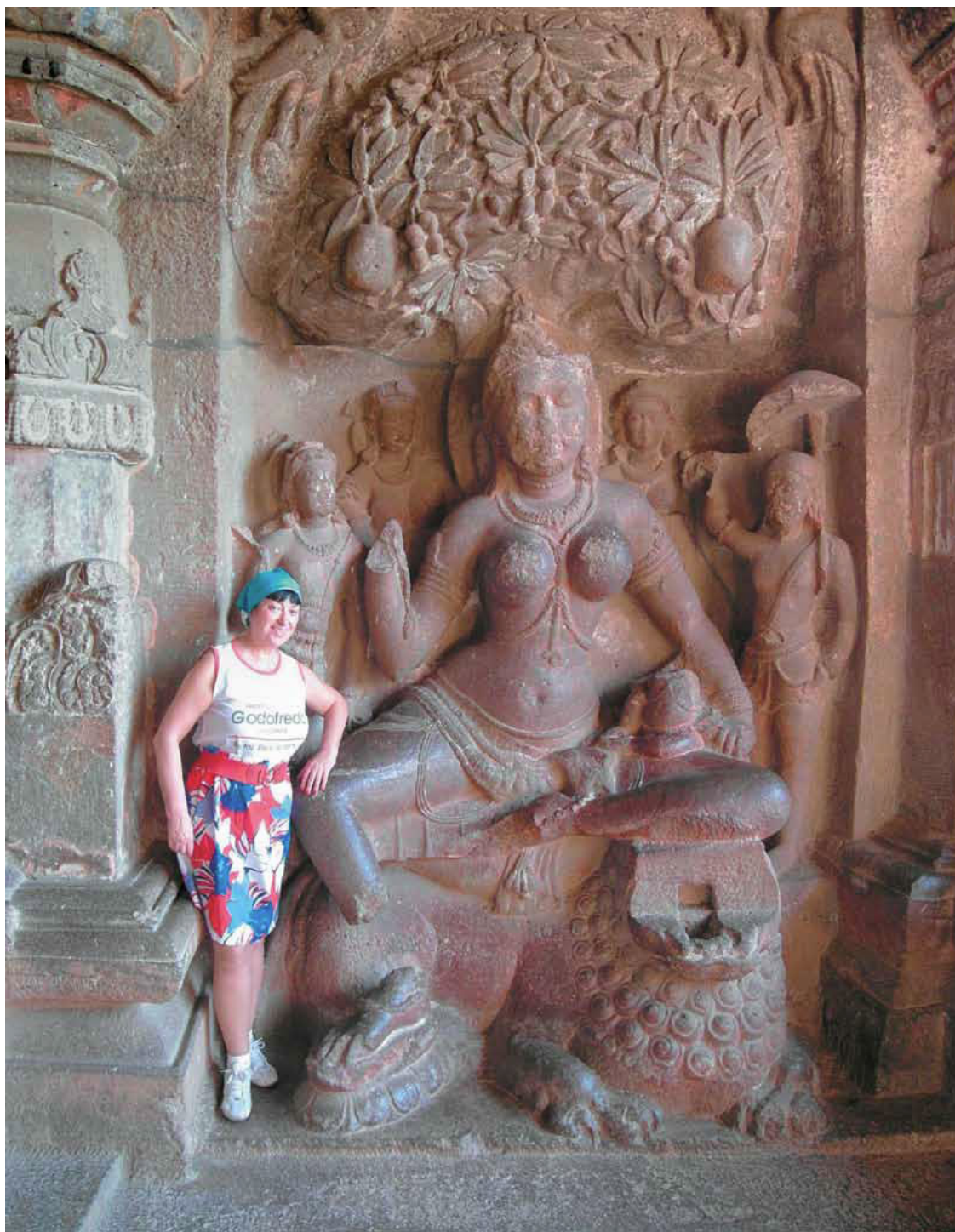
Эллора.
Монолитный храм Кайласанатха. VIII в.



Эллора.

Монолитный храм Кайласанатха. VIII в.

Но вернемся к нашим баранам. На протяжении всей сознательной жизни я активно живу в таких сферах эстетического опыта, как литература, поэзия, театр, кино, живопись. И театр для меня является таким же домом-храмом, как для Вл. Вл. Эрмитаж или Старая Пинакотека. Не какая-то конкретная театральная площадка, но театр как постоянно развивающийся, динамический вид искусства. На протяжении многих десятилетий я с неослабевающим интересом слежу за тем, как эволюционирует режиссерская мысль в процессе сценической интерпретации классики.



Н. Б. в Элlore



Н. Б. в Эллоре

Так что эстетический опыт очень многообразен, имеет множество сфер и подсфер, и я рада, что у нас, возможно, разовьется разговор на эту тему. Эстетикам здесь есть о чем подумать.

С дружескими чувствами *Н. М.*

Символизация в пространстве эстетического опыта

174. В. Иванов

(28.01.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

прекрасно, что один из членов нашего Братства находит в себе силы и мужество трижды совершить паломничество в Индию. Сам я вряд ли решусь туда отправиться, но с тем большим интересом вчитываюсь в Ваши письма, в которых Вы делитесь с нами своими впечатлениями от этих экзотически-эстетических поездок. Пытаясь поставить себя на Ваше место и посмотреть на древние храмы Вашими глазами, нахожу некоторую адекватность своему собственному созерцательному опыту, т. е., иными словами, могу себе представить себя в роли паломника в Страну Востока. Очевидно, если бы это путешествие совершил я, а Вы бы сидели в Москве, то, вероятно, мои последующие письма в некотором отношении напоминали бы по своему содержанию нынешние Ваши. Я имею в виду не детали и частности, а итог, суммирующий переживания, полученные во время поездки: произведения древнеиндийского искусства – независимо от наших познаний в области индуизма и буддизма – способны вызвать у *странника-реципиента* мощные и поражающие душу духовно-эстетические чувства наслаждения и даже своего рода экстаза.

Если сделать еще один шаг и, отвлекаясь от индийской проблематики, попытаться вывести некий закон, лежащий в основе эстетического опыта, то следовало бы сказать: произведение искусства является таковым в той степени, в которой оно способно вызывать эстетическое наслаждение в абсолютной независимости от всех внеэстетических элементов, в нем имплицитно, тем не менее, присутствующих. Можно было бы говорить в таком случае о – сознательно совершаемой реципиентом – *эстетической редукции*, благодаря которой мы освобождаемся от всех внеэстетических смыслов, в той или иной мере выраженных в рассматриваемом произведении искусства. При удачно проведенной редукции мы предаемся безмятежному наслаждению в сфере эстетической отрешенности. Пребывая в этой сфере, православный реципиент может – без угрызений своей догматической совести – погружаться в созерцание статуй Шивы или Будды. В свою очередь, скажем гипотетически, реципиент-буддист, проведя аналогичную редукцию, способен насладиться созерцанием Троицы Андрея Рублева, не обременяя себя сравнением своих убеждений с тринитарным учением Православной Церкви.

Я предполагаю, что все кресельные собеседники согласятся с двумя вытекающими из предшествующих рассуждений тезисами:

- 1) Есть сфера эстетической отрешенности.
- 2) В эту сферу попадают благодаря сознательно проведенной эстетической редукции.

Мне кажется, что оба эти тезиса имеют характер абсолютной истинности, подтверждаемой как непосредственным опытом, так и философским его осмыслением. Другое дело, что одновременно возникает вопрос: каково отношение этой сферы к миру символов (результатов символизаций)? Поставив такой вопрос, мы сразу *volens volens* начинаем обсуждение темы, предложенной Вами в конце прошлого года для дальнейших кресельно-касталийских бесед. Мне кажется, как я уже об этом писал, что трудно себе представить другую, более захватывающую, волнующую и экзистенциально значимую тему. В то же время ни к какой другой теме я не приступил бы с такой осторожностью, благоговением и, выражаясь теологически, *со страхом Божиим*. Поэтому, вероятно, было бы наиболее разумным начать с тща-

тельного прояснения понятий, которыми мы привыкли пользоваться, говоря о *символизме* и *символизациях*. Не предвижу существенных расхождений по существу, но подозреваю возможность больших недоразумений в частностях (вследствие собственных терминологических привычек).

Успокоить и внушить надежды на адекватное понимание друг друга в столь существенном вопросе может лишь то обстоятельство, что мы (в данном случае: В. В. и Вл. Вл.; о других собеседниках пока в данном отношении ничего не могу сказать) воспитали себя на русской религиозно-философской традиции, в рамках которой удалось в главном дать законченное определение символа, символизма и символизации. Вряд ли можно что-нибудь добавить после трудов Флоренского, Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Бердяева и Лосева. Разумеется, есть смысловые и терминологические нюансы, нуждающиеся в спокойном прояснении, но в целом основная работа уже проведена. Остается только удовлетворенно и почтительно согласиться с результатами уже проведенной гигантской работы.

В то же время – поскольку мы не только пассивно усваиваем драгоценные уроки, но и прилагаем их к своей жизни в сфере эстетического опыта, именно здесь открывается широкое поле для развертывания собственных концепций.

Уже в силу того, что мы, люди конца XX – начала XXI в., пережили события в истории искусства, радикально изменившие рельефы эстетических ландшафтов, наши представления о символизме с необходимостью претерпели определенные изменения в сравнении с тем, как они формировались в рамках Серебряного века. Поэтому мы не обязаны только ученически повторять полученные уроки, но – со всей скромностью и подобающим случаем смирением – не бояться осмыслять свой опыт без того, чтобы его постоянно подтверждать классическими цитатами.

Не буду далее утомлять Вас этими очевидными истинами и перейду теперь к делу: уточнению нашей терминологии (пока в той мере, в какой она использована Вами в Ваших двух последних письмах).

В письме от 25 января сего года Вы пишете о *художественной символизации*, что она «инициирует эстетическое восприятие». В каком смысле? В моем словоупотреблении *символизация* означает не результат, а сам творческий процесс. При таком понимании термина уже готовый результат в качестве символа – а не процесс символизации, восприятию реципиента не данный, – переживаясь созерцателем, пробуждает в нем чувство эстетического наслаждения.

В декабрьском письме Вы пишете о символизации как «конкретно-чувственном выражении смысловой предметности». В этом качестве она «составляет основу практически любой художественной активности». Опять-таки: символизация как выражение – имеется в виду процесс или результат? И потом: символизация – основа художественной активности или сама эта творческая активность? Не будет ли в таком случае основой такой деятельности не символизация, а инициирующий ее архетип (эйдос)? Далее Вы уточняете понятие символизации. Она дана как становление художественного произведения. Значит, символизация – это процесс. То, как Вы излагаете дело, по сути, снимает мой вопрос, хотя остается все же чувство некоторого недоумения, когда обращаешься к Вашему январскому письму. Повторяюсь: как может символизация (т. е. процесс) инициировать эстетическое восприятие?

Далее: Вы пишете, что малое знакомство с индуизмом и буддизмом (похвальная скромность! Но предполагаю, что объем Вашей эрудиции достаточно велик) «не мешает вершиться эстетическому восприятию вплоть до уровня художественного символа». Как это понимать? «Вершиться» – в значении «подниматься» или «восходить»? Или это означает, что реципиент начинает переживать художественный образ как символ? Можно ли в таком случае отделить символ от его религиозно-духовно-мистического смысла? К какому архе-

типу возводит нас тогда символ? Чисто эстетическому? Или такому, в котором религиозный и эстетический смыслы имманентны друг другу: единосущны и нераздельны?

Еще один вопрос: является ли художественная символизация единственно возможным типом символизации? Или есть внеэстетические символизации? Если есть (безусловно, есть), то каково соотношение между ними? Можно ли сказать, что любой процесс становления художественного произведения следует обозначить как акт символизации? Мне кажется, что только определенный класс произведений искусства имеет характер символов. Следовательно, огромное число прекрасных творений являются результатами не символизации, а художественной активности, не имеющей цели создать символ.

Вот, пожалуй, и все для начала. Хотелось просто – без промедлений – откликнуться на Ваше письмо и тем самым показать свою готовность продолжать наши дружеские беседы, потребность в которых не только не уменьшается вследствие больших перерывов и ритмических сбоев, но непрестанно возрастает.

Относительно письма Н. Б., которое я получил, собираясь послать эти мои вопросы В. В., и бегло просмотрел, я могу с удовлетворением отметить, что затронутые ею проблемы действительно достойны нашего внимания и над ними будем размышлять в ближайшее время.

С касталийским приветом и наилучшими пожеланиями
Ваш В. И.

175. В. Бычков

(07.02.11)

Дорогие друзья,

я собрался было добросовестно ответить на вопросы, заданные мне в последнем письме Вл. Вл. по поводу терминологии, связанной с темой наших ближайших разговоров – символизацией, да призадумался...

И есть над чем. С одной стороны, мне вроде бы очень просто ответить на эти вопросы, тем более, что фактически эти ответы имплицитно содержатся и в моем иницирующем послании от ноября, кажется, прошлого года. Символизация – это, конечно, процесс и т. п. А с другой – не все так просто. Складывается впечатление, что желательно было бы определить весь основной круг терминов, связанных с процессом художественной символизации, и прояснить и для себя самого, и для членов нашего братства вкладываемый в них смысл, чтобы в дальнейшей беседе избежать недопонимания и возвращения к постоянным вопрошаниям о смыслах, вкладываемых в употребляемые термины.

Это и символ, и художественный символ, и образ, и символизация, и объект символизации и т. п. И у каждого из нас, возможно, окажутся еще свои, значимые для этой темы термины.

Мое предложение.

Написать каждому по письму, в котором будет определен смысл основных употребляемых им по этой теме терминов и понятий и, когда все три таких письма будут написаны, обменяться ими в один день. То есть сначала дать сигнал, что письмо готово, и ждать, когда остальные будут готовы.

В этом случае у каждого из нас появится возможность достаточно независимо сформулировать свое понимание основных понятий, а затем уже приступить к обсуждению и взаимному прояснению смыслов коллег, если это потребуется. Может быть, выработать общую для нашего хотя бы круга смысловую однозначность. Или просто развивать дискуссию, учитывая смыслы, которые каждый вкладывает в тот или иной термин. Вполне возможно, что

мы понимаем основные термины в близких смыслах и тогда вообще будет очень легко вести разговор по существу.

Как вы относитесь к этой идее, друзья? Размышляю над своими смыслами и хотел бы, чтобы и вы поддержали ее. Возможно, она окажется продуктивной.

С пожеланием всяческих успехов В. В.

176. В.Иванов

(09.02.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

получив Ваше письмо, я хотел немедленно ответить: «согласен» и поставить в конце три восклицательных знака... потом подумал немного, занялся другими делами и опять еще раз подумал: «конечно, согласен».

Действительно, прекрасная идея. Вот только гложет меня небольшое сомнение: справлюсь ли я с таким заданием? То содержание, которое я – для своего внутреннего употребления – вкладываю в понятия символа, символизации *et cetera*, с трудом укладывается в строго очерченные формы. Я предпочитаю, выражаясь языком Кандинского, *размытости*. Мне нравятся гераклитовские превращения мыслей, и я остерегаюсь ставить им границы. Иными словами, эти понятия для меня нечто *живое*, экзистенциально значимое, и поэтому эпистолярный жанр, в рамках которого возможны *размытые* рассуждения, для меня наиболее пригоден, чтобы говорить о вкладываемых в них смыслах. Но, конечно, можно попробовать...

К тому же Вы на сегодняшний день немало написали о проблемах символизма, и достаточно, например, открыть Вашу «Эстетику»⁸, чтобы получить довольно ясное представление о том содержании, которое Вы вкладываете в рассматриваемый нами теперь круг понятий.

Я, в свою очередь, высказал свой взгляд на суть символизации в последней главе своего «Петербургского метафизика»⁹. Могу, конечно, многое прибавить, но для первого знакомства вполне достаточно.

Далее: предполагаю (о чем уже писал), что в основном мы мыслим по этому вопросу в гармоническом согласии (не считая смысловых нюансов и пр.), поскольку (если не ошибаюсь) танцуем от одной и той же печки (русской религиозно-философской мысли).

Поэтому, как мне кажется, сейчас для всех нас наиболее важен (в качестве темы для кресельных бесед) экзистенциальный аспект символизма, т. е. индивидуальный опыт символизации. Описание этого опыта и даст наиболее корректное представление о тех текущих смыслах, которыми мы наделяем обсуждаемые понятия.

Если же принять Ваше предложение, то надо (как на дуэли) строго очертить временные и пространственные границы «поединка»: положить обозримый срок (ибо писать подобное письмо можно и год) и объем (а то каждый напишет по многостраничному тому).

С радостным ожиданием братского ответа

В. И.

⁸ См.: Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2002.

⁹ См.: Иванов В. В. Петербургский метафизик. Фрагмент биографии Михаила Шемякина. СПб, ВИТА НОВА, 2009.

177. В. Бычков

(15.02.11)

С праздником, дорогой друг мой!

Во Сретение Вам летит и моя мысль с братской любовью.

Под Вашим последним письмом я подписался бы с большим энтузиазмом и радостью, чем под своим, в котором выдал «задание» нашему кресельному сообществу. Я сам никогда не терпел никаких заданий, выдаваемых мне. Слава Богу, удалось прожить без них. Все задания я выдавал себе сам и, как правило, руководствуясь только внутренней необходимостью самой высокой пробы.

Я, как и Вы, больше предпочитаю «размытости», чем строгие формулы, поэтому и ушел в свое время профессионально в сферу эстетического опыта. Однако, друг мой, ведь разум наш, иногда уставая, видимо, от нашей духовно-эстетической вакханалии смыслов, вдруг поднимает бунт и требует: да определи же ты в конце концов, что понимаешь под символизацией – процесс или результат? Не Ваш ли разум на этот раз взбунтовался (и праведно, в определенном смысле) и призвал меня к ответу за мои размытости? И азъ, грешный, счел сей призыв закономерным и задумался. Следствием сего и стало мое «задание», повергшее всех нас в уныние от предстоящей непосильной гимнастики ума.

И как быть в такой ситуации? Вы даете «отбой» своему вопрошанию, даете понять, что в общем-то и так все ясно из наших публикаций на эту тему. Намекаете, что выполнение моего задания потребует от Вас многих лет каторжного труда и многосотпудовых фолиантов текста...

Ну, нет! Уже слеза жалости катится по моей седой бороде, и я громогласно восклицаю: Да не будет сего!

Снимается столь неразумно придуманная епитимья со всех нас, хотя под ней имелось в виду не наказание и каторжный труд, но определенное «врачевание духовное», направленное на обуздание ума, растекающегося мыслью по древу размытости. Однако снимается как непосильное.

С себя я, правда, пока ее не снимаю, и хотя бы для себя постараюсь как-то исполнить. Что получится, отправлю вам, дорогие сокресельники.

Так что, дорогой Вл. Вл., пишите как можно больше и как можно размытее и всё присылайте. Воспримем с радостью и употребим для пользы душевной, духовной и художественно-эстетической в частности.

Обнимаю и жду с нетерпением тексты.

Меня здесь опять несколько отвлекла от упражнений в формулировании основных понятий очередная верстка учебника, который я пишу и публикую периодически вотуже второе десятилетие, и каждый раз что-то не устраивает именно в формулировках. Приходится их додумывать, прояснять (студентам же не дашь размытости), корректировать.

Однако вскоре и мой текст созреет. В. Б.

178. В.Иванов

(15.02.11)

Дорогой касталийский собрат, сегодня после праздничной Литургии ездил причащать двух прихожанок, живущих теперь в домах для престарелых. Посещение таких «домов» приносит опыт особого рода, когда видишь изнанку жизни.

Приехав домой, заглянул в надежде обнаружить в своем «почтовом ящике» весточку от Вас и не обманулся в предчувствиях. Скажу более: Ваше письмо растрогало и умилило меня. Какая редкость в нашем мире вот так сердечно и в то же время *эйдетически* общаться друг с другом.

Все мне в Вашем письме нравится, и со всем согласен.

Постараюсь в ближайшее время написать о своем понимании *символизации*.

А что думает о нашей новой проблематике Н. Б.?

Дружеский привет всем собеседникам.

Да будет радость! Мир всем существам!

С братской любовью В. И.

Символизация как сущностный принцип искусства

179. В. Бычков

(24.02.11)

Дорогие друзья,

получив от вас общую поддержку в значимости темы, но отнюдь не сигналы о немедленной готовности прислать что-то конкретное по поводу символизации и символизма в искусстве, я понял, что, если в который раз не проявлю инициативу, тема эта опять зависнет у нас, как и многие другие интересные.

Попутно хочу сообщить Вл. Вл., что дело с нашим «Монстром» начинает со скрипом продвигаться. Назначен художник-верстальщик, была с ним встреча, а 1 марта, возможно, будет показан нам и проект макета. Идем на его согласование. Буду информировать Вас о дальнейших действиях в этом направлении.

Однако, к символизации.

Я начал размышлять о формулировках, которые я так люблю, о последних письмах о. Владимира с вопрошаниями и последующими размышлениями о том, как вообще-то трудно на них отвечать и лучше раствориться в размытостях и символическом тумане околорытия и якобысуществования и сомнамбулически парить над миром пакибытия. И стало мне так грустно, что я не нашел ничего лучшего для начала, как взять свое старое письмишко о символизации (от 05.11.10)¹⁰, умилься его могучей концептуальности при одновременной легкой размытости смыслового поля, капнуть на него скупой мужской слезой неизбывной печали по ускользающему смысловому ряду и повторить его в аспекте некой деконструкции-реконструкции мыслесимволов и размышлизмов, постоянно помня гениальную мысль великого Делёза о том, что повторение – мать учения и... убежище для дураков...

...Попытаться таким способом прояснить свою позицию понимания непонимания проблемы, ответить на вопросы, напрямую не отвечая на них, и имплицитно поставить новые, чтобы в конце концов на радость всем буржуям раздуть мировую дискуссию по теме, волнующей нас, но прилично герметизированной и табуированной паникующим в хаосе бытия сознанием.

Also! Und nocheinmal!

Я убежден и утверждаю (да и кто со мной будет спорить по этому тезису?), что символизация как своеобразное многозначное, конкретно-чувственное выражение (выражение как процесс – отвечаю иногда попутно и напрямую на вопросы Вл. Вл.) смысловой предметности составляет основу практически любой художественной активности, любого творческого метода, являет собой становление и жизнь художественного символа, т. е. определяет в конечном счете эстетическое качество произведения искусства, его художественность. Бытие подлинного произведения искусства определяется в итоге тем, состоялся полноценный акт художественной символизации или нет.

В процессе творческого акта, который, как правило, и является уже актом (главным этапом) символизации, художник всматривается и вслушивается в ведомые только ему сигналы, знаки, намеки о сущностных основах жизни, бытия, Универсума; в духовно-душевную жизнь самого себя. Затем, подчиняясь неумолимому принципу внутренней необходимости,

¹⁰ См.: Бычков В. В., Маньковская Н. В., Иванов В. В. Триалог. Письмо № 169. С. 823–825.

управляющему творчеством любого подлинного художника, стремится выразить результат этого духовного опыта в формах подвластного ему вида искусства.

В акте художественной символизации стирается грань между подлинным бытием и кажимостью, сущностью и видимостью, ноуменальным и феноменальным. *Художественная символизация* – это борьба за духовные приоритеты, эстетические ценности, за эйдетические основания жизни, за выражение ноэтического в художественно данном – живописном, поэтическом, музыкальном. Это жизнь духа, может быть, в наиболее высоких и доступных ему формах в пределах земного бывания.

В событии символизации (становления художественного произведения) смысл (эйдос) как метафизическая сущность бытия, конкретного явления или события стягивается в некую чувственно воспринимаемую субстанцию, выражается в интуитивно сгармонизированной художником уникальной системе художественных средств данного конкретного произведения. Полностью раскрывается эта символически выраженная смысловая предметность только в момент конкретного же эстетического восприятия произведения искусства конкретным реципиентом. Эстетическое восприятие выступает здесь процессом личностной актуализации символа, который (процесс) так же носит ярко выраженный творческий характер. В целом *символизация может быть понята как диалектически-диалогический процесс «творчества – восприятия-сотворчества», в центре которого находится художественный символ, и сквозь него «просвечивает» глубинный смысл символизируемого, которое само обретает полную актуализацию только в художественном символе.*

Этот смысл является уникальным антиномическим единством абсолютной всеобщности (метафизический компонент, собственно символизируемое) и уникальной, присущей только данному конкретному акту творчества или восприятия произведения единичности. При этом сама данная единичность, рассматриваемая со стороны художественного символа, предстает, в свою очередь, выражением личностного видения абсолютного художником как неизведанного, таинственного, мистического, данного в откровении и в акте символизации передаваемого через посредство произведения реципиенту, жаждущему принять передаваемое, которое у него уже как принимаемое приобретает тоже личностную окраску. Здесь возникает интересное диалектическое единство принципа «соответствий» (*correspondances* Бодлера и символистов), которыми в феноменальном плане пронизан Универсум, и *суггестии*, являющейся результатом художественной символизации и указующей на неизъяснимую, сокровенную суть вещей, открывающуюся конкретной личности в процессе восприятия произведения искусства.

Перед нами как бы несовместимое единство противоположностей, которое Вячеслав Иванов усматривал еще в самом стихотворении Бодлера «Les Correspondances»¹¹, ставшем манифестом и как бы «символом веры» символистов. В первой его части Иванов видел онтологическое понимание символа, во второй же – психологическое. Он, как и многие русские символисты и религиозные мыслители Серебряного века, признавал истинным только онтологическое понимание символа, в том числе и в искусстве. Символизм,

¹¹ Напомню это значимое для всего символизма стихотворение Бодлера: СООТВЕТСТВИЯ Природа – древний храм. Невнятным языком Живые говорят колонны там от века; Там дебри символов смущают человека, Хотя взгляд их пристальный давно ему знаком. Неодолимоу влечению подвластны, Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон, Великий, словно свет, глубокий, словно сон. Так запах, цвети звук между собой согласны. Бывает запах свеж, как плоть грудных детей, Как флейта, сладостен и зелен, как поляна, В других – растленное игрище страстей. Повсюду запахи струятся постоянно, В бензое, в мускусе и в ладане поет Осмысленных стихий сверхчувственный полет. (Перевод В. Миклушевича)

основанный на таком понимании символа, как вы помните, называл реалистическим, а символизм психологического толка — идеалистическим. Феноменологическая эстетика XX в. убедительно показывает нам, что подобная дихотомия не выражает реального положения вещей в сфере эстетического опыта. Художественная символизация видится сегодня сложной, труднопостигаемой на формально-логическом уровне антиномической онто-феноменологической динамической целостностью, выражающей метафизические сущности в их многоликом личностном преломлении в процессах творчества и художественного восприятия.

Трудно постигаемое единство бытийственного и феноменологического реализуется в *художественном образе* произведения искусства, сущность которого, его ядро составляет в выдающихся, высокохудожественных произведениях *художественный символ*, который, как и сам процесс символизации, обладает аналогичным характером. Суть последнего состоит, как известно, в возведении реципиента на более высокие уровни духовного бытия, возвышении его над эмпирической действительностью.

В акте символизации раскрывается эстетическая достоверность мира, преодолевается его косность, и он является сознанию художника, а затем и реципиента в первозданной красоте и гармонии. На выразительном уровне художественный символ предстает системой многоуровневых отношений между всеми элементами художественного языка, обладающего суггестивной многомерностью значений. Изучение художественного символа позволяет понять сущностный смысл процесса художественной символизации.

Художественная символизация по-разному реализуется в отдельные периоды исторического и типологического бытия искусства. В Средние века, особенно отчетливо в византийско-русском ареале, символизация, например, обретает характер художественной канонизации. Канон становится ее смысловой антиномической основой. Он на макроуровне художественного выражения сохраняет веками выявлявшиеся эйдосы символизируемых событий и образов и, одновременно, преодолевается, снимается в каждом конкретном акте творчества-восприятия канонического произведения (микроуровень канона). Особенно очевидно это в высокохудожественной классической русской иконописи XV в.

В искусстве Ренессанса — это принцип цветоформной идеализации, тяготеющей нередко к более или менее скрытой аллегорезе. Здесь художественный символ как бы постоянно вибрирует между рационально понимаемой аллегорией, некой сознательно использованной условностью, визуальной эмблемой рационально заданного смысла и утонченной цветоформной, графической, композиционной разработкой конкретного образа, преодолевающего и сюжетно представленную историю (мифологию), и аллерию на художественном уровне. В живописи романтиков мы видим возвышенную одухотворенность природы, сквозь которую часто просвечивает неуловимая, но хорошо резонирующая с внутренним миром подготовленного реципиента метафизическая реальность (Фридрих и др.). Романтизм внес в символизацию и сильную струю иронизма, которая существенно усилилась у некоторых символистов, а затем стала основой постмодернистской символизации.

В искусстве западноевропейского символизма мы встречаемся с тонко и многообразно проработанным суггестивным эстетизмом (от декаданса, дендизма до модерна), а теория и отчасти само искусство русского символизма тяготеют к теургизму и мистериальности. В авангарде художественная символизация достигает иногда высокого накала на уровнях цветоформной экспрессии, высокого напряжения цветовых и конструктивных отношений, метафизических и сюрреалистических прорывов на иные уровни реальности. Постмодер-

низм демонстрирует активное затухание художественной символизации и манифестирует антипод художественного символа – симулякр в модусе иронической игры с классическим символом (символическое у Лакана, «символизм» Бойса и т. п.).

В связи с исторической типологией символизации необходимо всплывает проблема отличия художественного символа от религиозно-мифологического, который обладает субстанциальной или энергетической общностью с архетипом и, более того, – проблема аутентичного бытия иных символов, кроме художественных. Также обращает на себя внимание глубинный антиномизм символа и символизируемого, актуализируется проблема художественного пространства и тому подобные фундаментальные для бытия художественного произведения темы, непосредственно связанные с *ею художественностью* как реализацией символического отношения. Думаю, что о каждой из этих проблем имеет смысл поговорить когда-то специально.

В моем понимании процесс художественной символизации – это многоуровневая динамическая система, разворачивающаяся в многомерном, неоднородном пространстве: *метафизическая реальность – художественное выражение (творчество) – произведение искусства – эстетическое восприятие произведения реципиентом*. Естественно, не все уровни и измерения этого пространства поддаются вербализации, а то, что поддается осмыслению и описанию, как правило, относится к феноменологическому уровню, т. е. описуемо-неописуемо, принципиально антиномично на уровне дискурса. Вот это и может представлять для нас особый интерес – показать символизацию как антиномический процесс личностного глубинного проникновения в сферы, доступные только на этом пути.

Понимая необычность некоторых моих утверждений, я хотел бы специально подчеркнуть, чтобы не возникало какой-то двусмысленности, что понятием *художественной символизации* я обозначаю (и настаиваю на адекватности этого обозначения) *весь* сложный многоуровневый и многомерный *процесс* особого (художественного) освоения человеком метафизической реальности, который включает в свое поле не только сам акт художественного творчества (символизации в узком смысле – создание произведения искусства как своеобразного символа вне его находящейся реальности), но и процесс эстетического восприятия как уникальной личностной актуализации символа, вне которой он собственно и не существует. И художественный символ, что я неоднократно показывал в моих работах и письмах и повторю это и здесь, и сама символизация находят свое завершение, полную реализацию только и исключительно в акте конкретного эстетического восприятия произведения искусства, поэтому в сфере эстетического дискурса под символизацией имеет смысл понимать весь сложный процесс творчества-восприятия от метафизической реальности до контакта реципиента с Универсумом через посредство произведения искусства.

Более того, процесс восприятия принадлежит символизации, понимаемой и в узком смысле – как чисто творческий процесс, так как он реализуется не только на этапе эстетического восприятия произведения реципиентом, но является и важной составляющей самого процесса творчества. Художник творит в состоянии активного восприятия своего возникающего произведения, руководствуясь помимо внутренней необходимости и как бы «обратной связью» – импульсами, постоянно поступающими из сферы его восприятия; на их основе он постоянно корректирует те или иные элементы возникающего произведения. Эстетическое (сугубо интуитивное и внесознательное – на уровне художественного вкуса) восприятие художником собственного произведения в процессе творчества является, на мой взгляд и на основе личного творческого опыта, главным корректором творческого процесса именно на уровне чистой *художественности* произведения.

Понятно, что не единственным, так как практически в любое произведение искусства входит множество внеэстетических, внехудожественных компонентов, работой с которыми

занимаются рационально-рассудочные структуры внутреннего мира художника. Это впрямую относится и ко всем символическим уровням произведения.

Наиболее полно и относительно точно в пространстве художественной символизации поддается описанию произведение искусства – материализованный носитель и хранитель собственно художественного символа в «свернутом» виде. Этим описанием занимается искусствознание. Эстетику и философию искусства в большей мере интересует сам художественный символ – реальность чисто *феноменологическая*, трудно описуемая, но являющая собой собственно жизнь искусства, основу и содержание подлинного художественного опыта, будь то на уровне творчества или на уровне восприятия.

В не меньшей мере нам интересен и сам объект выражения, само символизируемое в символе, но оно в принципе не вербализуемо. Это подлинно метафизическая реальность, составляющая основу духовного опыта, но никак иначе не постигаемая в художественно-эстетическом пространстве, кроме как посредством художественной символизации, и не поддающаяся вербальному описанию. Она просто *являет себя* в опыте переживания художника в процессе творчества и реципиента в акте эстетического восприятия произведения. Сокровенно открывается в художественном символе тем, кому доступен эстетический опыт.

Вл. Вл. прав, что нам нет смысла приводить в нашей переписке бесчисленные и часто противоречащие друг другу дефиниции символа, длинной чередой уходящие в глубь веков. Они лишь подтверждают трудноописуемость события символизации и в общем-то хорошо известны в эстетическом пространстве.

Существенно одно, что символ в самом широком понимании – это своеобразный результат символизации – выражения некой реальности (смысловой предметности) в конкретной форме, как правило, не изоморфной этой реальности в силу ее принципиальной аморфности (отсутствия чувственно воспринимаемой формы – *морфэ*), но передающей сущностные характеристики этой реальности. Своеобразие его заключается в том, что это динамический результат символизации, ее завершение и одновременно развитие; это *морфозис* (становление формы) того, что в принципе не имеет формы (*морфэ*), т. е. феноменальная форма не имеющего формы. В этом заключен один из метафизических аспектов символа, относящихся к его сущности.

Между тем на практике, в реально существующем искусстве (особенно в изобразительном, визуальном) мы вроде бы имеем нечто иное – активную работу с формами видимого мира, т. е. с предметным миром, уже обладающим совокупностью вполне конкретных чувственно воспринимаемых форм. Чтобы разобраться в этом как бы очевидном противоречии, нам придется внимательнее всмотреться в структуру и бытие собственно художественного символа, с которым в эстетике неразрывно связано и понятие художественного образа. В общем случае произведение искусства – это образно-символический феномен, в котором художественный символ сокрыт под яркой, многомерной оболочкой художественного образа.

Здесь логика изложения принуждает меня повторить в новом контексте некоторые из хорошо известных вам, друзья, моих положений о художественном образе и символе. Без этого не обойтись. Отсылать же вас к тем или иным страницам моих книг просто незачем. Между тем я и вас призываю к тому же. Особенно о. Владимира. Да, многие сущностные идеи Вашей концепции изложены в Вашей книге. Тем не менее я прошу Вас кратко повторить те из них (или их все) здесь, чтобы мне не рыскать по страницам Вашей книги, а читателям нашей переписки (если и этот материал пойдет в печать, что вполне вероятно) не бежать за ней в библиотеку. Тем более что сегодня даже в центральные библиотеки попадают далеко не все книги, ибо издаются они мизерными тиражами, а издателей никто не обязывает, как это было в СССР, посылать определенное количество экземпляров всех изданных

книг в центральные библиотеки. Возможно, что и наших с Вами книг нет даже в главных библиотеках Питера и Москвы, увы. Так что не будем стесняться повторений – возможно, не случайно постмодернистский дискурс возвел термин «повторение» в значимую категорию. При каждом повторении своих же тезисов или концепций мы неизбежно, если мы еще живы, добавляем к ним нечто, что уточняет их, придает им иную окраску и т. п. Тем более когда они помещаются в иной контекст изложения.

Кажется, я достаточно оправдался в том, в чем не имеет смысла сегодня оправдываться даже перед собой, поэтому продолжаю свои мысли.

Художественный образ может рассматриваться как наиболее доступная для восприятия и понимания ступень (= результат) художественной символизации, ибо он отталкивается от чувственно воспринимаемых форм действительности и на их основе строит более глубокие уровни символизации, уходящие по принципу воронки все дальше вглубь (и ввысь) к собственно художественному символу, а через него и к метафизической реальности бытия, к ее открыванию от сокрытости, ее откровению. Художественный образ, если воспользоваться философской метафорикой Хайдеггера, – это первая ступень к «несокрытости бытия», к его явлению. Оптимально же возможная для искусства полнота бытия являет себя в художественном символе. И именно в этом плеромогенезе заключается основной смысл художественной символизации как фундаментального принципа художественного акта – таким образом явить нечто сущностное духовно-душевному миру человека, чтобы этим явлением приобщить его в качестве органичной составной части к полноте бытия, что и доставляет ему неопишное эстетическое наслаждение, свидетельствующее о реальности такого приобщения.

Между тем образ – не только ступень к чему-то еще, но и собственно основа произведения искусства, его художественное содержание, точнее, форма-содержание. Не случайно поэтому одной из главных характеристик искусства в европейской культуре стало, как все мы хорошо знаем, понимание его и связанного с ним художественного мышления как развитой многоуровневой образной системы. Именно образ принципиально отличает искусство и всю сферу художественного от формально-логического, дискурсивного мышления, от иных форм выражения, если они существуют.

Под художественным образом я понимаю, как вы помните, органическую духовно-эстетическую целостность, выражающую, презентующую некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующуюся (становящуюся, имеющую бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире.

Именно в так понимаемом образе, на мой взгляд, полно раскрывается и реально функционирует некий уникальный художественный космос, свернутый (воплощенный) художником в акте создания произведения искусства (= в первом акте художественной символизации) в его предметную (живописную, музыкальную, поэтическую и т. п.) чувственно воспринимаемую реальность и развернувшийся уже в какой-то иной конкретности (иной ипостаси) во внутреннем мире субъекта восприятия (второй акт художественной символизации). Образ во всей его полноте и целостности – это динамический феномен, сложный процесс художественного освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях, как бы фокусирование его духовной проекции в конкретный момент бытия в конкретной точке художественно-эстетического пространства. Он предполагает наличие объективной или субъективной реальности, не всегда фиксируемой сознанием художника, но давшей толчок процессу художественного отображения. Она более или менее существенно субъективно трансформируется в творческом акте в некую иную реальность самого чувственно воспринимаемого произведения. Затем в процессе восприятия этого произведения вершится еще один этап трансформации черт, формы, смысла, даже сущности исходной реальности (про-

образа – <в дальнейшем продумать, что собственно есть этот прообраз, как он соотносится с метафизической реальностью и с первообразом как становящимся в процессе творчества (Лосев и др.), и что есть сама метафизическая реальность, когда речь идет об эстетическом опыте искусства>) и реальности произведения искусства (материализованного, чувственно воспринимаемого формо-образа).

Возникает конечный образ, принципиально не поддающийся вербализации, как правило, достаточно далекий от первых двух, но сохраняющий тем не менее нечто (в этом суть изоморфизма и самого принципа отображения), присущее им и объединяющее их в единой системе образного выражения, или художественного отображения. Именно этот фактически третий «образ», возникший на основе первых двух и как бы втянувший, вобравший их в себя, и является в прямом смысле слова полновесным художественным образом данного произведения искусства, и в процессе его разворачивания (становления) в художественный символ и может осуществиться реальный контакт (собственно окончательный этап эстетического акта восприятия произведения искусства <и завершения акта символизации>) субъекта с Универсумом или даже с его Первопричиной (как, например, при созерцании иконы или прослушивании Мессы си минор Баха) в уникальном, присущем только данному образу модуле.

Фигурирующий в определении образа принцип изоморфизма, некоего подобия формы, как основа любого отображения, в искусстве имеет очень широкие смысловые пределы. В общем случае речь идет о том, что образ сохраняет в себе некоторые черты, присущие форме, как правило, чувственно воспринимаемой, объекта, явления, ситуации, давших толчок творческому процессу отображения. Наиболее очевиден этот принцип в визуальных искусствах и литературе, работающих с так или иначе трансформируемой материальной, обычно визуально воспринимаемой действительностью. Между тем изоморфизм не утрачивает своего смысла и для таких «абстрактных» видов искусства, как архитектура, музыка, декоративное искусство или абстрактная живопись, не имеющих чувственно воспринимаемого прототипа. Здесь он сводится к подобию (адекватности) формы произведения самой себе, самоадекватности формы, т. е. к созданию некой целостной чувственно воспринимаемой замкнутой в себе самодостаточной структуры, являющей одновременно и образ и его прообраз (который здесь точнее назвать первообразом), сущностный архетип.

Этот вроде бы парадоксальный факт, наиболее очевидный именно в «беспредметных», как бы неизоморфных искусствах, относится к фундаментальным законам искусства вообще и художественного образа в частности. По крупному счету любой образ искусства в глубинном понимании содержит свой прообраз (как первообраз) в себе, как бы сам про-из-водит его; является антиномическим единством образа и прообраза. Прообраз произведения искусства нигде, кроме как в своем образе, и не существует. В этом смысл бытийственности художественного образа, его метафизический смысл. Тот же изоморфизм (изоморфизм внешних визуальных структур, например), который мы наблюдаем в подавляющем большинстве произведений классического искусства (и, прославляя который, с древности «хлопали в ладоши все», т. е. массы, смотрящие <но не видящие> на произведения искусства), в какой-то мере является именно формальным, внешним изоморфизмом, хотя ему обязаны своим происхождением понятия образа и отображения. Форма видимых, чувственно воспринимаемых прототипов произведения искусства дает только один из импульсов, часто достаточно сильный, к возникновению собственно произведения искусства.

Между тем главной особенностью художественного образа является способность с помощью этого вроде бы внешнего изоморфизма выражать сущность изображаемого предмета или явления или передавать личностное, часто глубоко интимное отношение художника к изображаемому событию, персонажу, вещи и т. п. В этом-то и коренится художественно-символическая природа образа именно как изоморфного феномена. Большой

художник в пейзаже, натюрморте, портрете и даже в жанровой картине умеет выразить то, чего в реально существующих объектах (прототипах) его изображения мы и не заметим. Произведение же искусства волнует нас именно этим – символично-суггестивным воздействием образа, иницируемым системой художественно данных нюансов изображения, вроде бы точно передающего форму прототипа, но при этом в ней самой усматривающего нечто большее, глубинное, сущностное (не отсюда ли сезанновские мучительные поиски выразить чисто живописно в облике яблока его сокровенную сущность? И выражал ведь!). Конечно, искусство нередко стремилось и к чисто иллюзорному заимствованию, так сказать, к рукотворному удвоению видимой действительности, но здесь говорить о какой-либо символизации и художественности в подлинном смысле не приходится. В лучшем случае – о высоком уровне ремесла, владения иллюзорной техникой.

Например, в иллюзорно проработанных, фотографически точных, рассудочно выверенных пейзажах Шишкина мы видим только фрагмент природного ландшафта (иногда очень красивый и привлекательный сам по себе). Эстетический опыт с произведениями подобного рода возникает только в случае, если механически скопированный фрагмент действительности сам может стать для реципиента эстетическим объектом, как, например, фотография прекрасного пейзажа или человеческого тела. Здесь фактически нет художественной символизации, но репродуцирование, удвоение некоего объекта. Другое дело – пейзажи Федора Васильева, Левитана, Коро, некоторых символистов, импрессионистов или постимпрессионистов. В них активно работает авторская, как правило лирически настроенная, художественная символизация. С помощью внесознательно (!), интуитивно (в этом истинный талант художника) организуемой системы изобразительно-выразительных средств живописи художнику удастся выразить во вроде бы заимствованных у природы формах нечто, вербально невыразимое: или передать свои переживания, впечатления, какие-то внутренние, духовно-душевные движения, или выявить эйдетические начала природы, принадлежащие к ее сущностным основаниям, или достичь художественного символа во всей его полноте и глубине, как, например, в полотне «Над вечным покоем» Левитана. Реакция реципиента на эти образы – радость удивления и приобщения, духовно-душевное ликование, иногда и полный эстетический катарсис.



Исаак Левитан.

Над вечным покоем. 1894.

ГТГ. Москва

Несколько сложнее, хотя по существу так же, обстоит дело и с сюжетными композициями классического искусства. Символизация не там, где мы узнаем в изображении, например, событие оплакивания Христа, но там, где это «оплакивание» вызывает в нас после рассудочного опознания изображения события оплакивания чувства неопишуемой радости, восторга, переживания чего-то прекрасного, возвышенного и возвышающего. Где мы, отдав на интеллектуальном уровне дань искусному выражению мастером горя изображенных персонажей, с помощью художественно организованной структуры изображения (цветовой гармонии, линейного ритма, предельно выверенной композиции, свето-тоновых отношений, экспрессии лиц, поз, жестов персонажей и т. п.) поднимаемся над конкретной обыденностью (даже священной истории, — да не анафематствует меня наш благочестивый, но толерантный, слава Богу, батюшка!) и воспаряем к ее гармоническим, эйдетическим, архетипическим основаниям. Где мы, по образному выражению Константина Бальмонта, введенному в контекст символической образности Павлом Флоренским, начинаем «стройно, гармонически рыдать», очищаясь от всего внешнего, наносного, сиюминутного, т. е. реально переживаем символическое (тоже категория, требующая осмысления).

В этом подлинный смысл художественной символизации изоморфных образов искусства. И великая тайна художественного творчества, о которой большинство мастеров искусства, даже великих и гениальных художников, и не подозревают. Только некоторые, наиболее проницательные из них догадываются. Таким несомненно был Василий Кандинский, художник, сумевший достаточно адекватно высказаться в своей книге «О духовном в искусстве» о художественном смысле искусства и сути творческой деятельности художника. Сегодня мы имеем возможность добавить к этому еще кое-что.

Художник, как правило, начинает работать с установкой создать некое художественное произведение на какую-то конкретную тему, которая вполне выражается системой изоморфных, нарративных для словесных искусств, компонентов. Обычно отнюдь не думая ни о каком художественном символизме. Это может быть и символическая или аллегорическая картина на религиозные или мифологические темы. Однако этот на уровне *ratio* осмысливаемый и сознательно вводимый в произведение искусства мифологический, религиозный или какой-либо иной «символизм» или аллегоризм – нечто совсем иное, чем художественный символизм, о котором идет речь в нашей беседе. На его основе, как и на основе любого конкретного бытового или исторического сюжета или визуального фрагмента действительности может возникнуть художественный символ (= художественное произведение высокого уровня), а может и не возникнуть. Здесь все зависит от дара, художественного таланта мастера. И только.

Так вот, художник начинает писать пейзаж, какую-то тематическую или мифологическую картину, натюрморт и т. п., и в нем, если это настоящий художник, имеющий творческий дар в своем виде искусства, немедленно вспыхивает некое творческое горение, включается особое глубинное видение того, что не поддается (в отличие от сюжетно-тематического уровня) никакому вербальному описанию, но начинает управлять его творческим духом, а через него всей системой художественно-выразительных средств.

И в этом нет никакой мистики в примитивном понимании этого термина. Просто начинается собственно творческий процесс создания (возникновения) произведения искусства, когда рационально заданная тема начинает сугубо внесознательно, интуитивно решаться (воплощаться) на художественном (равно метафизическом – его искал, в частности, и Сезанн в своих яблоках, ощущая нечто за внешней формой обычного яблока) уровне. В ней мастер прозревает ее глубинные эйдетические начала, а гениальный художник и сквозь нее восходит к более общим уровням метафизической реальности. Здесь-то и начинается процесс собственно художественной символизации.

Особенно наглядно он виден, например, во многих шедеврах Рогира Ван дер Вейдена, в работах мастеров итальянского Ренессанса, в пейзажах романтика Фридриха – вообще в любом высоком искусстве. Мы созерцаем пейзаж Фридриха или Коро, а система художественных средств возбуждает в нас такие эмоциональные, духовно-душевные движения, которые увлекают нас значительно дальше изоморфных образов, давших толчок нашим переживаниям и погрузивших в море духовной радости и эстетического наслаждения. Как это происходит, описать не удастся. В этом – тайна искусства; а в том, что пейзаж Фридриха или картина на христианский сюжет Рогира ведут нас куда-то значительно дальше визуально данного в их работах, и заключается художественный символизм подлинного искусства. При этом мы, как правило, какой-то периферийной частью эстетически настроенного сознания «видим» и сам материализованный «носитель» символизации (пейзаж Фридриха или религиозную картину Рогира¹²), но дух наш устремлен к каким-то его невизуализируемым (эйдетическим), но доставляющим большую радость основаниям. Здесь происходит полноценное восприятие художественного образа. Когда же мы вообще забываем о визуальном «носителе», перестаем его видеть, но сквозь него как бы проникаем в какой-то неопишуемый, но эмоционально и духовно обогащающий нас мир, происходит проникновение в «святое святых» произведения – в его художественный символ, который и возводит нас к полноте бытия – вершится плеромогенез.

Художественный символ является сущностным ядром художественного образа, на что уже вскользь неоднократно указывалось в моих письмах. Внутри образа он представляет собой тот трудно вычлняемый на аналитическом уровне глубинный компонент, который

¹² Ил. картины Фридриха см. на стр. 332.

целенаправленно возводит дух реципиента к духовной реальности, как бы не содержащейся в самом произведении искусства.

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

Наряду с тем, что символ составляет сущностную основу любого высокого художественного образа, иногда он как бы выходит за его пределы, полностью поглощает образ. В мировом искусстве существуют целые классы произведений (а иногда и целые огромные эпохи, например, искусство Древнего Египта), в которых художественный образ практически возведен до символического. Абсолютными образцами такого искусства являются готическая архитектура, византийско-русская икона периода ее расцвета (XIV–XV вв. для Руси) или музыка Баха. Можно назвать и немало конкретных произведений искусства из всех его видов и периодов истории, в которых господствует символический художественный образ, или художественный символ. Такие произведения я называю символическими именно в эстетическом смысле.

Их-то и пытались сознательно создавать художники-символисты XIX–XX вв., что достаточно редко им удавалось. Здесь символ (в смысле символического произведения) предстает в конкретно оформленной чувственно воспринимаемой реальности, более направленно, чем образ, отсылающей реципиента к метафизической реальности в процессе неутилитарного, духовно активного созерцания произведения – эстетического созерцания. В акте эстетической коммуникации с символическим произведением возникает уникальная сверхплотная образно-смысловая субстанция эстетического бытия-сознания, имеющая интенцию к развертыванию в иную реальность, в целостный духовный космос, в принципиально невербализуемое многоуровневое смысловое пространство, свое для каждого реципиента поле смыслов, погружение в которое доставляет ему эстетическое наслаждение от ощущения глубинного неслиянного слияния с этим полем, растворения в нем при сохранении личностного самосознания и интеллектуальной дистанции. Подобный символический дух выдающихся произведений искусства почувствовали в свое время французские и русские символисты, сформулировав смысл своих ощущений в тезисе, что всякое подлинное искусство символично.

Символ содержит в себе в свернутом виде и раскрывает сознанию нечто, само по себе недоступное иным формам и способам коммуникации с Универсумом, бытия в нем. Поэтому его никак нельзя свести к понятиям рассудка или к любым иным (отличным от него самого) способам формализации. Смысл в символе неотделим от его формы, он существует только

в ней, сквозь нее просвечивает, из нее разворачивается, ибо только в ней, в ее структуре содержится нечто, органически присущее (принадлежащее сущности) символизируемому.

Художественный символ является своеобразным посредником между божественным и человеческим, истиной и кажимостью (видимостью), идеей и явлением на уровне духовно-эстетического опыта, эстетического сознания. В свете художественного символа сознанию открываются, являются целостные духовные миры, не исследимые, не выявляемые, не вывариваемые и не описуемые никакими иными способами. В подобном смысле символ был осознан русскими символистами начала XX в. Так, Вячеслав Иванов, как мы помним (простите, не удержался от минимального цитирования), утверждал, что в искусстве «всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины» и поэтому он – реальность и «реальная жизнь», имеющая как бы относительное бытие: «условно-онтологическое» по отношению к низшему и «мэоническое» (т. е. не имеющее реального бытия) по отношению к высшему уровню бытия. Символ представлялся ему некой посредствующей формой, которая не содержит нечто, но «через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая», медиумом «струящихся через нее богоявлений». Красиво сказано и схвачено что-то очень сущностное для понимания художественного символа в целом.

Наиболее глубокое определение символа в отечественной науке, на мой взгляд, дал в свое время отец Павел Флоренский, опираясь на опыт патристики, с одной стороны, и на теории своих современников символистов, особенно своего учителя Вяч. Иванова, – с другой.

Флоренский был убежден, «что в имени – именуемое, в символе – символизируемое, в изображении – реальность изображенного присутствует, и что потому символ есть символизируемое». В работе «Имяславие как философская предпосылка» Флоренский дал одно из наиболее емких определений символа, в котором показана его двуединая природа: «Бытие, которое больше самого себя, – таково основное определение символа. Символ – это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и однако существенно чрез него объявляющееся. Раскрываем это формальное определение: символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю».

Флоренский выводит здесь на первый план два сущностных аспекта символа: презентность и энергетизм. Он чеканными формулами утверждает онтологический характер символа, и я полагаю, что эти определения в большей мере подходят к пониманию чисто религиозных, отчасти художественно-религиозных символов, чем собственно художественных. Во всяком случае, на сегодня я не стал бы впрямую, без оговорок и разъяснений (а кто их может дать, кроме Флоренского?) относить эти крайне интересные определения к художественному символу, хотя гипотеза наличия самого символизируемого и его энергии в символе представляется мне достойной внимательного изучения и глубинного осмысления. Все зависит от того, что понимать под символизируемым, его присутствием, его энергией. Между тем, когда я вслед за Лосевым говорю об антиномическом единстве образа и прообраза (первообраза) в произведении искусства, я говорю о чем-то близком, но вряд ли адекватном пониманию Флоренского. Поэтому я в отличие от моих высокочтимых учителей Флоренского и Лосева все-таки не имяславец, но символист в эстетическом смысле слова. И именно в этом смысле мой «Художественный Апокалипсис Культуры» – сугубо символическое произведение, символизирующее метафизический конец Культуры, а возможно, и человечества в целом.

В некоторых художественно-сакральных феноменах типа иконы, которую Флоренский, как известно, считал предельной формой выражения символа и вершиной искусства, художественный символ как бы сливается с религиозным, т. е. может обладать энергией архетипа, являть его в чувственно воспринимаемом мире. Относится ли эта функция к эстетической специфике символа, составляет ли суть художественного символа, еще предстоит

осмыслить. Во всяком случае, мне. Здесь я вплотную подошел к проблеме бытия религиозного символа, на чем хотел бы остановиться и спросить более компетентного в этой теме собеседника – отца Владимира. Что и как мыслит он в этой плоскости? Имеет ли смысл вообще говорить о религиозном символе? И если да, то чем он в Вашем понимании отличается от художественного и отличается ли?

В целом же я жду от вас, дорогие друзья, любых ваших соображений по проблеме символизации. Я не столько дал ответы на какие-то вопросы из этой интереснейшей и значимой для всех нас темы, сколько наметил проблемы, поставил вопросы, определил примерное поле для дискуссии.

Спасибо за долготерпение. Жду. Ваш В. В.

180. В.Иванов

(25.02.11)

Дорогой Виктор Васильевич, с радостью получил Ваше письмо и буду его внимательно изучать.

Все это время я, как жадный кот, брожу вокруг нашего тематического пирога в раздумье, с какого бока его ухватить. Глаза разбегаются: то этот бок кажется румянее других, а вот здесь соблазнительно выглядывает лакомая начинка. Невольно начинаешь мурлыкать и облизываться. Однако звериная жадность не способствует концентрации, и легко отвлечешься видом других приманок. Тем не менее, в зимние дни начала вырисовываться кое-какая мыслишка, которой хочется поделиться с моими друзьями-собеседниками. Поэтому не удивляйтесь, что на днях получите исцарапанный кошачьей лапой листок: своего рода черновик (другой формы пока не могу придумать). В нем еще не будет ответа на Ваше сегодняшнее письмо, а только некоторые – выношенные в февральские дни – соображения. Впрочем, Вы прозорливо пишете, что наши послания могли пересечься в электронно-почтовом пространстве.

Сейчас же пишу хаотически и нелепо: просто хочется выразить свое звериное довольство от получения лакомого куса метафизического пирога.

С самыми теплыми чувствами В. И.

181. В.Иванов

(26.02–01.03.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

собирался уже несколько дней нацарапать Вам письмо о моем понимании *символизации*, но замешкался и сейчас ругаю себя за промедление. Было бы идеально, если б вчера мы одновременно получили по электронному конверту: я от Вас и Вы от меня. Теперь же мне предстоит решить трудную задачу: зафиксировать уже продуманные мысли в таком виде, в каком они сложились до знакомства с Вашим посланием. Это важный момент. Поскольку, если не принять сего обстоятельства во внимание, то у Вас может сложиться впечатление о моей агрессивной готовности вступить в логомахическую полемику... Упаси меня Бог! Примите мое нынешнее письмецо как нечто родственное розановским «опавшим листьям», ибо речь идет не столько о теории, сколько об экзистенциальном опыте жизни-в-символизме. Об изложенных в Вашем письме идеях я смогу судить только после основательного их продумывания. Теперь мне еще рано высказывать свои согласия или несогласия с ними.

Еще одна оговорка: я собирался писать, так сказать, невзирая на авторитеты не из-за дьявольской гордыни, а исходя из скромного желания поделиться своим опытом в проблематической сфере символизаций. *Мое словоупотребление будет вполне свободным и во многом не соответствующим уже устоявшимся смыслам, вкладываемым в рассматриваемые понятия.*

Теперь перехожу к делу.

Помните, как Дмитрий Карамазов высказал пожелание «сузить» человека, ибо слишком он «широк». Вот и я хотел бы «сузить» понятие символа. Исходя из своего опыта, мне кажется, что оно приложимо только к ограниченному классу эстетических объектов и процессов. Возможна, однако, и расширительная интерпретация символа. Одно другого не исключает, если речь идет о различных сферах эстетического опыта и способах его вербализации. Поэтому мой подход не только не исключает другие истолкования символа, но даже и подразумевает их.

Для дальнейших рассуждений о символе и символизации нужно оговорить две предпосылки. О них, собственно говоря, я и собирался Вам (и всем остальным собеседникам) написать. Обе они тесно связаны друг с другом, и разделить их можно только условно.

Первая предпосылка (могла бы быть и второй): *контекстуальная.*

Приступая к рассуждению о символе, я спрашиваю себя: в каком контексте оно развивается? Решающий вопрос: ощущаю ли я себя принадлежащим к творческому движению (школе, направлению, группе и т. п.), культивирующему жизнь в определенной символической и ее активно творящую, или я существую вне такого контекста в качестве человека, интересующегося проблемами символизма, решавшимися – более или менее – удачно в уже давно исчезнувших культурных контекстах. *Обозревая современную ситуацию, я не нахожу течений и т. п., для которых символизм был бы чем-то живым и эстетически реальным. Последние следы действенного символизма я нахожу только в рамках Серебряного века.* Уже возникновение акмеизма знаменовало сознательный отход от эстетики и практики символистов. И чем дальше, тем хуже... Было создано немало прекрасных произведений искусства, но к ним – при самом расширительном подходе к символу – он приложим быть не может, если мы только не станем – любой ценой и вопреки намерениям самих художников – проделывать такие герменевтические процедуры. *Соответственно понятие символа (и, разумеется, символизации) приложимо только к таким произведениям, создатели которых были символистами.* Символистом же – по выражению А. Блока – не становятся, а *рождаются*. Символист – носитель определенного типа сознания, способного к трансцендированию за пределы эмпирической действительности и – в идеальном случае – обладающего раскрытыми органами духовного восприятия. Здесь, я предполагаю, Вы заметите, что обладания такими «очами мысленными» недостаточно для создания эстетически ценных произведений. Конечно, недостаточно. Я имею в виду только тот случай, когда художник способен творить символы, в которых духовные и эстетические смыслы имманентны друг другу. Поскольку в современности таких мастеров что-то не видно, остается пребывать в пустыне. И хотел бы примкнуть, да не к чему...

Итак, я констатирую отсутствие контекста для рассуждений о символизме как живом явлении. Что остается? Два компенсаторных варианта: 1) музейный, 2) библиотечный.

1. Музейный контекст.

В поисках среды, благоприятной для символизаций, можно попытаться выработать метод транстемпоральных путешествий. Еще Паломники в Страну Востока разработали систему упражнений, благодаря которым в них развивалась способность «магического проникновения в отдаленные времена и состояния культуры». Я не вижу в этом ничего утопического. Каждый имеющий подлинный музейный опыт – в той или иной мере – обладает такими способностями. Здесь, конечно, возникает опасность некоторой *люциферизации*

сознания, когда человек, пренебрегая современностью, внутренне живет в прошлом: в одной какой-либо эпохе, или, странствуя по многим (чему способствует постоянное пребывание в больших музеях, типа Эрмитажа или Лувра). Здесь, несомненно, присутствует игровой, карнавальный момент, но возможно и более серьезное путешествие в минувшие времена. Пишу об этом лишь намеком, поскольку в этом письме хочу только поставить вопрос о контекстуальном подходе к проблеме символизма без того, чтобы дать на него более или менее связный ответ.

2. Библиотечный контекст.

Наименование еще более условное, чем первое. Под музеем я, действительно, понимаю реально существующий музей (музеи), который представляет в данном отношении род лаборатории для проведения транстемпоральных экспериментов: либо карнавального, либо эзотерического характера, либо для достижения синтеза этих двух подходов в различных – иногда взрывоопасных – пропорциях. Тогда как «библиотеку» я использую только в качестве метафоры, имею же в виду только «книжный» контекст, в рамках которого происходит процесс осмысления проблем символизма и т. п. Основные понятия рассматриваются, так сказать, *sub specie aeternitatis*. Предполагаю, что наша дискуссия пойдет в этом направлении. Собеседники уютно расположились на вершине башни из слоновой кости и, бросая время от времени взгляды на «библиотечные» ландшафты, размышляют о сути символизации. Мне кажется, дорогие друзья, вам понятно, о чем идет речь, поэтому перехожу к следующему пункту...

...В последнее время меня занимает мысль о третьем контексте: *культовом, но в таком случае придется покинуть эстетическое поле и вступить в сферу, в которой эстетические критерии применимы только в очень ограниченном смысле*. Более того: меня начинает искушать мысль о том, что *понятия символа и символизации реально применимы только в сфере культа...* здесь многое остается мне самому не до конца ясным. В качестве пробной гипотезы рискну сформулировать следующий тезис: перенесение культового (в широком смысле, включая и эзотерические – масонские и т. п. – культы, а также церемониальную магию – *horribile dictu*) понятия «символ» в сферу эстетическую основано на некоторого рода недоразумении. *Символ есть по существу понятие, реально применимое только в сфере действенного культа. Предполагаю, что все трудности, которые возникают при чисто эстетическом подходе к символу, коренятся именно в этом неправомерном отсечении магически-культовых корней подлинной символизации.*

Здесь хочу еще раз подчеркнуть, что пытаюсь эскизно набросать мыслишки, бродившие в моей голове до получения письма В. В. Если этого не учесть, то последний гипотетический тезис получит полемическую окраску, но на самом деле он продумывался мной совершенно независимо от Вашей теории символа – хотя теперь предвижу, что в будущем вокруг этого пункта может возникнуть плодотворная дискуссия. Пересекая положенные мной границы, замечу только кратко и – в данном случае осознанно полемически, – что не считаю любую форму «выражения смысловой предметности» в искусстве полностью идентичной с *процессом символизации*. Этот процесс носит в культе онтологический характер, тогда как эстетическое *выражение* в большинстве случаев имеет характер условно миметический и даже иллюзорный (Schein).

Теперь несколько слов о другой предпосылке: условно назову ее *экзистенциальной*.

Она подразумевает, что символ переживается в субъектной (не субъективной) сфере, иными словами, экзистенциально: вне объективации. А ведь обычно символ воспринимается уже в объективированном контексте. Сама история искусства – в той форме, в которой она существует теперь как наука – представляет собой объективацию творческих процессов, протекавших в экзистенциальном времени. Особенность этого времени заключается в его принципиальной нелинейности и неизмеримости приемами, приложимыми ко времени в

обычном смысле этого слова. Такое время, говоря словами Платона, есть «подвижный образ Вечности». Переживая символ экзистенциально, мы приобщаемся тем его смыслам, которые пребывают в Вечности.

Если мы примем во внимание эту предпосылку и будем твердо проводить различие *между экзистенциальным и объективированным символом (а также между двумя измерениями символизации)*, то меньше возникнет терминологической путаницы в ходе дальнейших виртуальных бесед.

Таковы – в предельно кратком виде – мои соображения, которыми я хотел с Вами поделиться до получения Вашего письма. Если будет желание о них услышать что-либо подробнее или если возникнут вопросы и возражения, то буду очень рад ответить. Но теперь, вероятно, было бы уместно сосредоточиться на круге проблем, очерченном в Вашем последнем письме-трактате. Хотелось бы также услышать мнение Н. Б. о уже возникших в ходе переписки темах и вопрошаниях.

Всем собеседникам сердечный привет.

В. И.

182. В. Иванов

(02.03.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

отправил вчера Вам письмецо, в котором пытался пунктирно очертить ряд занимающих меня теперь тем, возникших в связи с началом наших бесед в этом году. Представляется существенно необходимым – во избежание терминологических недоразумений – принять во внимание *контексты* наших раздумий о символизме. Они, мне кажется, у всех нас разные. При всем том не менее очевидно наличие точек соприкосновения, пробуждающих надежды на гармоническое согласие при сохранении во всей полноте особенности наших индивидуальных подходов.

Несколько слов о моем *контексте* (опять-таки пунктирно). Пожалуй, лучше сказать во множественном числе. Выделю только два (для простоты). Один из них носит чисто ретроспективный характер. С детства – чисто интуитивно – мной владело ощущение *настоящего времени как лишенного ценности*. Напротив, *ценным* представлялось только *прошлое* (давно ушедшие эпохи): Вавилон, Египет, Греция, Рим. Такие настроения питались чтением мифов, сказок, а также хождением в Эрмитаж. В семь лет я прочел «Одиссею» (было такое переложение бессмертной поэмы в прозаическом варианте для детей), и после этого моя душа окончательно переехала в Античность. «Одиссея» и поныне для меня представляется абсолютной вершиной: если бы мне предложили на выбор: или всемирную литературу без «Одиссеи», или «Одиссею» без всемирной литературы, то я без малейших колебаний остановился бы на втором варианте (в этом, возможно, есть некоторое преувеличение, но, по сути, я действительно так думаю).

Также огромное впечатление на меня произвел миф о Гильгамеше. С ним я познакомился в 1955 г., читая замечательный труд «Глиняные книги» (история Вавилона и Ассирии для детей). Мифы переживались как нечто знакомое, живое и ценное. В начале 60-х гг.: еще один переезд – в Серебряный век. Поскольку мой папа был членом Союза писателей, я имел неограниченный доступ к книжным сокровищам, хранившимся в библиотеке сего Союза, к величайшему сожалению, сгоревшей вместе с прекрасным особняком в 90-е гг. Копаюсь в каталоге, я находил удивительные вещи, тогда мало кому известные и доступные. Сами братья-писатели подобной литературой не интересовались, и я мог держать годами библиотечные книги.

Мое знакомство с символизмом началось с чтения тоненькой книжечки: «Мое обнаженное сердце» Бодлера. Многое опять-таки показалось близким и знакомым. Еще большее впечатление оказал роман Андрея Белого «Петербург» и третий том его поздних мемуаров. Так я впервые познакомился с русским символизмом. Как благодаря «Одиссее» я переехал на астральное жительство в Античность, так благодаря Андрею Белому началось мое погружение в атмосферу Серебряного века. Выбатывалась в душе герметическая сфера, абсолютно ни имевшая ничего общего с современностью. Душа-улитка заползала в эту раковину и не желала даже высовывать оттуда своих усиков. Это настроение хорошо выражают строчки Брюсова (цитирую по памяти):

В безжизненном мире живу
Живыми лишь думы остались.

Современность представлялась (говорю с чисто эстетической точки зрения) *мертвой зоной*, своего рода Луной, выброшенной как шлак из *культур прошлого*.

Несколько по-иному я взглянул на *современность* только благодаря знакомству с Шемякиным весной 1963 г. Знаменательно, что оно состоялось в Эрмитаже перед картиной Тинторетто «Рождество Иоанна Крестителя» и полотном Веронезе «Обращение апостола Павла» (Савл падает с лошади, ослепленный видением Дамасского света). Действительно, с того времени в мою жизнь вошло нечто совершенно новое. До этого я считал себя прежде всего созерцателем, пребывавшим в герметически изолированной сфере *прошлого*. Со времени знакомства с Шемякиным я как бы *вошел в поток живого современного искусства*. Таким образом, изменился контекст моего эстетического мировоззрения. Возникла проблема *метафизического синтеза* прошлого с настоящим: искусства музейного и искусства, ютящегося по подвалам, чердакам и коммунальным квартирам. Поэтому и поныне мой *контекст* многоэтажно структурирован.

С одной стороны, может в еще большей степени, чем в юности, я пребываю в своей герметической сфере отрешенности, смотрю на эстетические проблемы *sub specie aeternitatis*. Однако, с другой стороны, не теряю чувства некой тонкой струи: потока *еще* живого искусства. В таком контексте терпеливо примите и мои дальнейшие рассуждения о символизме.

С братской любовью В. И.

183. В. Бычков

(03.03.11)

Дорогой Владимир Владимирович,
две строчки, чтобы выразить свою радость.

Много какой-то суетной работы. Так что только бегло прочитал Ваши письма и буду изучать их позже. Сейчас же могу только выразить свое полное удовлетворение началом нашего процесса. Именно этого мне и хотелось – чтобы каждый из нас высказал свое понимание (переживание) проблемы и события символизации, а затем мы могли бы спокойно размышлять обо всем, что требует размышления и в письмах коллег, и в своем собственном понимании.

Спасибо. Теперь уже неплохо было бы отреагировать прямо на письма друг друга. Впрошатаь и развивать. Принимать и полемизировать. Радоваться движению и игре мысли.

Обнимаю. В. Б.

184. В. Иванов

(16.03.11)

Дорогие собеседники!

Чувствуется, что мои последние письма не пробудили в вас желания на них откликнуться. Так мне и надо, хотя, конечно, писать «в пустоту» занятие мало вдохновительное. Но дай мне, Господи, «зрети мои прегрешения и не осуждати брата моего...». В числе этих «прегрешений» нахожу и собственное промедление с ответом на замечательное послание В. В. от 24.02.11. Вызвано оно, впрочем, вполне уважительными причинами. Не буду говорить о занятости и т. п., поскольку подобные вещи носят чисто внешний характер. Скажу по существу: письмо В. В. похоже на многобашенный замок. Брать его штурмом не имеет никакого смысла. Остается только присесть на холмик и любоваться издали гармоническим сооружением. Напрашивалось другое решение: изложить собственные взгляды на проблему символизации, а там посмотреть, что получится из сопоставления наших текстов. Словом, по своему обыкновению совсем запутался в лесу неограниченных возможностей...

Однако чтобы дело не затягивалось, решил остановиться на более динамичном – хотя и несколько рискованном – варианте. Если нам удастся наладить разговор о символизации и символизме, то надо с самого начала позаботиться об адекватном понимании тех смыслов, которые мы вкладываем в эти – многозначные и порядком затасканные – понятия. И вот, читая письмо В. В., я ясно вижу, что – при общем и принципиальном согласии в главном – мы наделяем понятие *символизации* довольно-таки различными содержаниями. Не усматриваю в этом ничего драматичного. Можно и в дальнейшем пользоваться терминами, как нам удобно, привычно и приятно. Только будем по-дружески учитывать особенности словоупотреблений других собеседников. Поэтому мои нынешние вопрошания не носят полемического характера.

В чем же я вижу разницу?

Например, В. В. пишет: «символизация... составляет основу практически любой художественной активности, любого творческого метода». Даю цитату в сокращении. Просмотрите, пожалуйста, весь абзац.

В моем понимании дело обстоит несколько иначе. Символизация составляет основу только для вполне *определенного вида творчества, имеющего сознательной целью создание символов*. Говоря словами В. В.: символизация «являет собой становление и жизнь художественного символа». *Лучше не скажешь. Но разве этот принцип лежит в основе любого творческого метода? Разве каждое произведение искусства – символ?* Если же отбросить слово «символизация» и написать: «выражение смысловой предметности составляет основу...», то остается только поддакивать и одобрительно качать головой. Таким образом, в моем внутреннем эстетическом обиходе символизация и выражение не идентичны друг другу. Символизация может быть «выражением смысловой предметности» почти во всех случаях, тогда как выражение отнюдь не всегда является актом символизации. Оставим при этом в стороне те явления в истории искусства, которые игнорируют оба принципа, не нуждаясь ни в «выражении», ни в «символизации» (например, минимализм). И помимо минимализма имеется достаточно артефактов, ничего не «выражающих» и ничего не «символизирующих», но вполне обладающих эстетическими качествами.

Следовательно, символизация не является универсальным принципом, приложимым к любым видам художественного творчества, или, несколько по-другому выражаясь: да, действительно, является универсальным принципом, конститутивным для формирования культуры, стиля, школы, *направления и т. п., сознательно стремящихся к созданию сим-*

волово. В то же время существует иной, не менее универсальный принцип: принцип подражания (миметизм). Эстетическая теория и практика, ставящие во главу угла «подражание природе», разрабатывают совершенно иные методы, чем эстетика символизма. Можно, конечно, в известной перспективе, обнаружить в миметически ориентированном искусстве приемы символизации, но вряд ли сами миметисты будут рады такой герменевтической процедуре. Нет нужды приводить общеизвестные эскапады знаменитых художников против символизма в искусстве. Зачем же тогда обозначать их творческие акты как символизацию? Не лучше ли оставить символизацию символистам?

Здесь встает «роковой» вопрос: а кого считать символистами? Только тех, кто сознательно исповедует символизм как свое мировоззрение, или всех тех, в творчестве которых мы обнаруживаем символическое содержание? Явно, что многие художники, называвшие себя символистами, с определенной точки зрения таковыми не являются *и, наоборот, есть немало мастеров, творивших символы, но обозначавших их при помощи иных терминов*. В духе В. В. можно было бы различать между *имплицитным и эксплицитным символизмом*. Но в любом случае речь идет о произведениях, насыщенных символическим смыслом, *и в этот ряд не должно включать работы миметического характера*. Какой-нибудь портрет репинской кисти безусловно нечто «выражает», но абсолютно ничего не «символизирует», и сам Репин с недоумением отверг бы любую «символическую» интерпретацию своего творчества.

Этот простейший пример показывает мне, что символизация не является основой «любой художественной активности». Но это так *мне кажется*. Вполне допускаю другие перспективные точки зрения. Просто в дальнейшем надо их учитывать в разговоре, тогда будет легче понять друг друга.

Так вот, для меня символизация – процесс создания символа. Тут уместно спросить: а что первично: символ или символизация? Яйцо или курица? Символ обуславливает символизацию или символизация – символ? Вопрос представляется неразрешимым, если рассматривать творчество в линейно временной перспективе. Вздохнется несколько легче, если допустить реальность метафизического измерения эстетического бытия. Сложность описания процесса символизации в немалой степени заключается в его *синтетической* природе, включающей в себя в различных пропорциях «кванты» времени и вечности. С такой точки зрения символизм предстает метафизическим синтетизмом. Этот термин, как мне представляется, более корректно – хотя и сухоовато – соответствует сути символизаций.

Символизация создает символ как сочетание несочетаемого. В истории это происходит на разных уровнях и с различными целями, но сам принцип остается неизменным. Я насчитываю пять основных типов символизаций: 1) астрально-окультиный; 2) розенкрейцеровский; 3) сюрреалистический; 4) нигилистический-абсурдистский; 5) метафизико-синтетический. *Те творческие процессы, которые не владеют тайной «сочетания несочетаемого», не могут считаться символизациями*. Опять-таки повторю, я пытаюсь кратко охарактеризовать проблему с позиций метафизического синтетизма (моего эстетического мировоззрения) и вполне признаю другие точки зрения. Письмо В. В. тоже носит позиционный характер и выполнено в жанре *манифеста*. Оно выглядит, в известной степени, *программой какого-то нового художественного (и в реальности еще не существующего) направления (с основными принципами которого я согласен)*.

На этом заканчиваю. Смысл моего письма сводится к вопросу: символизация составляет основу *любой* художественной активности или только той, которая является символистски ориентированной? Можно было бы многое еще написать, но не стоит ли иногда обмениваться краткими репликами для оживления вяло (увы!) протекающего виртуально-электронно-кофейного разговора.

С братской любовью В. И.

185. В. Бычков

(21.03.11)

Дорогой Вл. Вл.,

простите меня, грешного. Справедливый упрек в моем вербальном нереагировании на Ваши письма. Они внимательнейшим образом изучаются. В них поднимаются действительно кардинальные проблемы символизации, и они вызывают у меня серьезные размышления над моей собственной концепцией и над проблемой в целом. Идет мыслительный процесс, и достаточно сложный, поверьте мне. Я не хотел бы с разбегу ответить: но ведь вроде бы в моей «башне» все четко прописано даже с дефинициями. Нет! Так не будет. Я размышляю постоянно, однако множество суетных дел и проблемок не дает возможности сесть и спокойно по пунктам все прописать, опираясь теперь уже на две слегка проступающие из мрака концепции символизации. В ближайшие дни надеюсь сесть за такое письмо. Не будем торопить друг друга. Это, может быть, самые кардинальные вопросы философии искусства, и стоит еще раз все хорошо взвесить. В Ваших вопросах (о миметизме и символизме, например) заключена значимая проблема для эстетики, которую я вроде бы когда-то решил для себя, но сегодня в свете Вашей ее постановки я опять задумался над своим решением. Верно ли оно? Или если верно, то в каком плане?

Сейчас же просто хочу поблагодарить Вас за Ваши хорошо продуманные письма и поставить один вопрос, на который я хотел бы получить ответ: а что лично Вы все-таки имеете в виду под *символом в искусстве*, когда пишете, что «символизация составляет основу только для вполне определенного вида творчества, имеющего *сознательной целью* создание *символов*»!

Я вот, в силу своего скромного разума, попытался дать свое определение *художественного символа*, которое тоже как бы кануло в пустоту, т. е. не вызвало никаких эмоций или мыслительных вибраций. Так ли уж оно чуждо Вам? Ведь Вы говорите совсем о другом, как будто и не читали моего определения и не вдумались в мое понимание этой важнейшей для меня категории.

Хотелось бы от Вас получить нечто подобное, хотя Вы и враг точных дефиниций. Однако – хотя бы нечто описательное, чтобы мне было за что зацепиться, чтобы дружески подергать Вас за пушистую бородку. Что есть для Вас художественный символ? Или Вы признаете только общий философско-богословский символ?

С самыми добрыми и радостными чувствами, что дело-то идет, слава Богу!

А что нового и интересного в художественной жизни Берлина?

Скучаем по этой информации.

Брат Ваш по вербальным мукам и творческим взлетам мысли и эстетического чувства
В. Б.

186. Н. Маньковская

(21.03.11)

Дорогие друзья,

включаясь в разговор о символизации после прочтения Ваших писем, хочу начать с короткой реплики.

Мне кажется, стоило бы уточнить, что речь у нас идет о символизации именно в художественно-эстетической сфере, а не какой-либо иной – религиозной, ритуально-обрядовой (языческие обряды, масонская символика), научной (математические символы), государственной (флаг, гимн), политической (символические акты), военной (воинские ритуалы), бытовой (символические формы поведения) и т. п. В искусстве же символизация вершилась во все времена, с глубокой древности и поныне, а не только в символизме как таковом. Приводить примеры из разных художественных областей – от наскальной живописи до египетских пирамид, от месс Баха до «Герники», от средневековых храмов до кинопроекта К. Марклея «Часы»... – можно бесконечно, но мне это кажется излишним. Другой вопрос, что символизация в символизме – русском, французском, бельгийском – обладает своей спецификой, и о ее отличиях от других типов художественной символизации есть смысл поговорить специально.

Символизация в моем понимании – и процесс, и его результат. Собственно, в лингвистическом отношении это отглагольное существительное, наподобие «объективации». Так что дискуссия по поводу «или – или» представляется мне довольно надуманной. А вот обсуждение сущностных различий между аллегорией, художественным образом и символом, которым посвятил свое глубокое, оригинальное исследование В. В., мне кажется, можно было бы продолжить. Аллегория представляется мне, если можно так выразиться, однозначным знаком. В ней заложено некоторое рациональное содержание, легко раскрываемое в кругу посвященных (скажем, голубь или роза в библейских живописных сюжетах в восприятии людей воцерковленных) и не требующее интерпретации. В отличие от аллегории художественный образ многозначен, многослоен, и вся герменевтико-феноменолого-интерпретационно-рецептивная линия в эстетике, не говоря уже о художественной критике, бьется над его интерпретацией с разных позиций – от метафизических до сугубо рассудочных. Соблазн последних, спровоцированный сложной структурой образа, по сути, чужд его символической сущности. Символ же – здесь я разделяю позицию В. В. – невозможно создать сознательно: он воплощает глубинные метафизические смыслы, возникает по наитию, в порыве творческого вдохновения, в результате озарения и воспринимается реципиентом на столь же иррациональном уровне, адекватном самому процессу и результату символизации. Символ, действительно, носит общечеловеческий, вневременной характер, вызывает эстетическое наслаждение при контакте с ним независимо от расовой, национальной, конфессиональной и т. п. принадлежности воспринимающего. Именно это, как мы все понимаем, и позволяет погружаться в художественный мир Вавилона, Египта, Индии, Греции, Рима, Древней Руси и других великих культур прошлого, восхищаться памятниками индуистского и мусульманского искусства, проникаться эстетическими идеями Серебряного века. А вот как протекает процесс символизации сегодня, в условиях техногенной цивилизации – тема весьма дискуссионная. Надеюсь, к ней мы еще обратимся.

В ожидании виртуальных встреч *Н. М.*

187. В. Бычков

(22–24.03.11)

Дорогие собеседники,

Ваши письма и порадовали меня, и устыдили за долгое молчание (письмо Вл. Вл., понятно), и поставили в некоторое тупиковое положение. Не понимаю, что делать. Или разбирать по пунктам интересные, но не всегда мне понятные и нередко дискуссионные положения ваших (в большей мере относится к письмам Вл. Вл.) писем, или пытаться (в который уже раз!) разъяснять свою позицию, которую, как мне кажется, я предельно точно изложил

в «многобашенном замке». Однако даже сама эта красивая метафора Вл. Вл. подтверждает, что моя простая концепция представляется почему-то неприступным замком. Как быть? И в чем здесь дело?

Не понимаю. Не знаю. Не умею.

Поэтому отключаю, насколько смогу, разумный контроль и предаюсь свободному потоку сознания на тему, инициированную и мной самим, и Вашими письмами.

Честно говоря, этот месяц мало способствует аналитическим рассуждениям. Он весь в эстетическом созерцании. В Москве (для Вл. Вл.) проходит баховский фестиваль. Практически каждый день в Доме музыки идут баховские концерты. Мы все с большой радостью посещаем их, а я – так особенно как с юности влюбившийся в музыку великого немца. Н. Б., кроме того, еще и смотрит почти все спектакли фестиваля современного польского театра, который проходит в рамках «Золотой маски».

Открылся баховский фестиваль «Страстями по Иоанну» при участии Bach-Collegium из Штутгарта, с неплохими западными солистами и, главное, дирижировал сам Хельмут Риллинг. Последний раз он был в Москве лет 20 назад, потом я слышал его в Германии и думал, что он уже отошел от активной работы. Нет! Дирижировал крайне вдохновенно. И хоры наши (при хорошем управлении-то) научились хорошо петь Баха. Так что и в Москве теперь Бах звучит очень даже воодушевляюще. Правда, возможно, реальное исполнение как-то еще улучшается на уровне моего восприятия (идеализируется при формировании «эстетического предмета»), воспитанного на многочисленных записях Баха под управлением того же Риллинга с прекрасными солистами, оркестрами, хорами, которые я регулярно слушаю.

Далее были Месса си минор, Рождественская оратория, органные и инструментальные концерты, немало зарубежных исполнителей, завершается фестиваль в пятницу Бранденбургскими концертами Лейпцигского Гевандхаус-оркестра под управлением Кристиана Функе. Тоже, конечно, слушаем, хотя эти концерты знаем почти наизусть.

Все эти баховские пиршества возвращают меня в блаженный 75 год, когда я на три месяца попал в ГДР, был там совершенно свободен, подолгу жил в Лейпциге и Дрездене и постоянно слушал Баха и в Томас-кирхе, и в Кройц-кирхе. С тех пор я полюбил и Гевандхаус-оркестр, и Кройц-хор. Незабываемое впечатление произвели на меня тогда и живые исполнения кантат Баха в Томас-кирхе, органные концерты в пространстве, где до сих пор витает дух Баха. Тогда я не размышлял ни о какой символизации в искусстве, а безмятежно предавался высокому парению на волнах великой музыки, изучал все доступные картинные галереи Берлина, Веймара, Дрездена и других городов, предавался созерцанию шедевров архитектуры (к счастью, их немало сохранилось в ГДР). Мысли же и мозг мой были заняты византийской эстетикой, материалов для которой я немало накопил в немецких библиотеках (особенно в Берлине и Лейпциге). Позже с таким же упоением и без всякой профессиональной герменевтики я слушал Баха и в ФРГ (не только Баха, естественно, но здесь речь о нем, ибо фестиваль днесь).

Сегодня же после каждого баховского концерта я (ах, злодей!) с маниакальной педантичностью радостно восклицаю: вот где величайшая художественная символика во всей ее мощи и глубине! А ведь именно об этой символической я и пишу. И что же здесь непонятного? Мы все ее переживаем, живем ею! И имеем дело здесь не с культовым символизмом, а только и исключительно с художественным, возникшим, естественно, в религиозно просвещенном сознании, в контексте высокой Культуры и на литургическом материале, но таковым практически было и все великое Искусство Культуры от Древнего Египта до... Ну, скажем обобщенно, до XIX в. уж точно. Далее вплоть до наших дней можно говорить не об Искусстве в целом, но об отдельных великих личностях Искусства, которые все хорошо нам известны и в немалом числе. Этот художественный символизм доступен и сегодня всем реципиентам,

обладающим достаточно высоким эстетическим вкусом, ориентированным в случае с Бахом на музыкальный художественный опыт.

Был ли Бах символистом? Конечно. Но «имплицитным» (Вл. Вл. уместно употребляет в этом контексте сей термин), ровно в той же мере, в какой и любой *великий* (не всякий! – ответ на пример с портретом Репина) художник является подлинным символистом.

В моем многобашенном замке речь ведь идет не о всяком искусстве, не об эмпирическом уровне искусства, не об «объективированном» (в терминологии Вл. Вл.) искусстве, а об искусстве «в идее», как сказал бы Гегель, о метафизике искусства, т. е. о символизации и художественном символе как *принципах* искусства, или о неких идеальных законах (в этом смысл любой категориальности в науке), по которым должно строиться искусство *в принципе*, к чему стремится внесознательно любой художник, но чего редко кто достигает.

Может быть, в портрете Репина (я сейчас не стал бы огульно это утверждать – у него есть и сильные в художественном отношении портреты) и нет художественного символизма, но в «Джоконде» или в некоторых портретах Рембрандта (предельно миметических, согласно Вл. Вл.) он несомненно есть. Однако художественный символизм именно в понимании автора «многобашенного замка», когда художественный символ осознается как *сущностное ядро* художественного образа, произведения искусства, являющее собой высшую ступень художественности. При этом я подчеркиваю регулярно, что далеко не всякое произведение искусства этим ядром обладает. Вот ведь собственно о чем идет речь у меня. И с этим символизмом ничего общего не имеет рациональный символизм типа: три ангела на иконе «Троицы» символизируют триединого Бога, а алтарь в храме – духовное небо и т. п.

Кстати, дорогой Вл. Вл., меня удивила Ваша фраза о том, что в моем письме якобы изложена программа «какого-то нового художественного (и в реальности еще не существующего) направления (с основными принципами которого я согласен)». Мне льстит, что Вы согласны с основными принципами, но это отнюдь не программа нового, еще не существующего направления, но принципы высокого Искусства Культуры, которое существует очень давно и которое, увы, уже скончалось, и ничего подобного в будущем я не вижу. Об этом мой «Художественный Апокалипсис Культуры»¹³ и многие другие работы, в том числе и письмо о символизации. Многобашенный замок выстроен на основе анализа моего восприятия произведений всего высокого Искусства с древнейших времен до нашего времени, на основе моего постоянного эстетического опыта в сфере искусства. Моя теория символизации основана на принципах уже ушедшего Искусства, а не манифест чего-то, чаемого в будущем. Я не вижу ни сегодня, ни в ближайшем будущем ничего, что предвещало бы появление искусства, основанного на художественной символизации. Увы, ни-че-го!

В наших с Вл. Вл. письмах вырисовываются две концепции, которые формально в некоторых пунктах вроде бы и совпадают, если в какой-то формулировке убрать ключевое слово, заменить его другим и т. п., но по существу – это, как мне кажется, *совершенно разные концепции*. И в этом, конечно, нет ничего драматичного (Вы правы, Вл. Вл.), но важно, чтобы мы сами-то правильно понимали их различие и плоскости соприкосновения и пересечения.

Собственно мой «замок» и посвящен максимально подробному разъяснению моей позиции. Хотелось бы, дорогой друг, получить нечто подобное и от Вас.

Мне импонирует Ваше стремление рассматривать проблему символизации в искусстве *sub specie aeternitatis*. Именно в этом плане, как мне кажется, символисты усмотрели сущность любого подлинного (высокого) искусства в символизме. Именно в этом ключе я и пытался построить свой «замок». И именно в этом плане я рассматриваю художественный символ в качестве эстетической сущности любого подлинного искусства в его высших

¹³ Бычков В. В. Художественный Апокалипсис Культуры. Строматы XX века. Кн. 1, 2. М.: Культурная революция, 2008.

(шедевральных или близких к этому уровню) достижениях. Конечно, это отнюдь не общепринятое понимание символа в искусстве. Так же, как и Ваше. Здесь две авторские концепции, требующие еще детального разъяснения и подробного разворачивания.

Вы вводите свое определение символа как «сочетание несочетаемого» и даете пять исторических этапов символизации. Вот об этом в нашей переписке я и просил бы Вас написать подробнее, не отправляя нас читать Вашу книгу. Я ее изучал очень внимательно, с уважением и пониманием отношусь к этой оригинальной концепции, но и у меня возникли некоторые вопросы по ее поводу, не говоря уже о будущих читателях; к тому же не все заинтересованные лица имеют эту прекрасную монографию.

В чем, например, заключается эстетический (или художественный) смысл «сочетания несочетаемого»? Ведь не всякое же сочетание несочетаемого обладает им? Сейчас такими сочетаниями несочетаемого напичканы практически любая инсталляция и любой арт-проект «актуального искусства». Не думаю, что все их Вы отнесете к символизму в Вашем понимании, хотя кое-кто из авторов этих проектов сознательно стремится выдать их за символические (тот же Бойс – его Blitzschlag и другие артефакты), и есть большая герменевтическая литература на эту тему. Современные искусствоведы очень любят свободную, часто многоумную, почти безбрежную герменевтику любых произведений «актуального искусства», признанных нынешней арт-номенклатурой за таковые.

Или вот сюрреалистический тип символизации в Вашей классификации. Сюрреалистов в XX в. было множество. Несколько великих и тьма, мягко говоря, малохудожественных, но все они использовали принцип сочетания несочетаемого. С другой стороны, в лучших (и высокосимволических, с моей точки зрения) полотнах Миро я не вижу сочетания визуально несочетаемого. Достаточно ли сие определение для обозначения художественного символа? Символа, свидетельствующего о том, что перед нами действительно высокохудожественное произведение, а не просто визуальная головоломка?

Между тем мне импонирует сам принцип «сочетания несочетаемого» как один из, может быть, фундаментальных принципов художественного произведения. И меня в 70-е гг. интересовал этот принцип в совершенно другом, правда вербальном, оформлении и в несколько ином контексте. Я даже писал на эту тему специальные статьи и ввел эту тему в первое издание моего учебника (2002 г.), которое, кажется, у Вас есть. Потом я учебник существенно перерабатывал постоянно и продолжаю сию приятную процедуру до сих пор, что-то из него убирая, а что-то вместо этого добавляя, так как объем его и так очень велик для учебника. Я имею в виду мою концепцию «Художественных (или эстетических) оппозиций» (см. с. 528–529). Там я взял только один аспект этих оппозиций – именно психологический – и намеревался когда-то рассмотреть все более широко и связать с антиномизмом богословско-философского мышления, но так до этого руки и не дошли, хотя в кандидатской диссертации как-то (весьма неуклюже, думаю) пытался все это привести к одному знаменателю.

Поэтому сам принцип «сочетания несочетаемого» значим в искусстве. Это несомненно, и я рад, что мы очень давно и разными путями (правда, вероятно, от одних источников – антиномизма догматов, «Ареопагитик» и идей Флоренского об антиномическом мышлении) пришли к пониманию этого. Однако вопрос стоит о сущности: все ли оппозиции в произведении искусства способствуют созданию художественно значимого произведения? Любое ли сочетание несочетаемого автоматически являет собой художественный символ?

Далее. Когда Вы настойчиво акцентируете внимание на том, что символизация имеет место только там, где *сознательно* ставится цель создания символов, я могу это понять, но думаю, что эта символизация не имеет отношения к художественной символизации, хотя и каким-то образом участвует в создании произведения искусства, его образного строя и т. п. На мой взгляд, художественным символизмом чаще всего, и как правило, отличаются

те произведения искусства, где такой цели художник *сознательно* перед собой не ставил, а просто творил, пел, как птицы поют. И получилось высокохудожественное искусство, обладающее художественным символизмом, который присущ самой природе художественного выражения. А вот там, где такая цель ставилась сознательно, как в творчестве символистов, например, высокохудожественные символы удавались далеко не часто. Кажется, Вы тоже это сознаете и не даете в своей классификации этапов символизации собственно символистский.

Кстати, почему все-таки? Ведь даже в живописи были очень неплохие символисты. Те же Бёрн-Джонс, Россетти, Моро, Дени, Шаванн, Карьер, Бёклин, и ряд этот Вы сами можете еще порядочно продолжить. Все они, кстати, могут быть отнесены и к тому творческому методу, которому Вы напрочь отказываете в символизме – миметизму. Конечно, они мимети-сты в определенном смысле, работают с формами видимой реальности, не только не деформируя их (как, например, Гоген, которого тоже не без основания относят к символистам), но, часто, напротив, почти иллюзорно выписывая, и при этом создают художественные символы, используя миметизм как средство. Или это совсем не так?

Взять того же Сегантини. За что его, Бёклин а, Россетти так высоко ценил Кандинский? Не думаю, что за миметизм, а скорее всего именно за художественный символизм – *выражение* художественными средствами в формах видимого мира, за ними и с их помощью мира духовного. Это и есть, по-моему, подлинная символизация.

Понятно, что *выражение* и *символизация* в принципе не синонимы. Ясно, что не всякое выражение даже в искусстве дает художественный символ. Однако я же об этом и пишу, когда рисую иерархию образной структуры в искусстве, только в пределе, на высшей ступени образного развития достигающей уровня *художественной символизации*. Как правило, большинство произведений искусства и там, где сознательно стремятся к символизации, и там, где о ней не думают и даже не знают, что это такое, не добиваются до этого уровня, оставаясь на тех или иных уровнях образности. Только шедевры и близкие к ним произведения высокого искусства достигают этой высоты. У того же Бёклина на этот уровень выходит, пожалуй, только «Остров мертвых», все остальное – так, жалкие потуги к символизации. Особенно там, где он берется за какие-то аллегорические или мифологические сюжеты. Символизм, идущий от *ratio*, на мой взгляд, мало общего имеет с собственно художественным символизмом. Между тем у того же так нелюбимого Вами Левитана на уровень высокого художественного символизма легко поднимается полотно «Над вечным покоем», да и ряд других пейзажей приближаются к этому.

И честно говоря, никакого «сочетания несочетаемого» у большинства символистов даже из перечисленного выше ряда я не усматриваю. Ну, какие сочетания несочетаемого у самого, пожалуй, сильного из них – Пюви де Шаванна? А я думаю, Вы не вычеркнете его из рядов подлинных символистов. Символистов по духу, а не по букве.



Андрей Рублев.

Спас.

Второе десятилетие XV в.

ГТГ. Москва

В Вашей классификации, к моему удивлению, отсутствует и средневековый период. Точнее, если обратиться все-таки к Вашей книге, к первой ступени символизации (астрально-окультурной) Вы относите из Средневековья только образ Тетраморфа, а из древности образ Сфинкса. Однако, с моей точки зрения, Тетраморф – это не художественный символ, а просто условное обозначение четырех евангелистов, восходящее к ветхозаветному духовно-визуальному архетипу, но достаточно произвольно связанное Преданием с конкретными евангелистами. Во всяком случае, это совсем не тот символ, который я имею в виду под символом собственно художественным. Согласно моей концепции Тетраморф, как и любой иной образ, может быть в изобразительном искусстве решен высокохудожественно, и тогда он поднимается до художественной символизации, но бесчисленное количество тетраморфов в западном искусстве просто остаются условными изображениями евангелистов, не обладающими художественным символизмом, условными знаками их, не более. Это же я мог бы сказать и об образе Сфинкса. При том практически ни одно из тех конкретных изображений, что я знаю, не поднимается до уровня высокого художественного символизма. Это действительно попытка визуализировать мифологический образ сочетания несочетаемого (как, кстати и кентавр, сатир, Пан и т. п.), как правило, художественно мало удачная.

А вот действительные шедевры средневекового художественного символизма, типа высокохудожественных русских икон, кажется, не попадают в круг Вашего внимания, вашей классификации. А именно в них-то я и усматриваю почти недостижимые высоты художественного символизма. В том же «Голубом Успении» или в «Троице» Рублева, в его Спасителе из Звенигородского чина и т. п. В чем дело? В них, конечно, трудно усмотреть сочетание визуально несочетаемого, как в Сфинксе, но вряд ли на этом основании можно отказать им в самом высоком художественном символизме.



Андрей Рублев.
Троица.
Ок. 1411 г.
ГТГ. Москва

Не примите мои вопросы, заданные в напористой манере, за стремление критически отнестись к Вашей концепции, давно сложившейся, проведенной через всю жизнь и явно более глубоко продуманной и аргументированной, чем, возможно, мой импрессионистский «замок» из синтетической кости. Я все-таки строю его не так давно, как Вы Вашу теорию метафизического синтетизма. Между тем я просто искренне хочу понять ее и определить ее

место в пространстве моего понимания эстетического, в моей философии искусства. Понять, имеем ли мы здесь какие-либо точки соприкосновения или это действительно два разных многобашенных замка, выстроенных на разных берегах реки, которые никогда не смогут сойтись, а замки – открыть врата для брата с того берега.



Успение.
Вторая половина XV в.
ГТГ. Москва

Другой круг вопросов, также сильно меня интересующих в круге нашей проблематики и который Вы тоже вскользь затрагиваете, – это соотношение культового, или религиозного, символа и собственно художественного. Вам представляется, что подлинным символом, возможно, является только культовый («Символ есть по существу понятие, реально применимое только в сфере действенного культа»). Хотелось бы знать, что Вы имеете в виду.

Евхаристические Дары? Тетраморф? Символ веры? Икону как предмет культа? Что? Все из перечисленного в том или ином контексте именуют символами, но что лично Вы имеете в виду?

Здесь мы вплотную приближаемся к понятию «метафизический», но нельзя же в одном письме вопрошать и вопрошать. Время и меру знать.

Вы понимаете, Вл. Вл., что разговор наш только начинается. И я специально заостряю какие-то моменты и в Вашей, и в своей концепциях, чтобы в процессе неспешных размышлений и продумываний и своих аргументов, и Ваших, может быть, сблизить наши позиции, а возможно, и что-то в последний раз скорректировать, уточнить в них.

Обнимаю, размышляю даже над своими вопросами, поставленными здесь (насколько они правомерны и корректы) и с нетерпением жду писем.

Если что-то еще придет на ум, сразу же напишу. И от Вас прошу того же. А Н. Б. хотел бы нижайше просить более подробно развить свою реплику, за которой несомненно ощущается особая концепция, возможно отличная от уже вырисовывающихся в наших с Вл. Вл. письмах.

Братски В. Б.

188. Н. Маньковская

(26.03.11)

«Искусство – это выражение». Знаменитый афоризм Бенедетто Кроче, впоследствии ставший своего рода алиби для всех желающих порезвиться на околохудожественных лужайках, произвольно всплыл в моей памяти, когда я столкнулась с отождествлением выражения, символа и символизации у В. В. Конечно, он оговаривается, что имеет в виду принцип, а не его всеобщую реализацию в эмпирической реальности, но работает ли такой принцип? Разумеется, символизация в искусстве – это выражение, но не всякое выражение есть символизация. Здесь, как мне кажется, следует различать символизацию как процесс и как результат. В процессе художественного творчества выражение, действительно, может быть тесно связано с символизацией. Однако его результатом далеко не всегда является рождение символа. К тому же, если считать выражение и символ почти синонимами, то не окажется ли, что «все есть символ», т. е. специфика символа будет размыта? Ведь символов, отличающихся квинтэссенцией художественности, максимальной обобщенностью (но не схематизмом, не абстрактностью), в искусстве вообще мало, и отнюдь не «всякое выражение» дотягивается до такого уровня. Подобно высокой классике, прошедшей сквозь века и утвердившейся в эстетическом сознании многих поколений, символы, в отличие от художественных образов, «схватываются» целостно, интегрально, не требуют интерпретации. Хотя... Действительно, В. В. прав: только восприятие реципиента завершает символизацию, а оно сугубо индивидуально. За примерами далеко ходить не приходится, в нашем «Триалог» их множество, в том числе и по поводу оценки тех или иных художественных явлений в качестве символов.

Думаю, ни фигуративное, «миметическое», ни нефигуративное, «абстрактное» искусство не обладают монополией на продуцирование символов, и «сочетание несочетаемого», о котором пишет Вл. Вл., здесь никак не может служить своего рода «лакмусовой бумаж-

кой». Создается впечатление, что в центре его интересов не столько символизация, сколько синтезирование.

Кстати, разговор о миметическом и абстрактном принимает порой неожиданные обороты. Не так давно мне пришлось участвовать в обсуждении книги искусствоведа В. А. Крючковой «Мимесис в мире абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы» (М.: Прогресс-Традиция, 2010). Автор весьма компетентно анализирует особенности первой и второй парижской школ, работа в целом интересна, написана увлекательно. А вот теоретический пафос автора – расширить понятие мимесиса, распространить его на абстрактное искусство – вызывает возражения. Не будем вдаваться в вопрос о том, что такое реальность – в философском плане это завело бы нас слишком далеко (автор же имеет в виду под реальностью окружающий нас зримый мир). И без того постановка проблемы, как мы видим, достаточно парадоксальна: ведь абстрактное искусство как раз и характеризуется отходом от мимесиса. Каковы же аргументы В. А. Крючковой? В основном их три.

1. *В абстрактной живописи происходит возгонка реальности, однако при ее восприятии реципиент обязательно возвращается к ней, усматривает в картине фигуративные формы.*

Это утверждение кажется более чем странным. Оно напоминает мне многочисленные газетные и журнальные статьи, рекламирующие недавнюю выставку Марка Ротко: только ленивый не писал о том, что да, это, конечно, абстракция, но ведь если присмотреться, на линии горизонта можно обнаружить лошадок, какие-то строения и т. п. При большом желании и определенной настроенности зрения (и психики) это, конечно, возможно. Однако такая нацеленность восприятия носит, конечно же, сугубо субъективный характер и не может претендовать на критериальность. Между прочим, развивая свою мысль, автор утверждает, что поп-арт – не что иное, как преломление абстракции. Заявление, мягко говоря, парадоксальное. Ведь американское искусство новой реальности (поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство, боди-арт, лэнд-арт, саморазрушающееся искусство и др.) – как раз реакция на абстрактный экспрессионизм. И если уж говорить о поп-арте, то это, на мой взгляд, одна из разновидностей неонатурализма.

В. А. Крючкова справедливо замечает, что содержание имманентно произведению. Но ведь и форма тоже! (Как тут не вспомнить введенный В. В. термин «форма-содержание», свидетельствующий о неразрывности двух этих компонентов). Мне кажется вполне очевидным, что благодаря гармоничным цветоформным отношениям, композиционной выстроенности высокохудожественная абстрактная картина самодостаточна, не предполагает «выпадения в осадок» каких-то узнаваемых фигур. Это, как полагал А. Ф. Лосев, такой образ, который содержит в себе собственный прообраз. Кстати, в 50-е гг., когда и заявила о себе Вторая парижская школа, Этьен Жильсон в книге «Живопись и реальность», рассуждая об онтогенезе картины и ее «эмбриогении», настаивал на том, что произведение живописи, будь то реалистическое или абстрактное, – это «личность», «индивидуальность», «единичность», живущая собственной жизнью, оно самодостаточно, ничего не изображает, и на этом основании предлагал отказаться от термина «изобразительные искусства» в пользу «пластических искусств». (Кстати, Жильсон не скупился на саркастические оценки «религиозных картинок», изображающих, скажем, Святое Сердце в виде «длинноволосого, бородатого блондина, который мог бы при случае выступить в качестве вагнеровского тенора; однако он обнажает свое сердце и тем самым сразу узнается как "Святое Сердце Иисусово"»). Живопись и производство картинок, по Жильсону, – два совершенно разных искусства, преследующих разные цели, создающие разные классы произведений.

Суть символа в понимании Жильсона – обозначать, не изображая. У В. А. Крючковой же подобная самодостаточность ассоциируется исключительно с декоративностью. Конечно, есть немало людей, воспринимающих нефигуративную живопись именно как

декоративную, путающих эстетство с декоративностью, но мы ведь ведем речь не о таком наивном восприятии искусства. Другое дело, что мотивы знаменитых абстрактных картин нередко используются в дизайнерских целях, в моде (стоит выйти летним днем на улицу, как в глазах зарядит от соответствующих штамповок на футболках). Однако в тех же прагматически-прикладных целях и с не меньшим коммерческим успехом эксплуатируется и фигуративная живопись (знаменитые шишкинские «мишки» на конфетных фантиках, фотообоях и т. п.).

Так что первый из выдвинутых в книге аргументов, по-моему, несостоятелен. Абстрактная картина становится фактом искусства именно благодаря своим художественным качествам, а в исключительных случаях, как у Кандинского или Малевича, может подняться до уровня символа. И, разумеется, при ее создании важен не прием (тот же дриппинг, о котором идет речь в книге), а талант автора, его художественный вкус (одно дело дриппинг в поражающих своим художественностью и новизной произведениях Михаила Кулакова, талантливо развивающего на современном уровне абстрактную линию классического русского авангарда, и совсем другое – видео-дрипп-шоу Георгия Пузенкова, тиражирующего на отечественной почве приемы американских «разбрызгивателей»).

2. Абстрактная живопись – закономерный результат конвергенции искусства и науки.

Проблема взаимосвязей и взаимовлияний искусства и науки достаточно традиционна. Обращение к ней В. А. Крючковой вполне уместно: 50–70 гг. прошлого века, время расцвета Второй парижской школы, – это и период бурного развития структурализма, семиотики, информационной эстетики, оказавших определенное воздействие не только на живопись (концептуализм), но и на литературу (новый роман, леттризм), театр (хэппенинг), кинематограф (новая волна), музыку (Авангард II). Так что в художественном контексте неоавангарда тех лет, во многом отмеченного акцентом на интеллектуально-концептуальной стороне эстетического восприятия, такой поворот темы заслуживает внимания. Еще со времен первого авангарда начала XX в. тема влияния новейших достижений науки (теории атомно-молекулярного строения вещества, атомной энергии как основы материи и т. п.) на новейшие поиски в искусстве была крайне актуальной. И ее не обошли вниманием главные теории и практики абстракционизма того времени (знаменитый лозунг: Материя исчезла!) – Кандинский, Малевич, лучисты. Однако сегодня мы хорошо видим, что художественную ценность произведения названных художников, как и других, увлекавшихся в то время новациями научно-технического прогресса, приобрели не благодаря этим увлечениям, а скорее – вопреки: исключительно на основе традиционного для живописи понимания цветовых отношений, гармонизации форм, организации композиции цветоформ и т. п. И напротив, там, где это увлечение выходило на первый план (у позднего Кандинского, например), оно существенно засушивало и рационализировало его картины, снижало их художественное качество. То же самое можно сказать и о живописцах Второй парижской школы.

Между тем разные ракурсы взаимосвязей искусства и науки обсуждались и в последующие периоды – достаточно вспомнить повальное увлечение теорией информации в искусствознании, синергетикой и попытки применить ее положения о диссипативных структурах, возникновении порядка из хаоса, точках бифуркации и т. д. к развитию художественной культуры, не говоря уже о более близких к нам по времени идеях алгоритмической, компьютерной, а сегодня и цифровой эстетики – последняя стремится осмыслить характер арт-практик, возникших благодаря новым цифровым технологиям.

Действительно, рассмотрение философско-эстетических и искусствоведческих аспектов внедрения в искусство современной электроники, мультимедийных технологий, возникновения эстетической виртуальности, а также трансформаций художественного мышления, обусловленных использованием новейших технологических достижений в творческом

процессе и т. п., – одна из насущных задач современных эстетики и искусствознания. Специального внимания в контексте нашего обсуждения заслуживают особенности цифровой компьютерной графики, живописи, скульптуры; вопросы видовой структуры цифрового компьютерного изобразительного искусства; рассмотрение моделей компьютерной имитации материалов, приемов и техник различных видов традиционного изобразительного искусства; классификация дигитального искусства, определение его места в системе изобразительных искусств, выявление его специфики.

Пафос книги В. А. Крючковой состоит в том, чтобы предложить новое, расширенное понятие мимесиса. Но, на мой взгляд, оно получилось не расширенным, а расширительным. Если все в искусстве живописи – мимесис, то тем самым просто-напросто утрачивается смысл этого термина, в духе дерридианской деконструкции размывается его устоявшееся значение, в конечном итоге происходит его подмена (что наблюдается и в двухтомнике «Мимесис» В. А. Подороги). Может быть, стоит оставить «мимесис» в покое и предложить какой-то совершенно новый термин, адекватный современным арт-практикам? Ведь не случайно же возник и сам концепт «арт-практики», свидетельствующий об их несовпадении с «искусством»? О том, что такая потребность существует, а попытки в этом направлении предпринимаются, свидетельствуют хотя бы исследования А. М. Букова, считающего мимесис принципом классической изобразительности, а ядром современной визуальности – *поллакис* (от греч. – «повторение»). Идея дискуссионная, возможно, мы еще поговорим о ней с участием автора, но сама постановка вопроса свидетельствует о том, что современные арт-проекты еще ждут своего осмысления и, соответственно, нового, адекватного анализа. Однако сейчас речь не об этом, а о самом принципе конвергенции художественно-эстетической сферы и науки. Думаю, он не работает. Ни полвека назад, ни сегодня заигрывание гуманитарных наук с математикой, техническими и естественными науками на путях поиска новых подходов к гуманитарной проблематике не принесли ощутимых результатов. Ничего существенного не дали они ни эстетике, ни искусствознанию. Измерить, вычислить, точно просчитать субъективную сторону эстетического отношения, как и ментальные и социальные параметры эстетического субъекта невозможно. Вспомним известную эстетическую аксиому о том, что «поверить алгеброй гармонию» пока никому не удавалось и вряд ли это в принципе осуществимо, т. е. необходимо учитывать некоторые границы и пределы любой научной методологии в сфере художественно-эстетического опыта, что не всегда делает автор книги. В. А. Крюкова не акцентирует должного внимания на многих объективных художественно-эстетических (и не только) рисках, к которым ведет излишнее увлечение точными методами в сфере анализа искусства. Не рассматривает она по существу и крайне актуальный вопрос о границах искусства, ставший сегодня предметом острой полемики. Что же касается авторской аналогии между философским и художественным абстрагированием, философским методом индукции как двигателем фигуративной живописи, а дедукции – живописи абстрактной, то она представляется мне лишь красивой метафорой. Главного в искусстве, его специфики – художественности, доставляющей реципиенту эстетическое наслаждение, – ни наука, ни философия уловить не в силах.

3. Все формы художественного восприятия – зрительные, поэтому мимесис вездесущ.

В. А. Крюкова пишет о том, что сны, видения, галлюцинации, мир воображения носят зрительный характер, а посему миметический принцип распространяется и на них. Это напоминает общеизвестные умозаключения Леонардо из его «Книги о живописи»: самое большое несчастье для человека – потерять зрение: живопись – это «окно в мир», «зеркало природы», и потому она – первое из искусств. Концепция, впоследствии оспоренная Лессингом в «Лаокооне», позднее Шеллингом с его идеями художественного синтеза, отказом от проведения твердых границ между видами и жанрами искусства, и многими другими эстетиками и теоретиками искусства. То, что мимесис не сводится к подражанию формам

окружающего нас мира, но подразумевает и подражание эйдосам, было известно еще в классической Античности (вспомним спор о подражании между Аристотелем и его учителем Платоном и знаменитое аристотелевское: «мой учитель – вещи, которые не умеют лгать»). Современное, объемное и многогранное понимание мимесиса содержится в соответствующей статье В. В. из «Лексикона нонклассики»¹⁴.

Жду Ваших реакций. Н. М.

189. В. Иванов

(29.03–01.04.11)

Дорогие собеседники,

прежде всего хочу кратко откликнуться на реплику Н. Б. Она дает повод для дальнейшего уточнения нашей терминологии. Внутренне размахнулся было на большое письмо, но вот послышалась уже не реплика, а целая речь В. В., радостно взволновавшая своим вниманием к моему любимому детищу – метафизическому синтетизму. Она побуждает меня без промедления приступить к ответу на поднятые в ней вопросы. Но все же начну *с реплики*.

Я совершенно согласен с Н. Б., что «речь у нас идет о символизации именно в художественно-эстетической сфере». В то же время мне представляется невозможным оградить эту *сферу* непроницаемой стеной от других сфер, с известным правом также претендующих на обладание тайнами символизации. Но, разумеется, тем строже и тщательней надо защитить понятие символа от интерпретаций, существенно искажающих его подлинный смысл. Основная работа в этом отношении уже проделана. Остается только присоединиться к традиции и в дальнейшем соблюдать предложенные правила игры. Например, «представители точных наук называют употребляемые ими при вычислениях буквы тоже символами. Но мы спутаем весь наш анализ, если будем называть символами буквы, употребляемые математиками в своих математических операциях» (Лосев). Связь между научными понятиями и их знаковыми обозначениями совершенно случайна и носит, согласно Лосеву, *отвлеченно-диспаратный* характер. Впрочем, если представителям точных наук нравится, то пусть они и впредь говорят о математической и химической символике. «Это, – как выразился Лосев, – нам не помешает». Однако при серьезном разговоре о проблемах символизма не стоит тратить время на опровержение такого использования эстетического термина.

Так же обстоит дело и с тем, что Н. Б. относит к сфере государственной «символики». В этой сфере мы имеем дело (скажу, следуя опять-таки за Лосевым) с точно фиксированными, конвенциональными и общепризнанными в своем значении знаками, тогда как «символ не имеет точно зафиксированного и конвенционального значения». В этом пункте, однако, в отличие от научной «символики» я допускаю возможность плодотворного разномыслия, принимая во внимание истолкование понятия *эмблемы* Андреем Белым.

Поэтому не представляется необходимым резко разграничивать сферу художественной символики от эмблематики. «Эмблему можно выполнить художественно, и тогда это будет художественная эмблема» (Лосев).

Еще сложнее обстоит дело с тем, что Н. Б. называет «религиозной, ритуально-обрядовой» сферой символизации (ритуал от лат. *ritus* и означает *обряд*; лучше было бы писать о сфере культовой – или литургической – символики, поскольку наряду с обрядами (ритуалами) еще большее значение для нее имеют *таинства*; различие между таинством и обрядом в данном отношении более чем существенно). Я также не отождествлял бы – без

¹⁴ См.: Бычков В. В. Мимесис // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. С. 299–300.

уточнений и оговорок – религиозную сферу с культовой (Н. Б. пишет через запятую, что предполагает отнесенность обоих прилагательных к одному существительному: сфере). Религия может обходиться без культа. Культ может репрезентировать более глубокие духовные реальности, чем то, что предлагает религия. Культ и религия находятся в самых многообразных и запутанных соотношениях друг с другом в различных духовно-исторических контекстах. В Православии, например, идет речь о почти полной тождественности культа и религии. Сама религия имманентна культовым формам. В протестантизме религия обходится без культа (в православном и католическом понимании). Ранние формы буддизма никак с культом не связаны. Толстовство принадлежит к сфере религии, но носит принципиально антикультовый характер.

Далее надо учесть наличие мистериальных культов, а также оккультно-эзотерических церемоний, имеющих собственный архетип. Вспомните, как Фауст созерцал магические знаки и к чему это привело. Фауст, медитируя над знаком макрокосма, «faßt das Buch und spricht das Zeichen des Geistes geheimnisvoll aus. Es zuckt eine rötliche Flamme, der Geist erscheint in der Flamme»¹⁵. Существуют символы, созерцание которых вызывает реальные переживания духовного мира. Здесь приоткрывается возможность более глубокого понимания природы магически действующих знаков.

Словом, можно предположить, что истоки символизации уходят в культово-мистериальную сферу и уже оттуда начинают инспиративно действовать в мире эстетических ценностей. Скажем с Флоренским, что культура есть производное от культа. Культ – в мистериальном смысле – первичен. Культура – вторична. Автономная культура – проект, ведущий в бездну антикультуры. Залог плодотворности культуры – мистерии, как место связи нашего мира с миром духовным. Хорошо представляю себе, насколько современное сознание далеко отстоит от признания реальности мистериального принципа в сфере культуры, но не менее отчетливо вижу плодотворные результаты его применения в древности (Египет, Вавилон и т. д.).

Не буду углубляться в эту тему... хочу только подчеркнуть динамический характер соотношений архетипов. Все находится в состоянии постоянных и не всегда ясно уловимых метаморфоз. Многое зависит оттого, что можно было бы уподобить астрологическим конstellляциям. Каждая эпоха стоит под тем или иным знаком. Это относится к сфере эстетической. Иногда она приближается к культовой сфере, иногда удаляется, иногда входит в энергетическое соотношение с другими «планетами» (архетипами). Астрологическая символика может быть дополнена алхимической (в смысле глубинной психологии Юнга). Тогда надо говорить не о конstellляциях и конъюнкциях (также в юнгианском смысле), а о синтезах.

Впрочем, мы уже не раз обращались к этой теме, но меня не оставляет чувство некоторой непроясненности: с одной стороны, вроде бы все ясно, тогда как с другой – всегда готово вспыхнуть пламя взаимных «обвинений». Меня можно упрекнуть в ретроградном умалении автономности эстетической сферы, желании подчинить ее культу, завладеть музейными сокровищами и даже пнуть сапожищем... не помню только: что или кого... был такой пассаж в прошлой переписке. Я – в свою очередь – начинаю по-медвежьему ворчать и коситься на эстетиков, урывающих кровный кусок из литургической сферы... словом, пошло-поехало...

Предлагаю во избежание таких схваток разумный компромисс. Любой архетип предстает для нашего земного сознания в облике антиномическом. Тезис: эстетическая сфера – автономна и независима от других сфер (архетипов). Антитезис: эстетическая сфера – не автономна и входит в общую систему планет-архетипов. Синтез: предоставляется вашему разумению и воображению...

¹⁵ Даю перевод Пастернака: Фауст «берет книгу и произносит таинственное заклинание. Вспыхивает красноватое пламя, в котором является дух».

Возвращаясь к реплике Н. Б., еще раз выражаю согласие с ее предложением рассматривать символизацию «именно в художественно-эстетической сфере», но с учетом того, что она «вращается» не в пустом пространстве, а входит в сложно структурированную «солнечную» систему архетипов, взаимно влияющих друг на друга.

Перехожу к следующему пункту.

Н. Б. в своей «реплике» приводит примеры символизации «из разных художественных областей». Я рад примерам и вместе с В. В. признаю необходимость выработки «исторической типологии символизации», но одновременно еще раз хочу отметить, что символизация и выражение не тождественны друг другу и, соответственно, некоторые из примеров Н. Б. не подпадают для меня под категорию символизации. Говоря словами Лосева: «если всякий символ есть выражение, то далеко не всякое выражение есть символ». В этом свете мне было бы трудно усмотреть в творчестве Пикассо («Герника») результат символизации. Думаю, и сам Пикассо не помышлял о символизациях в своей живописи.

Потом мне не ясна логика конструкции «от... до». Допустим, «от Москвы до Петербурга столько-то километров», или «история русской поэзии от Пушкина до Блока», или была в Берлине интереснейшая выставка под заглавием «От Кандинского до Вайбеля», но смысловая связь между мессами Баха и «Герникой» ускользает от моего разума. В еще большей степени теряюсь в догадках: что произошло в истории, начиная от средневековых храмов до кинопроекта Марклея «Часы»? Напрашивается ответ, что произошла катастрофа и полное разложение культуры, но опять-таки прямой (морфологической) связи между готикой и «Часами» как-то не видно.

Ради Бога, не считите мои вопрошания за пустые и мелочные придирки. Если мы начали серьезный и экзистенциально важный разговор о символе и символизации, то во избежание последующих недоразумений нужно постараться достичь максимальной ясности и уже потом пуститься в касталийские игры. Меня же смутило в реплике Н. Б. перечисление различных эпох и произведений в качестве примеров символизации в искусстве. В данном отношении подход В. В. представляется мне более дифференцированным. Хочу воздать ему хвалу, но перед этим не могу удержаться от одной цитаты из письма В. В., которая снова возбуждает вопрос: всегда ли понимаем мы друг друга адекватно? В. В. пишет: «Может быть, в портрете Репина (я сейчас не стал бы огульно это утверждать – у него есть и сильные в художественном отношении портреты) и нет художественного символизма, но в «Джоконде» или некоторых портретах Рембрандта (предельно миметических в понимании Вл. Вл.) он несомненно есть». Тут для меня возникает целая серия вопросительных знаков.

Я вовсе не ставил под сомнение художественную ценность живописи Репина, а всего лишь отметил, что она не имеет ничего общего с принципом символизации. Это отнюдь не умаляет ее достоинства при историческом к ней подходе. Другое дело, что реализм XIX в. мне как творческий метод чужд. Не усматриваю я художественного символизма и в «Джоконде», и в портретах Рембрандта. Я никогда не считал их «предельно миметическими», но и символизма в них не нахожу. В отличие от Репина они доставляют мне огромное эстетическое наслаждение (в смысле В. В.).

Как мне представляется, эта цитата показывает всю разницу в нашем словоупотреблении. В. В. подходит к делу, так сказать, *монистически*, а ваш покорный слуга *плюралистически* (хотя не отрицает трансцендентного Единства). Но тут-то и приоткрывается возможность полного взаимопонимания в признании плюро-дуо-монизма вершиной символизма в эстетике (сам термин заимствую у Андрея Белого). Я полностью согласен с В. В., что существуют *идеальные законы, по которым должно строиться искусство в принципе*. Если В. В. называет верховный принцип всех принципов искусства – принципом символизации, то и слава Богу. Прекрасно. Остается только радостно присоединиться при оговорке: конфигурационный закон, по которому «строится искусство в принципе», абсолютно запределен

(трансцендентен) и постижим только в своих плюральных и антиномических проекциях, в число которых входит и символизация в понимании традиционных символистов (в том числе и моем). В этом свете мне становятся более понятными «от... и до...» в письме Н. Б. Тогда и у Марклея можно обнаружить символизации... Кстати, горю желанием услышать ваше мнение о его выставке в «Гараже». К сожалению, ничем достойным отплатить вам не сумею: выставочная жизнь в Берлине почти полностью замерла. Музеи предпочитают – коварным образом – делать выставки из своих фондов, экономя тем самым время и, главное, средства. Радует только музыка. Главный дирижер берлинского симфонического оркестра Rattle в последнее время творит настоящие чудеса. Был на его двух концертах («Песнь о Земле» Малера и «Саломея» Рихарда Штрауса в концертном исполнении) и пережил настоящее потрясение.

На этом заканчиваю свою собственную *реплику* и буду – более основательно и без спешки – трудиться над письмом о принципах метафизического синтетизма (ответ на последнее послание В. В.), но это потребует времени. Поскольку наша переписка снова набирает хороший темп, то не хочется его замедлять. Жанр «*реплик*» мне очень нравится, и быстрый обмен мнениями согревает душу!

С братской любовью и наилучшими пожеланиями всем собеседникам В. И.

190. Н. Маньковская

(04.04.11)

Не лучше ли оставить символизацию символистам? – риторически вопрошает Вл. Вл., подчеркивая, что символизация составляет основу только для вполне определенного вида творчества, имеющего *сознательной целью* (курсив мой. – Н. М.) создание символов. Такая постановка вопроса провоцирует на обращение к эстетическим взглядам самих символистов (так как о русских говорилось уже немало, хочу сослаться на французских и бельгийских родоначальников этого течения). Думаю, это послужит вполне уместной пропедевтикой к нашей дальнейшей полемике.

«Вселенная – лишь галерея символов». Этот афоризм Теодора-Симона Жуффруа оказался весьма созвучен эстетическим исканиям французских символистов, сосредоточенных вокруг понятий символа, образа, аллегии. Они мыслили создаваемое ими течение как новое Возрождение искусства и художественного творчества, не случайно сравнивая символизм с наконец-то распустившимся бутоном, раскрывшимся цветком. Символизм не задается целью называть и описывать этот цветок; он стремится явить его образ, пронизанный чувством, которое он вызывает. Образ же, по словам Мориса Метерлинка, – коралловое ложе, на котором вырастает остров-символ. Развивая идеи Шеллинга о том, что без прекрасного нет искусства, он утверждает, что нет его и без символа.

В чем же видится эстетическая специфика созданной ими художественной школы самим символистам? Его наиболее существенное отличие от символизма древних они находят в художественном восхождении от конкретного к абстрактному, а не наоборот, как это было в античной Греции. Суть искусства, его высшая эстетическая задача заключается для них в том, чтобы претворить сверхчувственную суть мира, его вселенский символ, идею во внятный человеку символ и развить ее с помощью бесконечных гармонических вариаций. При этом французские символисты делают особый акцент на *бессознательном, а не умозрительном характере символизма*, подчеркивая, что компас поэта – *интуиция*. Они исходят из того, что искусство не должно идти в ногу с человеком, оно опережает его, и именно поэтому обращено не к рассудку, а к интуиции.

Преднамеренный, нарочитый символизм, возникающий из сознательного желания облечь в плоть и кровь некую мыслительную абстракцию, уподобляется Метерлинком аллегории: произведение, изначально задуманное как символ, может быть только аллегорией. Бессознательный же символизм, присущий всем гениальным творениям человеческого духа, возникает помимо воли художника, а порой и вопреки ей, превосходя первоначальный замысел: поэт должен ввериться символу, ведь символ – одна из сил природы, и не человеческому разуму сопротивляться его законам.

«Аллегория, как и символ, выражают абстрактное через конкретное, – писал Альбер Мокель. – И символ, и аллегория основаны на аналогии и содержат в себе развернутый образ. Но аллегорией я назвал бы создание человеческого рассудка, аналогия здесь есть нечто искусственное и привнесенное, а не естественное, внутренне присущее, как в символе. Аллегория – это внешнее или аналитическое изображение с помощью образа ЗАРАНЕЕ ОПРЕДЕЛЕННОЙ ИДЕИ, – изображение к тому же *условное* – потому и внешнее: всякие герои, боги, богини – атрибутика этой условности. Символ же, напротив, предполагает ИНТУИТИВНЫЙ ПОИСК частиц идеального мира, рассеянных в мире форм». Благодаря этому символ являет собой самое совершенное, самое законченное воплощение идеи: «Ни одно слово, ни одна фраза не должны подавлять Идею, которую они призваны воплотить; я чуть было не сказал: вот и вся эстетика» – манифестарно провозглашал Андре Жид в своем «Трактате о Нарциссе (Теория символа)».

Как видим, приоритет интуитивного, а не сознательного характера творчества во французском символизме достаточно очевиден. А как обстоит дело с его глобальной синтезирующей ролью, по сути, с тем «метафизическим синтетизмом», о котором пишет Вл. Вл.? Здесь «в товарищах согласия нет», во всяком случае, полного. Символизм конца XIX в. – ни в коем случае не аллегория и тем более не синтез, энергично утверждает Эмиль Верхарн. Однако большинство символистов во Франции склоняются к мысли о том, что, питая одновременно чувства, душу и ум, символ превосходит аллегорию и сравнение благодаря своей синтезирующей роли; художественное творчество воссоединяет с помощью синтеза то, что было разъято анализом, а такой синтез символизирует конечный этап всей эволюции эстетической идеи, т. е. вселенский эстетический синтез, к которому и устремлены творческие усилия символистов.

В высказываниях французских символистов содержится и своеобразный превентивный комментарий к «искушающей» Вл. Вл. мысли о том, что понятия символа и символизации реально применимы только в сфере действенного культа и его «пробной гипотезе» о неправомерности перенесения культового понятия символа в эстетическую сферу. Так, Жорж Ванор задолго до о. Павла Флоренского еще в 1889 г. писал, по сути, о храмовом синтезе искусств и их символической основе применительно к католицизму. Позвольте мне, друзья, в порядке исключения привести обширную цитату из его работы «Символистское искусство»: «...смысл евангельского учения, его таинств, просто и ясно переданный пластическими средствами, исполненными божественной символики, предстает перед верующими в убранстве храмов и в ритуале богослужений. Соборы, с дверями, распахнутыми на Восток, колокольнями, указующими острыми шпилями в небо, крестообразными нефами с уродливыми бесами на внешней стороне стен и хороводом святых и ангелов внутри; пышные обряды – когда благоухает ладан, звучит орган, возносятся к небу молитвы; проповедь, каждое слово которой настраивает верующего на возвышенный лад; само облачение священника, где каждый предмет имеет особое значение (так пояс одновременно напоминает о веревках, которыми был связан Иисус, и об обуздании чувств); наконец, Распятие – эти распростертые руки, призывающие всех несчастных, и крест, на котором воссияла телесная красота Богочеловека, приумноженная красотой духовной...» И далее Ванор без тени сомнения утверждает, что религия служит неиссякаемым источником поэтического вдохно-

вения благодаря возвышенной красоте своих исполненных символизма обрядов. Тем самым культовое понятие символа вполне органично переносится в художественно-эстетическую сферу.

Действительно, в эстетике французского символизма художественное творчество по своей сути метафизично; подлинное искусство в своей символичности есть откровение, врата в бесконечность, ключ, открывающий вечность, оно устремлено к абсолюту, вечной единой первооснове, просвечивающей сквозь внешнюю оболочку вещей, кажимости и видимости. Символ предстает, выражаясь словами В. В., ядром художественного образа: образ символизирует целое, запечатлевая его подобно монете, на которой вычеканен королевский профиль. Это своего рода ключ, каждая бороздка которого соответствует выступу замка, что и позволяет ему поворачиваться в скважине и запускать тем самым всю машину символизации: «живой образ – общий символ вещей» (Поль Клодель).

Досточтимые собеседники, я, кажется, чересчур увлеклась французами (уж очень они эстетичны!), и «пролог» чуть было не занял все пространство письма. Обращусь теперь к другим важным темам, обозначенным Вл. Вл. Он полагает, что понятия символа и символизации приложимы только к произведениям, созданным самими символистами, находит их последние следы в рамках Серебряного века и констатирует отсутствие контекста для рассуждений о символизме как живом явлении, замечая при этом, что остаются два компенсаторных варианта – музейный и библиотечный. В предыдущем письме я уже выразила несогласие с такой позицией и привела некоторые аргументы (и примеры из искусства разных эпох, в том числе и XX–XXI вв.), которые Владимира Владимировича совершенно не удовлетворили. Не считая уместным множить ссылки на художественные феномены, я хотела бы остановиться на глубинных причинах наших разногласий. Видимо, они коренятся в том, что акт символизации полностью реализуется только в восприятии реципиента (это положение, выдвинутое и обоснованное В. В., в наших спорах мы подвергаем своеобразной верификации). А такое восприятие, конечно же, носит индивидуальный, субъективный характер. И если для меня (да и не только для меня) совершенно очевидно, что «Герника» – мощнейший символ войны, насилия и жестокости, то это вовсе не значит, что все без исключения воспримут это творение Пикассо аналогичным образом. При этом, конечно, существует некая внутренняя, тоже сугубо личностная, иерархия символов. Скажем, Кристиан Марклей, смонтировавший в «Часах» фрагменты из созданных в разные годы в разных странах игровых и документальных фильмов, а также телесериалов, где так или иначе, наяву или во сне и мечтах, фигурируют часы – наручные, каминные, башенные, вокзальные, компьютерные, будильники и т. п., – не только создал проникнутый саспенсом (скажем, героиня нервно поглядывает на ходики, ожидая звонка; она в нетерпении выглядывает в окно... и видит там кошмарную сцену из совсем другой киноленты) захватывающий 24-часовой, идущий для зрителей в режиме реального времени мегафильм, причем вполне оригинальный, подчиненный единому ритму, но и символ времени, его толщи и всевластия, символ ассоциативной памяти. Другое дело, что символ этот по своим художественно-эстетическим качествам не сопоставим для меня с мощной символикой Пикассо. Возможно, дело в том числе и в том, что гением движет интуиция, а создателем «Часов» – определенный концепт, не говоря уже о масштабе таланта авторов. Марклей задавался целью создать фиктивную последовательность кинособытий, дабы трансформировать восприятие зрителя, фиксируя его внимание на тех сценах, которые он пропустил бы, следя за сюжетом, побуждая ценить уникальность каждой секунды.

Любопытно, что проект «Часы» – своеобразный полемический ответ документальному фильму «Коянискации» режиссера Годфри Реджио и композитора Филиппа Гласса, посредством убыстренных и замедленных съемок создающему ощущение вечного движения мира в космическом времени.

Кстати, творчество минималиста Гласса, столь высоко ценимое Вл. Вл., как мне кажется, опровергает его же суждение о том, что минимализм не нуждается ни в выражении, ни в символизации.



Кристиан Марклей.
Кадры из кинопроекта «Часы»

Символизм представляется мне живым явлением не только в искусстве, но и в философии искусства. Сошлюсь хотя бы на категорию «символическое» как центральную в структурно-психоаналитической эстетике Жака Лакана. Бессознательное символическое,

выполняющее функцию фрейдовского Сверх-Я, преобладает у него перед сознательным воображаемым и реальным как ядро собственно человеческого мира, первооснова психики и реализуется в художественном творчестве и языке: бессознательное структурировано как язык. Изучение фаз символизации в искусстве служит у Лакана основой для выводов общепhilosophического характера: анализ языка искусства – один из путей проникновения в тайны мироздания.

Но, кажется, французы вскружили мне голову – надеюсь, отнюдь не в ущерб нашей дружбе.

С весенними пожеланиями *Н. М.*

191. Н. Маньковская

(15.04.11)

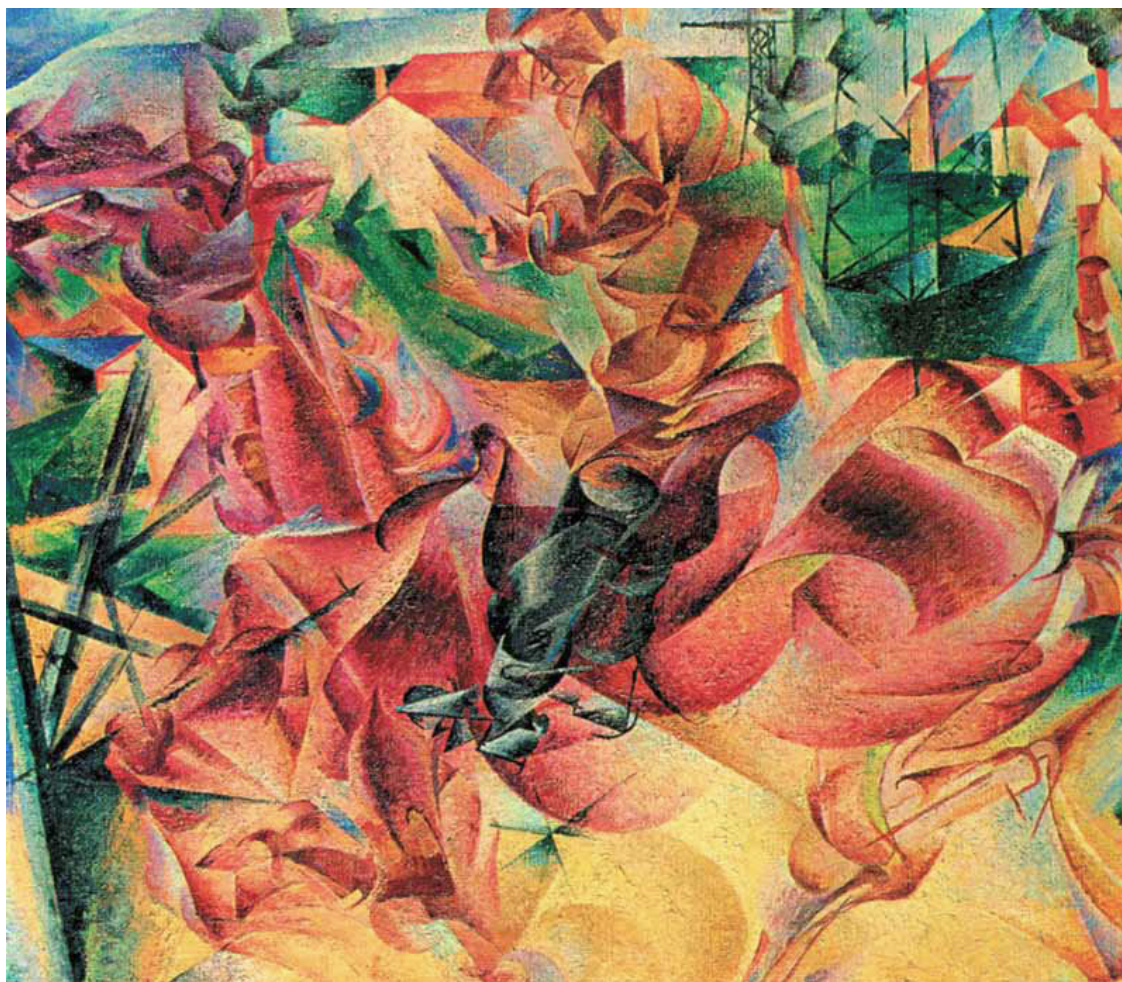
Дорогие коллеги,

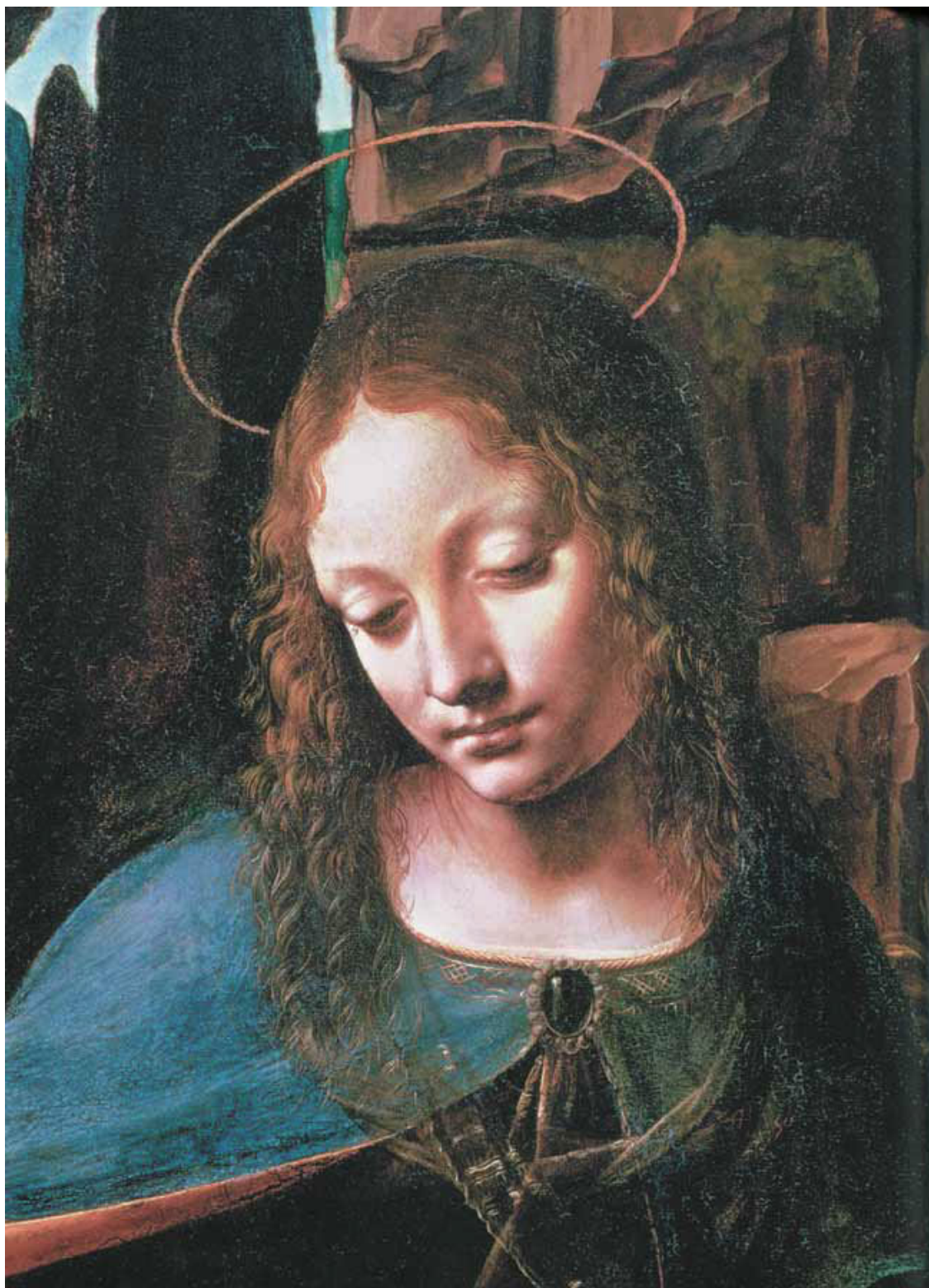
я рада, что мои краткие соображения по близкой всем нам теме символизации в искусстве вызвали столь оживленную реакцию со стороны Вл. Вл., что вполне понятно. Совершенно очевидно, что мы с Вл. Вл. стоим на достаточно далеких друг от друга позициях, в чем я не вижу ничего странного или криминального. В этом плане я как эстетик, конечно, в большей мере солидарна относительно главных принципов понимания символизации в искусстве с В. В., одним из ведущих на сегодня в России эстетиков и, возможно, одним из немногих специалистов, посвятивших всю свою деятельность только и исключительно эстетике. Это не означает, что сама я работаю исключительно в его русле и полностью согласна со всеми его новаторскими идеями. Однако отношусь к ним с должным уважением и стремлюсь разобраться в них по существу. Из полемики Владимира Владимировича со мной и Виктором Васильевичем мне приходится заключить, что Вл. Вл. как бы не слышит или не желает слышать, о чем по существу говорит В. В., достаточно основательно разъясняя свое понимание символизации в искусстве как именно эстетическом, а не каком-либо ином, феномене. А ведь именно здесь заложены многие новаторские идеи В. В. Этим эстетики до сих пор не занимались, за исключением, может быть, А. Ф. Лосева, да и он часто говорит о символе вообще, в философском, а не в эстетическом смысле. Вл. Вл. постоянно выдвигает на первый план культовый смысл символа, о котором действительно немало писали и говорили многие мыслители Серебряного века, к ним он и присоединяется. Эта позиция понятна, и я отношусь к ней с уважением.

Однако мне представляется, что разговор о символизации и символе у В. В. и Вл. Вл. идет в совершенно разных и непересекающихся плоскостях. При этом В. В., по-моему, хорошо понимает Вл. Вл., но пытается вывести его на дискуссию в своем, чисто эстетическом плане, а Вл. Вл. предпринимает то же самое, перетягивая В. В. на свою плоскость, но не слишком пытается, как мне представляется, вникнуть в смысл того, о чем говорит В. В. Полагаю, что какой-то более или менее продуктивной дискуссии здесь получиться не может, поэтому предлагаю диспутантам спокойно излагать свои позиции и понимание всего пространства символизации в присущих им ключах, ибо в комплексе их концепции могут дать какое-то новое качество, которое, возможно, приведет к инновационным решениям обсуждаемых проблем уже, возможно, не нами, а нашими последователями. А может быть, и мы сами, в конце концов, придем к определенному консенсусу.

Дружески *Н. М.*

Разговор Седьмой О художественном символизме и «метафизическом синтетизме»





Сочетание несочетаемого как главный принцип метафизического синтетизма; его истоки в мире архетипов Сфинкс как архетип

192. В. Иванов

(14.06.11)

Дорогой Виктор Васильевич!

Праздную за чашкой кофе маленький «юбилей»: ровно два месяца назад доцарапал шестую страницу своего письма, в котором пытался порассуждать о проблемах метафизического синтетизма... подходил то с одного бока, то с другого и вот только стал выходить ощупью на более или менее прямую дорожку, как пришла верстка, и я погрузился в мир триаложных текстов, вылавливая блох и прочих букашек-таракашек, коварно пробравшихся в заросли обдуманых и необдуманых строчек. Иногда приходили и Ваши коротенькие послания, призывавшие к усердному труду над версткой, из чего, однако, следовало, что касталийским собеседникам теперь не до игры в бисер со знаками и символами ушедших культур. Я внял призывам в атмосфере взаимомолчаний и тоже метафизически скромно замолк, пытаясь со скрежетом зубовным выдрессировать из себя внимательного читателя собственных текстов. Время от времени из Москвы доносились глухие рокотания грома Перуна, раздраженного моей леностью и нерасторопностью. Слава Богу, что хоть молнии не долетали. А потом и громы замолкнули, поскольку их энергетический источник переместился в далекие альпийские пространства.

И вот вчера повеял новый ветерок и раздался неожиданно призыв вернуться к метафизико-синтетическим раздумьям. Он совпал с моей подготовкой к отъезду на дачку, где я собирался отдохнуть недельку от трудов последнего времени. Однако Ваш призыв, страхнув лень, принять мудрую, – но для меня трудно исполнимую, апеллесовскую заповедь «*nulla dies sine linea*»¹⁶ (добавлю от себя: метафизической), подействовал на меня как звук боевой трубы на привыкшего к логомахическим сражениям коня. Поскольку, согласно древней мудрости, «на ловца и зверь бежит», выяснилась возможность ограниченного пользования Интернетом. Попробую. Если удастся, то сегодня Вы получите мою берестяную грамотку.

По некотором раздумье я решил отправить в качестве приложения обломок моего письма, над которым я трудился в апреле. Было бы несколько странно с невинной миной продолжить его после двухмесячного перерыва.

И все же: продолжение следует...

Ваш нерадивый метафизик.

193. Вл. Иванов

(08–14.04.11)

¹⁶ В буквальном переводе: «ни одного дня без линии». Это выражение приписывается древнегреческому художнику Апеллесу и часто используется писателями с заменой «линии» на «строчку»: «ни одного дня без строчки».

Дорогой Виктор Васильевич,

в своем письме от 22–24 марта Вы – к моей радости, смешанной с некоторой долей смущения – задали несколько вопросов, касающихся теории метафизического синтетизма. Хочу ответить на них в школьной манере: вопрос-ответ, хотя не совсем уверен, что смогу выдержать избранный тон. Трудность возникает уже в связи с первым вопросом.

1. «В чем, например, заключается эстетический (или художественный) смысл «сочетания несочетаемого»?

...прыжок *in medias res*...

Соблазнительно, закрыв глаза, броситься без колебаний с вышки в пучину темных вод. Тем не менее возраст и накопленный опыт учат некоторой осторожности. Пловец предпочитает еще медленно походить по берегу, предаваясь рассуждениям о пользе ныряния в бездну... Если говорить конкретнее, то прямой ответ был бы чем-то невразумительным, если не учесть два момента:

- контекстуальный;
- экзистенциальный.

О необходимости учитывать их в нашей дискуссии о символизме я уже Вам писал. Ответа не получил, но предполагаю, что раз в некоторых случаях «молчание – знак согласия», то Вы (и, возможно, другие собеседники) сочли мое предложение не требующим дальнейшего обсуждения, поскольку, само собой разумеется, нужно учитывать и контекст, в котором возникает та или иная теория, и ее экзистенциальное измерение. Но в ряде случаев, впрочем, можно и не учитывать. Однако если речь идет о метафизическом синтетизме, то придется задержать Ваше внимание на этих двух моментах. Постараюсь быть кратким и, так сказать, лишь пунктирно очертить проблему.

О контексте, в котором возник метафизический синтетизм, я писал в последних двух главах моего «Петербургского метафизика», но поскольку Вы призывали меня не отправлять Вас читать сей опус (с чем я совершенно согласен), то придется хотя бы в нескольких словах (и прежде всего для Н. Б. и О. В.) очертить контуры моей концепции...

(09.04.11)

...Вчера по примеру Мережковского не дописав предложения слишком соблазнительно засияло солнце выключил РС и отправился в Pergamonmuseum (буду далее пользоваться аббревиатурой РМ) может и не стоило бы прерывать ход мысли и уж по крайней мере стоило бы вероятно закончить начатое предложение но видит Бог не люблю гладких текстов должны быть разрывы и провалы.

Короче говоря, вчерашняя выставка – лучшее доказательство правоты метафизического синтетизма, и, может, стоило бы вместо длинных и занудных рассуждений прогуляться вместе по сумрачным залам, но, поскольку нам этого теперь не дано, придется – хотя бы в нескольких словах – попытаться передать свои впечатления от вчерашнего посещения РМ в той степени, в которой они связаны с главной темой моего письма.

Выставка «Die geretteten Götter aus dem Palast vom Tell Halaf» («Спасенные боги из тель-халафского дворца»).

Словом, жил-был некогда коллекционер и любитель восточных древностей Макс фон Оппенхайм (1860–1946), сын богатого кёльнского банкира. В 1899 г. он путешествовал по северо-восточным областям Сирии, где наткнулся на развалины дворца, теперь датируемого началом первого тысячелетия до Р. Х.

На свой страх и риск фон Оппенхайм начал археологические раскопки, давшие потрясающие результаты. Пред его взором предстал мир мифических существ, запечатленных в камне и поражающих своей магически-суггестивной силой. Дальнейшая судьба этих созданий не лишена драматизма. Оппенхайм привез их в Берлин, но они не были приняты вначале

под кров РМ. Тогда коллекционеру пришлось разместить их в здании своей фабрики, переоборудованной под музей. Затем был построен уже настоящий музей, открытый в 1930 г. В 1943 г. он сгорел в результате бомбардировки. От статуй остались только 27 тысяч разрозненных фрагментов, затем в этом безнадежном состоянии перевезенных на хранение в РМ. Никто не знал, что с ними делать, но и выбросить, так сказать, рука ни у кого не поднималась. Однако в 2001 г. у небольшой группы музейщиков и реставраторов созрел смелый план попытаться разобраться в хаотической группе обломков и восстановить хотя бы приблизительно первоначальный облик загадочных статуй. В этом году работа была завершена и результаты ее представлены на прекрасно организованной выставке.

Само по себе это событие – триумф современного музейного дела, но не об этом теперь будет у меня речь. Я говорил в начале письма о контекстуальном рассмотрении проблем символизма (в моем варианте: метафизического синтетизма), и вот возник новый контекст: сидит ваш собеседник тихо перед своим компьютером, роется в памяти, восстанавливая события сорокалетней давности, потом, устав, едет в музей и попадает в мир *сочетаний несочетаемого* и, соответственно, контекстуальная ситуация превращается в экзистенциальную: мир мифических образов проникает в сознание, встречает там своих старых знакомых, вступает с ними в общение, возникают новые синтезы и т. д.

Короче говоря: нынешнее рассуждение о *сочетании несочетаемого* будет проходить в контексте *музейно-метафизически-созерцательном*, тогда как в 1960-е гг. моя концепция метафизического синтетизма вызревала в контексте *жизненном* (разумеется, музейный и метафизический аспекты неизменно присутствовали). К различию этих двух контекстов я неоднократно обращался в нашей переписке. Жизненный контекст означает, что приверженец символизма сам принадлежит к какому-то родственному ему художественному течению (направлению, школе, группе и т. п.) и в той или иной форме надеется творчески участвовать в процессах символизации. Музейно-метафизический контекст означает, что символюфил не видит вокруг себя никаких школ или групп, способных к новым символизациям. Но в таком случае остается все же утешительная возможность метафизических созерцаний и восхождений (по мере сил и способностей) в мир архетипов.

Некто в черном (бурчит): Коню понятно, чего тут разжевывать...

Я: Пусть коню понятно, но все же важно подчеркнуть...

Некто в черном громко сморкается и отворачивается к окну: Не можешь ты, брат, обойтись без штампов... важно подчеркнуть... ну, что за лексика... почитал бы лучше Уэльбека.

Я: Почему Уэльбека?

Некто в черном (снисходительно молчит).

Хорошо, обойдусь без подчеркивания, и все же есть существенная разница, когда ты пишешь манифест в надежде, что его тезисы уже осуществляются твоими единомышленниками или для тебя настало время пустынночества, предрасполагающего к безвременным созерцаниям.

Некто в черном: да займись наконец делом: задали тебе вопрос, так и отвечай по-человечески...

Я (не без ожесточения): Символ – это конкретный синтез.

Некто в черном равнодушно зевает.

Я: Андрей Белый предпочитал говорить о символе. Слово «синтез» ему не нравилось. Он усматривал в нем процесс простого сопологания разнородных элементов, тогда как символ означал соединение разделенного в нечто третье. Синтез в кантианском смысле особенно был чужд Белому. Однако в конце жизни он все же – с оговорками – определял символ как конкретный синтез. Мне представляется, что в таком смысле синтез более точно передает существо дела, чем символ.

Синтез означает не простое сопологание, а теснейшее взаимодействие существ, элементов, образов и т. д., в результате чего возникает новое («третье») еще не бывшее до синтеза качество (образ, знак и т. д.). Синтез называется *метафизическим* в том случае, когда он соединяет разнородные элементы при помощи трансцендирования сознания в сферу архетипов. Синтез предопределен наличием архетипа. Если нет соответствующего архетипа в духовном мире, то нет возможности оправданного сочетания несочетаемого. Тогда разнородные элементы соединяются произвольно и не имеют метафизической ценности.

В этом признании реальности духовных архетипов заключается принципиальное отличие эстетики метафизического синтетизма от других подходов к проблеме *сочетания несочетаемого*.

Здесь – во избежание недоразумений – хочу...

Некто в черном (ядовито): Подчеркнуть...

Я (с кротостью): Просто отметить, что когда я говорю о *метафизическом синтетизме*, то, с одной стороны, имею в виду свою, так сказать, *приватную эстетику* (рабочий метод для синтезирования результатов музейных созерцаний), с другой же, пользуюсь этим термином для обозначения богато разветвленного направления в культуре (культурах), которое посвящало себя (по разным основаниям) творчеству символов (символизаций). Называлось оно (направление, поток и т. п.) по-всякому, а нередко и вообще никак не обозначалось (имплицитный символизм). Поэтому напрасно бурчит *Некто в черном*, дескать, какой из меня метафизик... Говоря о метафизических синтезах, я опираюсь на многовековой опыт Культуры, и поскольку никто, находясь в здравом уме, не станет отрицать реальности духовного опыта...

Некто в черном: Блажен кто верует, легко ему живется...

...поэтому вполне правомерно изучать удавшиеся синтезы, в которых было произведено *сочетание несочетаемого* по метафизическим законам.

В то же время метафизический синтетист, – предохранив себя от упреков в беспочвенных мечтаниях указанием на символотворчество древних культур, для которых мир богов был высшей и несомненной реальностью, а земная жизнь только тенью архетипов, – не просто довольствуется искусствоведческим изучением памятников прошлого, но стремится – по мере сил и способностей – приобщиться к метафизическому опыту. Тогда – с неизбежностью – встает вопрос о *пути*.

«Не увидишь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя».

(А. Блок)

Поэтому мое *приватное* мировоззрение, выработанное исключительно для внутреннего пользования, с неизбежностью принимает – *horribite dictu* – эзотерический характер...

Некто в черном (поперхнулся от негодования): Ты, что, друже, совсем спятил?

А, между прочим, ничего «страшного» (и, замечу, нового) в такой постановке проблемы эзотеризма в эстетике не имеется. Все теоретические построения русских символистов (Андрея Белого, Вячеслава Иванова и Флоренского) от начала до конца пропитаны эзотеризмом. Он то, собственно говоря, и является фундаментом, на котором они воздвигали свой символизм. «Кроме церковного экзотеризма, – писал Флоренский, – есть своего рода церковный эзотеризм, – есть чаяние, о которых не должно говорить слишком прямо» (Столп, с. 133).

Подобные речи до добра не доводят, и над Флоренским всегда тяготело подозрение в оккультизме. «Ультраправославный П. Флоренский также был причастен к оккультизму, – писал Бердяев. – Это связано с его магическим мироощущением, и в нем, может быть, были оккультные способности». Несомненно, были. Он сам об этом писал. Прекрасно он был знаком и с литературой по оккультизму. Сейчас я не хочу входить в эту проблематику и взвешивать на догматических весах православие Флоренского. Но не подлежит сомнению, что он считал эзотерический подход вполне правомерным и в области богословия.

Близкий Флоренскому Сергей Булгаков формулировал следующим образом «основную мысль оккультизма»: она заключается в том, что «область возможного и доступного человеку опыта и количественного и качественного может быть углублена и расширена путем соответствующей психической тренировки, «развития высших способностей». Сама по себе эта мысль нейтральна, и доброкачественность ее реализации зависит от того, в каком контексте она понимается.

Поймал себя на мысли, что письмо давно утратило дневниковый характер. Сегодня уже 14 апреля. Пишу с большими паузами, но теперь не имеет смысла отмечать числа, поскольку я уже вышел, говоря спортивным языком, «на короткую прямую».

И еще: дорогой В. В., Вы, кажется, против цитат в письмах. Я тоже, но никак не могу отказаться от этой дурной привычки.

Возвращаясь к Булгакову, скажу, что «основная мысль оккультизма» вполне применима и в эстетике, в частности в области метафизических синтезов. Сами занятия символикой предполагают «развитие высших способностей». Другого доступа к ее подлинному смыслу и нет. Поэтому в рамках метафизического синтетизма принимаются во внимание только такие способы *сочетания несочетаемого*, которые проводятся на основании признания реальности духовно-метафизического опыта (в разных степенях, разумеется). Поэтому, когда В. В. спрашивает: «В чем, например, заключается эстетический (или художественный) смысл "сочетания несочетаемого"? Ведь не всякое же сочетание несочетаемого обладает им?» – то я отвечаю: конечно, не каждое, а только такое, которое проводится в согласии с метафизическими законами. Добавлю, что эстетический смысл в этом отношении имманентен смыслу метафизическому, поскольку символ существует только в энергетической соотнесенности с архетипами. Имею в виду архетипы, лежащие в основе искусства как духовно-творческой деятельности.

С касталийским приветом и наилучшими пожеланиями В. И.

194. В.Иванов

(15–24.06.11)

Дорогой Виктор Васильевич!

Начну, пожалуй, сначала, т. е. вернусь к Вашему вопросу об «эстетическом (или художественном) смысле "сочетания несочетаемого"», к ответу на который я так и не подошел в предшествующем письме:

«Ведь не всякое же сочетание несочетаемого обладает им?»

Разумеется, не всякое. Об этом уже шла речь. Вы можете добавить, что некое "сочетание несочетаемого" обладает метафизическим или, например, религиозным, магическим, литургическим смыслом, но лишено смысла эстетического (художественного). Опять-таки я полностью с этим согласен. Хотелось бы к этому бесспорному утверждению добавить следующее: для метафизического синтетизма ни одна из сфер духовной жизни не обладает абсолютной автономией, но включена в качестве особой «планеты» в состав сложно структурированного ментально-астрального космоса, иными словами, принадлежит к сфере метафизических архетипов, бросающих свои символические проекции в человеческое сознание. Поэтому принцип «сочетания несочетаемого» относится в первую очередь к проблеме синтеза внешне «несочетаемых» форм, наделенных известной самостоятельностью и независимостью по отношению друг к другу. Для пояснения этой мысли следует воспользоваться сравнениями, заимствованными из сфер герметических наук, процветавших в Средневековье, затем высмеянных в эпоху Просвещения, забытых в период расцвета позитивизма и материализма, но заново открытых и переосмысленных в XX столетии. Много полезного в этом отношении сделал Карл Густав Юнг. В 1960-е гг. его интерпретация средневековой алхимии была мне, к сожалению, неизвестна. Читал только его книгу о психологических типах. Тем удивительней, что совершенно интуитивно (исходя из своего эстетического опыта) я подошел к проблеме, лежащей в основе алхимических исканий, – проблеме сочетания противоположностей.

Не буду сейчас детально входить в юнгианскую интерпретацию алхимии. Сделать это в последующем ходе нашей переписки будет все же необходимо, чтобы подкрепить мою теорию результатами исследований швейцарского мыслителя. Теперь же без особых комментариев воспользуюсь его тезисом о том, что астрологические и алхимические истины имеют глубокий психологический смысл. При помощи планетарной символики можно описывать сложнейшие процессы, разыгрывающиеся в человеческой душе (psyche), при условии признания того, что эта душа выходит далеко за пределы поля, освещенного нашим эмпирическим сознанием. За этими границами душа соприкасается со сферой коллективного бессознательного, в которой и действуют духовные архетипы.

«Планетарные» сферы (архетипы) в ходе истории человеческой культуры находятся в различных соотношениях: то сближаются, то отдаляются друг от друга. Одна «небесная» конstellляция имеет благотворное, другая – губительное воздействие на культуру. При известных обстоятельствах эстетическая сфера может наслаждаться автономией, иногда же казаться стоящей полностью под влиянием других «планет». Мне давно предносилась мысль о возможности написать историю древнерусской иконописи с точки зрения по-юнгиански интерпретируемой астрологии. Совершенно очевидно, что каждый период стоял под особым «астрологическим» знаком, предопределяющим изменения коллективной psyche на структурном уровне. Можно отметить совершенно различные соотношения между религиозными и эстетическими архетипами в истории. В XV столетии мы имеем дело с наиболее гармонической конstellляцией. Напротив, начиная с XVII в. наблюдается расхождение: эстетическая сфера отходит от сферы религиозно-культовой, что привело к удручающему кризису православного иконописания, который оно не может преодолеть и по сей день.

Подобными «планетарными» процессами люди, конечно, не управляли, хотя в мистериях древности, вероятно, имелись средства, позволяющие – до известной степени – проектировать метафизические «сочетания несочетаемых» форм и принципов («планет») и –

с помощью инспирированных мастеров – воплощать свои замыслы на физическом плане. Любопытно, что в одной из дневниковых записей Александра Блока упоминается о проблеме мистической «управляемости» культурой. Его собеседник Эмилий Метнер допускал такую возможность. Блок отрицал. В любом случае показательно, что мысль о подобном Ареопаге, способном инициировать духовные конstellляции, определяющие те или иные явления в мире творчества, не казалась абсурдной в контексте Серебряного века. Не входя более в обсуждение этой проблемы, вернусь к исходному тезису метафизического синтетизма, предполагающего существование энного ряда «планет» (сфер), находящихся в самых различных сочетаниях друг с другом. Сама же возможность сочетания несочетаемого согласно метафизическому синтетизму укоренена в Боге как *coincidentia oppositorum*.

Можно предвидеть возражение, что эстетика, основанная на теистическом принципе, утрачивает тем самым свою научно-академическую чистоту и приобретает конфессиональную окраску. Отводя упрек в конфессиональности, скажу, что метафизический синтетизм является не столько научной теорией, сколько рабочим методом, позволяющим решать экзистенциально данные проблемы, возникающие в *psyche* (в юнгианском смысле), которая открывает в своем опыте (эстетическом) наличие противоречий и несочетаемостей, способных вступать то в непримиримые конфликты, то создающих новые и парадоксальные формы сочетаемостей. Тот же опыт показывает, что весь эстетический «спектакль» разыгрывается в некоем континууме, если хотите, на фоне Божественного Ничто (выражение Сергия Булгакова). Поэтому для метафизического синтетизма является аксиомой: «Бог (Божественное Ничто) является основанием Красоты. Высшая напряженность бытия Красоты – приближение к Богу. Ослабление бытия Красоты есть удаление и забвение Бога». Таков первый тезис в МС¹⁷, его исходная аксиома, из которой выводятся все последующие эстетические теоремы. Он (тезис) совершенно лишен конфессиональной окраски и сводится к утверждению мысли о Божественном Ничто (апофатической бездне), своей Ни-чтойностью создающей возможность примирения противоположностей и сочетаний несочетаемого. Такая эстетика не предполагает наличия единоверцев и является *эстетикой приватной*, так сказать, для внутреннего (*касталийского*) употребления. Она не ищет сторонников и единомышленников, но допускает существование душ, обладающих аналогичным эстетически-созерцательным опытом.

Понятие Божественного Ничто, в котором исчезают противоречия, само по себе имеет значение ментального ориентира и по существу – в строго философском смысле – не может именоваться понятием: скорее, СИМВОЛОМ.

Символ как метафизическая основа всех возможных форм символизаций. Здесь могу сослаться на «Эмблематику смысла» Андрея Белого. Для него «сам Символ, конечно, не символ; понятие о Символе, как и образ его, суть символы этого Символа; по отношению к ним он есть воплощение». Поскольку собеседникам это произведение хорошо известно, то теперь воздержусь от проведения параллелей и продолжу рассуждения на свой страх и риск.

В контексте наших бесед также мог бы возникнуть вопрос о соотношении понятия Божественного Ничто с концепцией Великого Другого, вынашиваемой В. В. В самом начале переписки мы обменялись парой царапок по этому поводу. Теперь, прочитав книгу Слотердайка «Пены» (последний том его трилогии «Сферы»), хотел бы подойти к этой проблеме с другой стороны. Слотердаик критически характеризует возникновение представлений о «совсем ином» («Другом» в качестве «третьей трансцендентности») как средство выйти из исторически обусловленных теологических тупиков: «Если даже Бог и мертв, то это никоим образом не лишает Другого (Вашего Великого?) его тайны, его недостижимости, его мораль-

¹⁷ МС – аббревиатура для «Манифеста метафизического синтетизма» (1968). Для большей ясности я слегка подредактировал цитируемый мной тезис в МС, ничуть не изменив его первоначального смысла.

ных претензий». «Совсем Иное», как понятие, должно заменить конкретные представления о Боге неопределенными (размытыми) и в своей неопределенности не вызывающими возражений у современного человека. Они указывают просто на существование Того, что более не требует именовании и пребывает как некий фон реального бытия. Мой вопрос: когда Вы пишете о Великом Другом, то как это соотносится с распространенной ныне концепцией Совсем Иного? Впрочем, это побочное – хотя и способное развиваться в серию царапок – замечание.

Возвращаюсь к исходному тезису (аксиоме). Его следовало бы сформулировать так: «Условием метафизических синтезов (сочетаний несочетаемого) является Божественное Ничто».

Знание о Божественном Ничто – «ученое незнание» (в духе Николая Кузанского). Для определенного рода душ такое знание дано в качестве экзистенциального события дорефлексивного характера и не нуждается в абстрактно-понятийных доказательствах в силу своей экзистенциальной самоочевидности, поскольку корни человеческого существования на онтологическом уровне уходят именно в Ничто. Человек возник из Небытия. Над ним бездна Божественного Ничто, под ним бездна тварного ничто¹⁸.

В чем же тогда заключается эстетический смысл таких сочетаний несочетаемого, обусловленных Божественным Ничто? Эстетический смысл следует искать в данном случае только в эстетической сфере, вычленив ее из мира других сфер при само собой разумеющемся признании ее констеллятивных соотношений с ними. Для удобства и простоты можно допустить определенную степень ее автономности. В дальнейшем ходе моих рассуждений буду пребывать в ее границах. Конститутивным законом эстетической сферы является Красота, понимаемая – в духе Ареопагитик – как Имя Божие. В любом случае художественность как высший критерий для оценки произведения искусства переживается как степень *причастности* трансцендентной Красоте. Из этого следует также, что эстетическое переживание носит характер трансцендирования.

Если сочетание несочетаемого проводится вне эстетической сферы, то, естественно, оно лишено *художественных* достоинств. Все эстетически ценное – художественно, и все художественное – эстетически ценно. Ставить отдельно вопрос о художественности равнозначно постановке вопроса о солёности соли, сладости сахара, человечности человека. Если соль утрачивает качество солёности, то – по слову евангельскому – «если соль потеряет силу, чем исправить ее? Ни в землю, ни в навоз не годится; вон выбрасывают ее» (Лк. 14, 34–35). Соль солёная, произведение искусства наделено художественностью. Если же в объекте созерцания мы не находим признаков художественности, то «ни в землю, ни в навоз» он (объект) не годится, и его следует отнести в «Гараж».

Разумеется, имеются степени *художественности*, соответствующие *иерархии* эстетических ценностей. Различаются эти степени посредством *эстетического вкуса*. Каждая степень соответствует также мере творческой одаренности художника. Поэтому вопрос о *художественности* для меня неотделим от проблемы *гениальности*. Опять-таки степени эти иерархичны. Вопрос о гениальности (*демоничности* в гётевском понимании) – первичен, а художественность – лишь производная от гениальности. Художественность – функция творческой гениальности в сфере эстетической.

Эти замечания о *художественности* вызваны Вашим другим вопросом (тесно связанным с первым). Вы упоминаете сюрреалистический тип символизации (как он охарактеризован в МС). Сюрреалисты XX в., далее подчеркиваете Вы, «использовали принцип соче-

¹⁸ Это парафраз мысли свт. Филарета (Дроздова): «Словом Божиим тварь сохраняется под Бездной Божией бесконечности, над бездной собственного ничтожества» (от: *ничто*). Понятие *бездны ничтожности* – ключевое для понимания смысла метафизических синтезов.

тания несочетаемого». В то же время, например, у Миро, Вы не усматриваете «сочетания визуально несочетаемого». Из это следует Ваш вопрос: «Достаточно ли сие (т. е. мое. – В. И.) определение (символа как сочетания несочетаемого. – В. И.) для обозначения художественного символа».

Для начала надо было бы более подробно написать о том, что метафизический синтезм понимает под «типами символизации». Не хочется комкать эту тему и, дав краткий ответ, только окончательно заплести метафизико-синтетические нити в гордиев узел, к сожалению, не разрубаемый понятийным мечом. Я, впрочем, давно собирался нацарапать – раз уж в этом году мы договорились посвятить наши собеседования проблемам символизма – отдельное письмо с подробной характеристикой пяти типов символизаций, лежащих в основе метафизического синтезизма. Без этого мне теперь трудно пуститься в рассуждения о сюрреализме. Но раз я решил в данном письме следовать принципу «вопрос-ответ», то...

Некто в черном: Да, брат, положеньеце не завидное, вот и посиди перед лэптопом, а я пойду прогуляться с Пирлипат...

Уходит, насвистывая песенку Виана.

В. облегченно вздыхает, заваривает себе кофе и продолжает стучать по клавишам:

Рискуя в будущем неоднократно повторяться, заводя разговор о типах символизаций в МС, скажу, что ими отнюдь не исчерпываются все известные в истории искусства типы символотворчества, а только такие, в которых происходит *синтезирование несочетаемых – по тем или иным признакам – элементов*. Поэтому говоря о сюрреалистическом типе синтезирования, я беру его только в том объеме, в котором обнаруживается действие вышеобозначенного принципа. Далее: под сюрреализмом – в полном согласии с искусствоведением и теоретиками сюрреализма – имеется в виду не только течение, известное под этим наименованием в искусстве XX в., но и все явления в искусстве прошлого, имеющие в себе признаки сюрреалистического метода (разумеется, в разных видах). Возьмем в качестве наглядного примера Арчимбольдо, которого без всякой натяжки можно причислить к предшественникам сюрреализма. Сюрреализм не исчерпывается принципом сочетания несочетаемого (есть еще ряд других, не менее характерных: автоматизм письма, далианский параноидально-критический метод и т. д.), но для метафизического синтезизма именно он берется как один из основных элементов его эстетики.

Неудивительно, что Вы указываете на произведения Миро, в которых нет признаков «сочетания визуально несочетаемого». Соответственно, когда Вы потом спрашиваете: «Достаточно ли сие определение для обозначения художественного символа?», то решительно отвечаю: «Конечно, недостаточно, поскольку метафизический синтезм занимается только вполне определенным классом символизаций и не имеет претензий охватить все имеющиеся типы символотворчества». Вообще, замечу, что классификация типов синтезирования несочетаемого, как она дана в МС, имеет не столько искусствоведческий, сколько метафизический и метакронный характер.



Джузеппе Арчимбольдо.
Библиотекарь.
Ок.1566.
Скоклостер

Главная задача: попытаться понять, какие архетипы (эйдосы, творческие модели, говоря лосевским языком) стоят за произведениями искусства, в которых синтезированы внешне несочетаемые элементы таким образом, что они (произведения) открывают нам путь к трансцендированию в эстетическую Сферу (о ней писал в начале данного письма).

Так мог бы ответить на Ваш вопрос.

Перехожу к следующему. Цитирую: «Все ли оппозиции в произведении искусства способствуют созданию художественно значимого произведения?»

Опасаясь, что не совсем понял этот вопрос, ибо слишком просто дать ответ: «Конечно, не все и не всегда».

«Оппозиции в произведении искусства», т. е. противоположности (образы, формы, элементы и т. п.). Рассмотрим главную оппозицию: Инь-Янь, лингам-йони, мужское-женское. Противоположность мужского и женского начал как основной принцип алхимического символизма. Синтез этих противоположностей как высшая и конечная цель алхимии. Но нетрудно заметить, что отнюдь не каждое изображение стоящих, лежащих или сидящих рядом мужских и женских фигур можно назвать символическим или тем более соединенным по принципам метафизического синтетизма. Соединены же они чаще всего по законам человеческой чувственности и сладострастия. Возьмем для примера изображение Адама и Евы Дюрером (Мадрид, Прадо). «Оппозиция» бросается в глаза. Со знанием дела подчеркнуты атрибутивные формы женственности и мужественности. Любовь к пропорциям и прочим соотношениям человеческих тел в соединении с виртуозным и продуманным до последнего штриха мастерством привела к созданию шедевра, но *метафизико-синтетическая* значимость этих изображений равна нулю. Созерцание образов Адама и Евы кисти Дюрера доставляет эстетическое наслаждение, но данное сочетание противоположностей (мужское-женское) не имеет никакого метафизически-синтетического смысла. Следовательно, оппозиции способствуют созданию «художественно значимого произведения» лишь в той степени, в какой художественно одарен пользующийся ими живописец (график, скульптор и т. д.).

Если за дело берется Дюрер, возникает шедевр, если же обнаженную парочку пишет бездарь, одержимый низменной чувственностью, получается порнографическая мазня. Совсем иное дело, когда данная оппозиция включена в контекст алхимической (окультистской, герметической и т. п.) практики и переживается *символически*.

//Вопрос В. В. по ходу чтения письма: Таким образом, символизм понимается совсем не в художественном смысле, а МС не имеет никакого отношения к искусству и эстетической сфере или – только тогда, когда за дело берется большой мастер? Однако если за дело берется такой мастер, он любую вещь превращает в искусство. //

Собственно художественный момент в данной ситуации – внешне – отступает на второй план, хотя профессионально скромно, но со знанием дела выполненные картинки, иллюстрирующие алхимические трактаты, поражают своими эстетическими качествами, будучи измеряемы по совсем иной шкале ценностей, чем в классической эстетике. Как ни странно (впрочем, совсем не странно), многие такие миниатюры и гравюры более удовлетворяют требованиям современного вкуса, чем критериям Ренессанса. Если реципиент способен наслаждаться картинами Анри Руссо, то многие алхимические картинки доставят ему еще больше радости.

...перечитываю Ваш вопрос... снова сомнение: правильно ли я его понял или отвечаю не попадая?

Обращаю внимание на то, что перед словом «оппозиции» стоит «все ли»: «Все ли оппозиции...». Мужское-женское – центральная оппозиция. Но имеется множество других («все»).



Альбрехт Дюрер.
Адам и Ева.
1507.
Прадо. Мадрид

Здесь уместно высказать одно соображение, поясняющее смысл метафизического синтетизма. В рамках этой эстетической позиции речь идет не столько о противоположностях (симметричных оппозициях) (и о них, впрочем, тоже), сколько об *асимметричных сочетаниях несочетаемого*.

Симметричные оппозиции: мужское-женское, теплое-холодное, белое-черное и т. д.

Асимметричные сочетания: орел-лев-телец (синтез: сфинкс), звериная голова – человеческое тело (древнеегипетские божества: Анубис, Сохмет и т. д.). Множество асимметричных сочетаний обнаруживается в творчестве Босха и Сальвадора Дали.

Этим очерчивается круг проблематики метафизического синтетизма, стремящегося постигнуть законы, по которым сочетание несочетаемого приобретает метафизический смысл в пространстве эстетических созерцаний.

При всей изощренности и эзотерической глубине алхимической символики, связанной с проблемой сочетания противоположностей (мужского-женского), сама жизнь дает ежедневно и еженощно всем понятный образ такого сочетания (на биологическом уровне). Каждому понятно, что происходит, если смешать белое с черным или отопить холодную комнату. Простейшие явления повседневной жизни дают обильный материал для осмысления оппозиций и возможности их сочетаний. Гораздо сложнее обнаружить закономерности, лежащие в основе асимметричных сочетаний несочетаемого. Спросим себя, на каком основании Анубис наделяется головой шакала, а Сохмет – львиной головой? Не говорю уже о сложной символике Сфинкса или грифонов. Такие сочетания проводятся только на основании познания мира архетипов и затем проецируются на физический план.

Этим, полагаю, дан ответ и на следующий Ваш вопрос, непосредственно примыкающий к первому: «Любое ли сочетание несочетаемого автоматически являет собой художественный символ?»

Почему, кстати, *автоматически*? Автоматизм письма – один из важнейших принципов сюрреализма. Но Вы ведь в данном случае не сюрреализм имеете в виду. В сюрреализме, в той степени, в какой он включен в систему метафизического синтетизма, рожденное в состоянии автоматизма сочетание несочетаемого может рассматриваться как удавшийся синтез. Но на других ступенях символизации автоматизм не может приниматься в качестве творческого метода.

Здесь необходимо сделать еще одно уточнение. В МС рассматриваются пять видов символизации. Но не все они ведут к созданию символов. Данная мной классификация рисует диалектический процесс отхода творческого сознания от экзистенциального сопереживания первоначального Символа в некое инобытие, чтобы затем на новом уровне вернуться *К-Себе*, став тем самым *Для-Себя*. С этой точки зрения не будет казаться противоречивым и бессмысленным утверждение, что символизация может не доходить до создания Символа и оставаться на уровне синтезирования (сочетания несочетаемого). Понятия синтезирования и символизации гераклитовски текучи и многообразно то переходят друг в друга, сливаются, то вновь расходятся: в зависимости от историко-культурного контекста и экзистенциальной ситуации. В одной ситуации сочетание несочетаемого являет собой «художественный символ» (в Вашем словоупотреблении), в другой остается художественным синтезом, в третьей устанавливается шаткое равновесие между символом и синтезом и т. д.: *ad infinitum...* и во славу Божию...



Opus Magnum:
Андрогин.
Книга Святой Троицы.
XV в. Гравюрный кабинет.
Берлин

Перехожу к следующей теме.

Обсуждение ее может привести к большой путанице и обмену цапками. Хотелось бы этого избежать, потому что именно в данном случае видна разница в терминологическом *словоупотреблении* при существенной родственности *эстетическо-созерцательного опыта*. На протяжении всего существования Триалога мы движемся с Вами между Сциллой и Харибдой. Следуя примеру мудрого Одиссея, мы стараемся мирно проплыть – и без потерь – между этими чудищами. Под Сциллой я разумею опасность падение в логомахию. Под Харибдой – упрямое настаивание на абсолютной и незыблемой правоте своих выношенных годами философически-эстетических воззрений и мнений. Логомахию мы стараемся заменить беспристрастно спокойным гистологическим (в смысле Флоренского) анализом нашего понятийного аппарата. Харибде мы противопоставляем доброжелательную готовность признать правомерным другой тип мировоззрения (принцип мировоззрительного плюрализма, который не следует смешивать с релятивизмом и всеядностью) при сохранении верности своим – выношенным годами – взглядам.

Сделав это миролюбивое заявление, я одеваю на лапы хирургические перчатки, беру скальпель, ножницы и приступаю к эпистолярной операции... на странице Вашего письма. Делаю первый надрез... *художественный символизм*.

Ладно, оставим медицинскую метафорику. Лучше задам в свою очередь вопрос: неужели Вы, дорогой собеседник, *Magister Ludi* и пр., всерьез (а не потешаясь надо мной) утверждаете, что художественный символ возникает, когда художник – подобно пташке на ветке – поет, щебечет, резвится и заливается соловьем? Неужели строители готических соборов, перенасыщенных мистической символикой, чирикали подобно воробьям на лужайке? Неужели творец «Божественной комедии», выстроенной по сложнейшим законам духовной архитектоники «пел, как птицы поют»? Похож ли был Бах, трудившийся над «Хорошо темперированным клавиром», на канарейку в золоченой клетке? И сам «украинский соловей» Гоголь по восемь, а иногда и более раз перемарывавший свои тексты, разве бездумно заливался соловьем в Абрамцево? Вы все это знаете, но тогда?.. Дайте, ради Бога, хоть один пример, «птичьего» пения в истории мирового искусства, которое привело к созданию художественного символа!

Истоки подлинного творчества находятся в мире архетипов. Настоящий художник внимает духовным инспирациям: «И внемлет арфе серафима в священном ужасе поэт». Но менее всего настоящие мастера – охваченные вдохновением и внимающие серафическим звукам – похожи на певчих птиц.

Положительно, думаю, дорогой *Magister*, что Вы надо мной смеетесь... искушаете, что ли? Вот, напелся, например, Данте или Пушкин (видывал его черновики в Пушкинском доме) «и получилось высокохудожественное искусство, обладающее художественным символизмом, который присущ самой природе художественного выражения». Ежели в одном предложении три раза повторяется один эпитет, то, очевидно, в нем, так сказать, сила, ключ к «певческому» творчеству символистов. Сила эта заключается в отождествлении «художественного символизма» (символотворчества) с «художественным выражением». Вот с этим тезисом я решительно не согласен (если я правильно Вас понял) и уже писал об этом несогласии. Символизм (как тип художественного творчества) только частный случай «художественного выражения». Есть множество произведений, являющих собой блестящие результаты «художественного выражения» и в то же время не имеющих ничего общего с символизмом (в любых формах и смыслах). «Природе художественного выражения» вовсе не присущ «художественный символизм» всегда, везде и при любых обстоятельствах, а только во вполне четко очерченных границах определенных исторических и духовных контекстов. «Выражение» – это одно, а «символизация» – нечто другое, хотя при некоторых условиях они могут совпадать друг с другом. Символ отнюдь не всегда *выражение*. *Символ* – в неко-

торых ситуациях и контекстах – ничего не выражает вне его пребывающего, он *есть само означаемое (символизируемое)*. *Означающее как инобытие означаемого*.

Ох-и-ах, дорогой В. В., кроме шуток и царапок, уверен, что у Вас есть достаточно оснований утверждать: художественный символизм присущ самой природе художественного выражения, поэтому не буду далее спорить. Останемся при своих... Понятие *символа* многозначно и растяжимо. Каждый вкладывает в него свое собственное содержание и смысл: для Шеллинга символ означал одно, а для Шопенгауэра – совсем иное (ругательное). А ведь оба любили искусство и обладали глубоким эстетическим опытом. Но и внутри одной личности могут соединяться несоединимые идеи и суждения. Даже и у Вас я усматриваю некоторое продуктивное противоречие. Вы утверждаете, что художественный символизм присущ самой природе художественного выражения (т. е. делается абсолютное утверждение), а далее Вы – к мой радости – делаете бальзамическую оговорку: «понятно, что выражение и символизация не синонимы». Тогда о чем спор?

Возвращаюсь к проблеме сознательного символотворчества... Мои примеры: древнеегипетские пирамиды и храмы, романские и готические соборы... Разве сознательность мешала художественности? Другое дело, что произведения так называемых символистов второй половины XIX в. представляют собой нередко смесь плохо понятой археологии, литературности и не всегда безупречного вкуса. Натюрморт Сезанна с яблоками и кувшинами бьет, как хочет, по своим художественным достоинствам сотню произведений символистов-самозванцев. Называть себя символистом совсем не означает, что таковым являешься. Все зависит, однако, от того, какое содержание вкладывать в это понятие. Поэтому, абстрагируясь от «певчих птичек», я понимаю и принимаю Ваш протест против самозванного «символизма», являющегося в лучшем случае литературствующим аллегоризмом. Но все же не могу согласиться с Вашим утверждением, что «художественным символизмом чаще всего и, как правило, отличаются те произведения искусства, где такой цели художник *сознательно* перед собой не ставил...». Конечно, все зависит от того, что понимается под «художественным символом». Но художественно интерпретируемый символ является ли символом в том смысле, в котором его понимал Флоренский, например? Акцент, ставимый на *художественности* символа, не лишает ли его собственно духовного смысла? Приводимый Вами пример картины Левитана, в которой Вы находите *художественный символизм*, лишь подкрепляет мое подозрение. В пейзажах Левитана, по-моему, нет и следа символизма, а есть виртуозное *выражение* определенных *настроений*, замкнутых в пределах сознания, и не помышляющего о трансцендировании.

Вы даете свое определение *художественного символизма*: он – «*выражение* художественными средствами в формах видимого мира, за ними и с их помощью мира духовного». Как же это соотносится с Вашей оценкой Левитана, имманентно жившего в мире своих субъективных лирических настроений? Ведь психологизм и духовность – вещи весьма различные, и смешение психологизма с духовностью нередко вело к *прелести* (в аскетическом истолковании этого термина).

Некто в черном (неожиданно появляясь и заглядывая на экранчик лэптопа): И чего ты опять заводишься...

Я (приходя в себя от полемического ража): И, правда, чего это я разошелся... Не доводят до добра хирургические метафоры, и какой я, в конце концов, хирург... К черту скальпель, на помойку резиновые перчатки...

Некто в черном (с фальшивой заботой): Поди-ка, брат, посиди на терраске. Посозерцай шиповник, кофейку выпей...

Испив кофе и посозерцав шиповник, снова принимаюсь за письмо, да и пора его кончать. Вот, Ваш конкретный вопрос: почему я не дал в своей классификации типов символизации собственно символистский. Ясно, что Вы имеете в виду символизм второй половины XIX в.

Спрашиваю себя сам в некоторой растерянности: А действительно, почему?

Порывшись в памяти и воскрешая внутренне ситуацию конца 60-х гг., когда вынашивалась концепция метафизического синтетизма, могу сказать следующее: не включил в свою классификацию в немалой степени потому, что поименованные Вами художники тогда не считались мной символистами в строгом смысле этого слова, а, скорей, «литераторами» от живописи, не поднимавшимися над уровнем аллегоризма¹⁹. К тому же в МС речь шла прежде всего только о проблеме сочетания несочетаемого. А ведь, как Вы справедливо заметили, не во всех работах символистов второй половины XIX в. даются синтезы несочетаемых элементов и образов (Ваш хороший пример: Пюви де Шаванн, хотя я бы его к символистам не стал причислять). Моя же классификация стремится выявить не все возможные типы символизации, а только те, которые приводят к художественно значимому сочетанию несочетаемого. Думаю даже, что точнее было бы говорить не столько о символизациях, сколько о синтезировании на разных уровнях: как метафизическо-сакральном, так и просто художественном.

Сочетание несочетаемого может быть лишено символического смысла и в то же время находиться с ним в некотором соотношении, которое способно стать предметом особого рассмотрения. Возьму для примера картину Моро «Эдип и Сфинкс». Видел ее на одной выставке в Берлине, поэтому сужу не по репродукциям, а исходя из непосредственного созерцания оригинала²⁰. Моро всегда мне нравился, но с некоторыми внутренними колебаниями и оговорками. Привлекал образ «отшельника, который знает расписание поездов» (так о нем отзывались современники), уединенного эстета, погруженного в изысканные созерцания. Первое представление о нем дали мне «История постимпрессионизма» Джона Ревалда и роман Гюисманса «Наоборот» (обе книги прочитал в начале 60-х гг., и они сильно повлияли не только на складывавшиеся тогда эстетическое мировоззрение, но и на образ жизни).

* * *

...Здесь встает соблазн: погрузиться в воспоминания... и так незаметно от Моро перейти к Гюисмансу и затем снова от Гюисманса к Моро... не в этом ли искуссительная свобода, даруемая эпистолярным жанром...

Гюисманс о Моро: точную родословную художника «не определить; Моро ни с кем не был связан. Ни предшественников, ни, быть может, последователей не имел он и оставался в современном искусстве в полном одиночестве».

«В картинах Моро, пессимиста и эрудита, был странный, колдовской шарм. Они именно околдовывали, пробирали до мозга костей, как иные стихи Бодлера» (*это сравнение с Бодлером нам еще пригодится*).

Преодолевая соблазн и не желая раздувать письмо до размеров томика мемуаров, скажу все же кратко: в 60-е гг. образ Моро для меня двоился. Но в этом двоении приоткрывается

¹⁹ Ныне мои вкусы несколько изменились, да и поле эстетического наглядия, благодаря жизни в Мюнхене и Берлине, заметно расширилось. Теперь я сужу более дифференцированно и благожелательно, не страшась даже «литературности».

²⁰ «"Die schönsten Franzosen kommen aus New York" (таково официальное название выставки). Französische Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus dem Metropolitan Museum of Art, New York». Neue Nationalgalerie, Berlin. 1. Juni – 7. Oktober 2007. («"Наипрекраснейшие французы приходят из Нью-Йорка"/ Французские шедевры XIX века из художественного музея Метрополитен, Нью-Йорк». Новая Национальная галерея, Берлин. 1 июня – 7 октября 2007.

антиномия, выявляющая себя в развитии классического модерна. Ее, так сказать, магистраль была связана с радикальным преодолением малейшего привкуса литературности в живописи. И где-то – в тени – вызревало другое направление, нашедшее новый путь сохранить литературность без ущерба идеалу чистого искусства. Этот путь впоследствии дал неожиданные результаты в форме сюрреализма. Имя Поставы Моро вполне может вписаться в генеалогическое древо, увенчанное именами Сальвадора Дали и Магрита. На какое-то время Моро оказался отодвинутым на второй план в качестве не лишённого привлекательности чудака, творчество которого никак не вписывалось в сценарий развития современного искусства. Над Моро тяготело своего рода заклятие, суть которого можно хорошо и однозначно характеризовать словами Гогена: «Этот художник хочет быть литературным. Моро говорит на языке, который употребляют литераторы; для него в некотором смысле идет речь об иллюстрировании древних историй». Итак, приговор вынесен: Моро – литературен. Его картины – иллюстрации мифов и легенд.

...Дорогие собеседники, не сердчайте, ваш друг просит немного терпения и приведет свой кораблик к намеченной цели...

Некто в черном (снисходительно): Посмотрим, посмотрим...

Признаюсь, что в 60-е годы я смотрел на картины Моро сквозь гогеновские очки при большой симпатии к его «декадентскому» образу жизни. Теперь же мне более ясна генетическая связь живописи Моро с позднейшими открытиями сюрреалистов.

Некто в черном: И к чему же ты, старина, клонишь?

А вот, к чему... На примере картины Моро «Эдип и Сфинкс» (1864) можно показать, почему с точки зрения метафизического синтетизма не стоит выделять особый тип символистской символизации (синтезирования)²¹, о причинах отсутствия которого в моей классификации спрашивает В. В. Не стоит выделять прежде всего в силу его эклектического характера. Метафизический синтетизм занимается – по преимуществу – изучением *чистых* типов, соотносимых с определенными архетипами. Но, конечно, при более детальной разработке всей концепции следует уделить внимание и *смешанным* типам художественных синтезов.

²¹ Речь идет о символизме в западноевропейской живописи второй половины XIX в.



Гюстав Моро.
Эдип и Сфинкс.
1864.
Музей Метрополитен.
Нью-Йорк

На картине Моро в качестве сюжета взят один из древнегреческих мифов, отражающий вневременной архетип. Не случайно Фрейд называл один из важнейших комплексов, определяющих структуру человеческой психики вне зависимости от исторических контекстов, *Эдиповым*. Оставляю пока в покое фрейдистскую интерпретацию мифа, дабы не вызывать ненужных и не идущих к делу ассоциаций, и сосредоточусь на рассмотрении образа Сфинкса как классического примера *сочетания несочетаемого*. Принцип такого сочетания в МС назван *астрально-окультурным*, потому что подобные синтезы проводились в древности на основании духовных знаний, хранившихся в мистериях, местах посвящения (инициации). Астральное указывает на макрокосмические тайны, оккультное – на сокровенный, скрытый от непосвященных характер мистериальных познаний. В рамках моего письма неуместно входить в подробное рассмотрение типологии Сфинкса и выяснять на многих страницах различия и сходства между древнеегипетской и древнегреческой интерпретацией сочетания несочетаемых форм животного и человеческого происхождения.



Сосуд в форме Сфинкса.
Аттика.
Конец V в. до Р. Х.
Эрмитаж. Санкт-Петербург

Гюстав Моро, как хороший знаток искусства и мифологии, использовал все основные «несочетаемости», синтезированные в образе античного Сфинкса²²: львиное туловище, птичьи крылья, женское лицо и грудь. Но чтобы уловить метафизический смысл такого сочетания несочетаемого, нужно интуитивно погрузиться в сферы сознания, в которых мифы ожидают как мощные и устрашающие имажинации. Такое сознание называется мифологическим и в своей реальности принадлежит архаическому прошлому, хотя Юнг признавал возможность исследовать эти – внешне исчезнувшие для современного человека – пласты психики при помощи своего рода палеонтологии сознания. Знание античной мифологии бросает свет в эту бездну, и тонкий лучик начинает высвечивать более чем странные и в то же время извечно знакомые образы и состояния. Тогда начинает выясняться и «генеалогия» Сфинкса, объясняющая метафизические основания для сочетания несочетаемого. Если не принять ее (генеалогию) во внимание, то Сфинкс будет казаться декоративной фигуркой, не лишенной эротического обаяния. Уже в эпоху заката мифологического сознания виден этот переход от мистериальной к обмирщенной интерпретации образа Сфинкса, хорошим примером чему служит Фанагорийский сфинкс из эрмитажного собрания.

Чтобы – хотя бы в минимальной степени – приблизиться к постижению мистериально-мифологических (в терминологии МС – астрально-окультиных) корней сфинксологии, надо попытаться оживить в сознании мыслеобразы, возникающие из глубин Античности. Синтетический характер Сфинкса становится понятней, если представить себе, что этому синтезу предшествовал еще более сложный теогонический синтез, порождением которого и явился Сфинкс. А *явился он воистину из бездны* как плод соединения Тифона и Эхидны.

Тифон – порождение Тартара и Геи. Тартар – это труднопредставимая Бездна, находящаяся неизмеримо глубже Аида. Начинаешь испытывать легкое головокружение при первой попытке оживить в себе античные мифы о Тартаре. Если искать аналогии в современной физике, то ближе всего к Тартару подходят исследования в области *нанотехнологий*, ведущих в мир (если это можно еще назвать миром), лежащий неизмеримо глубже микромира, изучаемого атомной физикой. Сфера Тартара – абсолютный Мрак. Никакой образ – даже относительно – не может дать представления об этой Бездне за пределами Аида. Эта Бездна, сочетавшись с Геей, и породила отца Сфинкса.

Миф о Тартаре хорошо подкрепляет теорию метафизического синтетизма, усматривающего в Абсолютном Ничто основание всех возможных типов сочетания несочетаемого.

Некто в черном (насвистывая): Ничто ничтошествует ничтожно...

Тартар сочетался с Геей, богиней Земли, входящей в теогонически-мистический *кватернион*. Согласно Юнгу, кватернион является «главенствующей организующей схемой», способной «упорядочить хаотическую смесь нуминозных образов» (Зон. С. 277²³). В *теогонический кватернион* входят: *Гейя, Хаос, Тартар и Эрос*.

Для дальнейшего хода рассуждений об основах сфинксологии можно оставить без внимания порождение Геей Урана, с которым она в свою очередь порождает титанов и титанид...

Некто в черном (благочестиво): Господи, помилуй...

Я: Оставляя титанов в покое...

²² Для собеседников нет нужды специально оговаривать, что Сфинкс в древнегреческом языке женского рода, но в русской традиции склоняется как существительное мужского рода.

²³ Все сноски в моем письме носят характер не академический. Это пометки для собственной памяти.

Некто в черном: Вот это правильно.

Я: Оставляя титанов в покое, все же полезно вспомнить, что в дальнейшем образ Геи трансформировался в благостную Деметру, основавшую Элевсинские мистерии. В более архаическую эпоху она (Гея) породила Тифона.

Тифон являет собой впечатляющий пример сочетания несочетаемого на мифически-мистериальном уровне. Он – змееногий. Туловище у него человеческое, но покрытое птичьими перьями. Головы у него – драконы. Их около сотни и все они сочетают несочетаемые звуки: львиные, псиные и бычьи. Таков отец Сфинкса. Относительно сочетания несочетаемых звуков на духовном уровне замечу, что и в христианстве имеется представление о сочетании голосов четырех мистических херувимов, данных в символах орла, вола, льва и человека. Архиепископ Вениамин (Краснопевков) (1739–1811) в своем истолковании²⁴ возгласа евхаристической молитвы «поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще», ссылаясь на литургический комментарий св. Германа Константинопольского, пишет: «*поюще* – говорится об орле, *вопиюще* – о воле, *взывающе* – о льве, *глаголюще* – о человеке». Вот еще один пример метафизического сочетания несочетаемого на акустическом уровне.

Имеется в то же время существенная разница между демонической какофонией тифонических сил и гармоническим звучанием херувимского пения. Этот контраст отражает сложную духовно-акустическую ситуацию в глубинах мироздания, в которых происходит борьба Добра и Зла. Примечательно, что Тифон имел много шансов на окончательную победу, если бы не вмешательство Зевса... Современная жизнь, вероятно, снова дает Тифону надежду на реванш.

Однако вернемся к сфинксологической генеалогии.

Мать Сфинкса – Эхидна. От нее Сфинкс унаследовал(а) женскую часть своего туловища и прекрасный девический лик, столь вдохновлявший и соблазнявший впоследствии художников, склонных к легкомысленной интерпретации мифа как поэтической выдумки. Дева-змея обитала в хтонических глубинах, скрытая от взоров богов и людей. Кроме Сфинкса Эхидна породила еще ряд чудовищ, в том числе Кербера и лернейскую Гидру.

Некто в черном (нетерпеливо): Может, все-таки хватит...

Я (с кротким вздохом): Хорошо, закругляюсь.

Тем не менее этот мифологический экскурс был необходим, чтобы показать – хотя бы эскизно, – какие таинственные силы стоят за сочетаниями несочетаемого в древних мифах. «Те силы, – писал Шеллинг, – которые... поднимаются из глубины сознания и раскрываются как силы теогонические, – ведь эти силы не могут быть иными, нежели те, что породили мир» (Философия мифологии. С. 342). Поэтому неудивительно, что на протяжении тысячелетий из глубин подсознания у людей разных эпох возникает образ Сфинкса как отражение загадочного Архетипа, мощно действующего в безднах человеческой психики наподобие природной силы. По Юнгу, подобные архетипические образы спонтанно и неожиданно появляются у современного человека во снах, видениях, фантазиях (нередко болезненных) совершенно независимо от уровня мифологической эрудиции. Знания о мистериальных законах, которые лежат в основе мифического синтеза, постепенно утрачивались, что привело, как я уже отметил несколько выше, к игровому, декоративному и сексуализированному

²⁴ «Новая скрижаль».

истолкованию образа Сфинкса. Эдипова проблема (имею в виду решение античным героем загадки Сфинкса) оставалась актуальной для человека, но исчезала возможность дать ей соответствующее выражение.

У Гюстава Моро «встреча Эдипа со Сфинксом» снова получила характер *символа*, выведенного из сферы декоративности. Образ символически выражает, скорее всего, не столько мифологическую ситуацию, сколько экзистенциальное событие в глубинах – имажинативно предрасположенного – сознания художника. По своему характеру его можно назвать *интровертированным* в отличие от декоративных парковых скульптур и фарфоровых безделушек XVIII в., давших *экстравертированный* образ Сфинкса, полностью лишенный мифологически-мистериального смысла.

У Моро Сфинкс изображен бросающимся на Эдипа, подобно апокалиптическому «зверю из бездны». Он (по сути: она), впившись в тело Эдипа когтями своих львиных лап, с загадочным спокойствием смотрит в его глаза. Лик Сфинкса – девически чистый и кажется фарфоровой масочкой. Мощно вздымаются к небу серые крылья. Эдип всем обликом (как ни странно на первый взгляд) напоминает – трансформированную в декадентском вкусе – традиционную иконографию Иоанна Крестителя (впрочем, может это сходство не случайно, поскольку история Иоанна Крестителя владела воображением Моро на протяжении всей жизни). Но в то же время (несмотря на сходство с Иоанном) лицо Эдипа – это лицо человека (предположительно, даже не лишенное автопортретных черт), измученного, подобно Бодлеру, загадками, поставленными современной жизнью. Весь облик Эдипа напоминает декадента, вдыхавшего ароматы «Цветов зла». Его поза человека, теряющего равновесие от сфинксова толчка, разительно отличается от античной иконографии классического периода, великолепный пример которой являет роспись чаши из ватиканского собрания.

Некто в черном: Что-то понесло тебя, брат, не в ту степь... вместо Сфинкса говоришь только об Эдипе...

Я: Погоди минутку...

Античный мастер изобразил Эдипа, спокойно расположившегося на камне перед Сфинксом, восседающим на невысокой колонне с капителью ионийского ордера. Сценка более всего напоминает – по своей атмосфере – неторопливую беседу двух философов-платоников. Эдип сидит нога на ногу, с изысканной задумчивостью подпирая лицо кистью левой руки. Иконографически он несколько напоминает Гермеса. Такое сходство вряд ли случайно. В облике Сфинкса нет ничего устрашающего. Сочетание несочетаемых форм приведено в полную гармонию. Менее всего Сфинкса можно назвать чудовищем, но нет в трактовке этого образа и – не лишенной извращенности – чувственности, которой наделяли его позднее. Говоря в духе Софокла, Сфинкс – это «Дева-вещунья». Одним словом, перед нами произведение классического периода, чуждого архаическому иератизму, вполне ощутимому в изображениях VI в. до Р. Х. (например, Дельфийский сфинкс).



Эдип и Сфинкс.
Тондо аттического краснофигурного киянка.
480–470 до Р. Х.
Этрусский музей. Ватикан

Гармоническая классика еще не знала личности в современном ее понимании. Тем интересней преломление классической традиции в духе европейского индивидуализма XIX в. Начало такого переосмысления темы Эдипа и Сфинкса, корнящейся в сфере метафизических архетипов, было положено Энгром.

В 1808 г. Энгр написал одну из своих лучших картин «Эдип и Сфинкс», теперь хранящуюся в Лувре, где вы, дорогие собеседники, ее, вероятно, видели. Поэтому апеллирую к вашим собственным впечатлениям.



Жан-Огюст-Доминик Энгр.
Эдип и Сфинкс.
1808.
Лувр. Париж

На античной чаше (из ватиканского собрания) соблюдено – полное классической гармонии – равновесие между образами Эдипа и Сфинкса. На картине Моро о равновесии нет и помину. Оно драматически нарушено: Сфинкс дан в момент рокового прыжка из бездны на грудь ошеломленного Эдипа. У Энгра крен в другую сторону. Композиционно доминирует фигура Эдипа. Античный Эдип (на чаше) – мудрец (полу-Платон, полу-Гермес), спокойно

созерцающий возникшую перед ним сверхчувственную имажинацию. Эдип у Моро – измученный проблемами «Цветов зла» – парижанин-декадент. Эдип кисти Энгра – сильный, полный энергии француз эпохи победоносного Наполеона, портреты которого особо удавались гениальному живописцу. Сфинкс, напротив, задвинут в сторону. Фигура его срезана напополам: видна только мощная женская грудь, довольно тонкие лапы, часть правого крыла и сумрачное лицо. Сфинкс Моро потрясает своим мистическим правдоподобием с сюрреалистическим оттенком. Сфинкс Энгра – фрагмент парковой скульптуры. Сходство со скульптурой объясняется отчасти тем обстоятельством, что отец мастера был скульптором и нередко, как известно, ваял Сфинксов для парков и садов. Мальчик, так сказать, возрастал в обществе этих странных существ. Для Энгра, человека, сложившегося в наполеоновскую эпоху, Эдип был образом, символически выражающим триумф человеческого разума над иррациональными силами. Поэтому на картине Эдип изображен – в момент нахождения ответа на роковую загадку Сфинкса – с жестом человека, полностью уверенного в своей силе и правоте. Мистический характер сочетания несочетаемых форм в образе Сфинкса не имел для художника, воспитавшегося в мастерской Давида, никакого значения. Примечательно, что лицо Эдипа носит автопортретный характер. Двадцативосьмилетний Энгр (в то время стипендиат французской Академии в Риме) смотрел на жизнь (представившую в образе Сфинкса) с мужественным сознанием того, что ему удастся одержать над ней победу.



Гюстав Моро.

Триумф Сфинкса.

1886.

Музей Клеменса Сельса.

Нойс

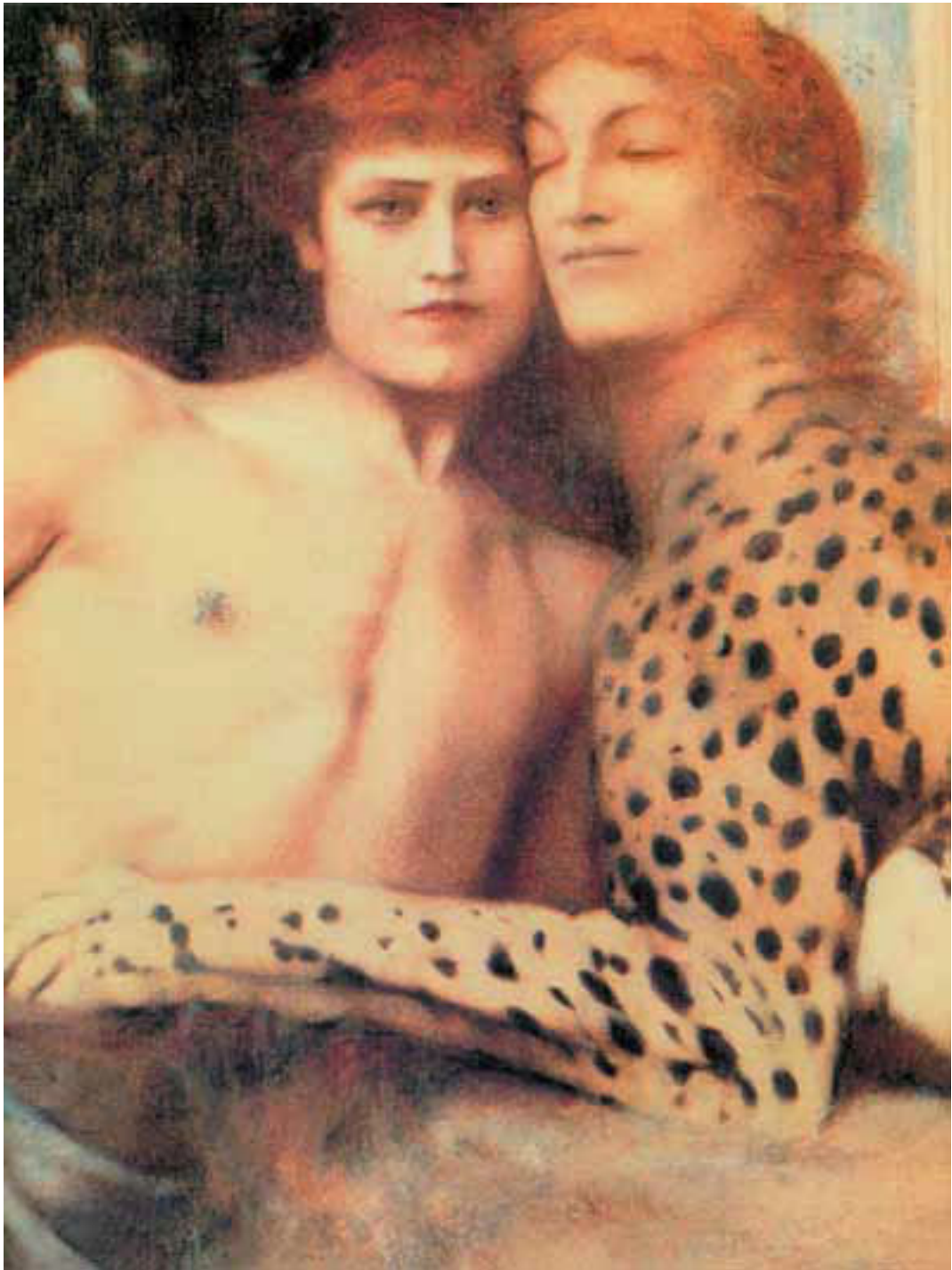
Энгр – с успехом и славой – выполнил намеченную программу, поэтому уже незадолго до своей кончины он вновь обращается к теме встречи Эдипа со Сфинксом. Композиционно эта работа почти полностью повторяет картину, написанную в 1808 г. за исключением ряда многозначительных деталей, которые призваны подчеркнуть окончательную победу героя. Сфинкс побежден. Его образ почти полностью теряется в мрачно-синеватой тени и едва различим. Сфинкс в отчаянии отворачивает свое лицо и готов низринуться в бездну, на которую указывает ему пальцем Эдип.

Любопытно, что поза Эдипа (в особенности жесты рук) носит «цитатный» характер. Предвосхищая эстетику постмодерна, Энгр «прочитировал» Пуссена, заимствовав образ пастуха из картины «*Et in Arcadia ego*»²⁵. Это сходство, отмеченное искусствоведами, вызвало в последнее время множество любопытных догадок (в том числе и герметического характера), обсуждение которых далеко выходит за рамки моего письма, и посему поставим теперь точку. Хотел было поставить многоточие, но боюсь вам надоест этим приемом, призванным выразить длительность паузы. Итак, точка.

Энгр, достигнув всех мыслимых для живописца почестей, завершил свой путь в уверенности, что ему удалось разгадать загадку Сфинкса и отправить его в бездну. Моро, напротив, в конце жизни признал окончательный триумф Сфинкса (победу иррациональных сил). Недаром Гюисманс называл его пессимистом. В 1886 году Моро создал акварель, изобразив Сфинкса, победоносно возвышающегося над горой человеческих трупов. Эдип в акварели отсутствует. Некому победить торжествующее чудище, мощно воздевшее к небу свои голубовато-зеленые крылья.

Новую интерпретацию образа Сфинкса дал Фернан Кнопф, находившийся под сильным влиянием Моро, с которым он был знаком лично, равно как и с кругом парижских символистов (поэтов, художников и музыкантов), группировавшихся вокруг «розенкрейцеровского салона» Пеладана. Картина «Искусство, или нежность Сфинкса» изображает Сфинкса (в образе гепарда с женской головой), нежно прижавшегося своим ликом к юноше (художнику). Крылья отсутствуют. В отличие от работ Энгра и Моро Кнопф вытягивает всю композицию по горизонтали. Картина располагает к декадентским размышлениям о двусмысленной природе искусства и загадочности пути художника (темы, волновавшие Томаса Мана и приведшие его к созданию «Доктора Фаустуса»).

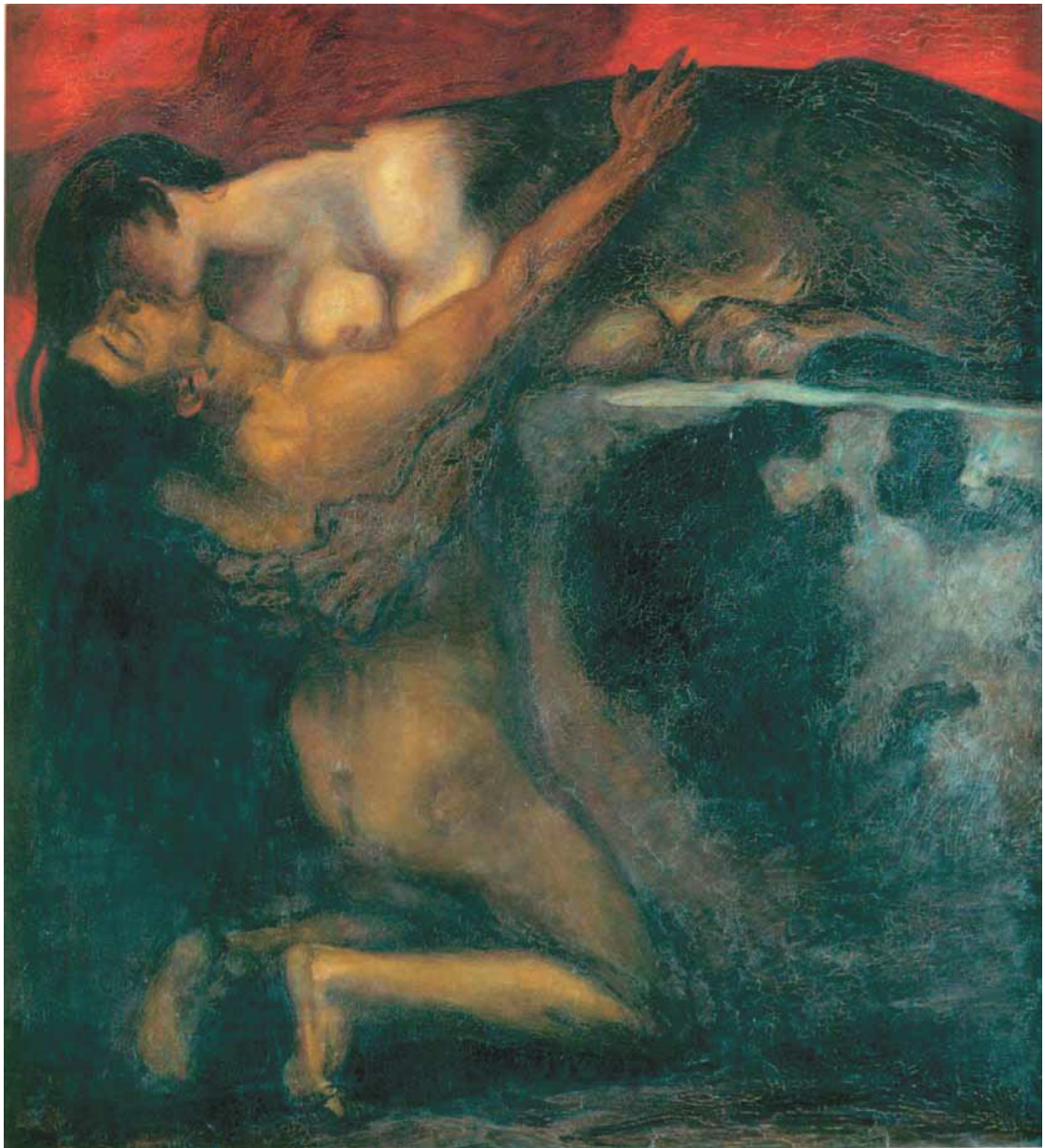
²⁵ «И в Аркадии я». – Полагаю, что для моих собеседников не нужно истолковывать символический смысл этого древнего изречения.



Фернан Кнопф.
Искусство, или нежность Сфинкса.
Фрагмент. 1896.
Королевский музей Изящных искусств.
Брюссель

Завершить изобразительный ряд символистских произведений, использовавших античный образ Сфинкса, можно картиной Франца фон Штука «Поцелуй Сфинкса». Дата не без значения: фон Штук как бы завершает путь, начатый Энгром в 1808 г. и тем самым исчерпывает изобразительные возможности символистской интерпретации Сфинкса. Даже можно отметить некий ритм: «Поцелуй Сфинкса» создан в 1895 г., а картина Кнопфа – в

1896. Равно как «Эдип» Моро написан в один год с последней версией «Эдипа» Энгра: 1864 год.



*Франц фон Штук.
Поцелуй Сфинкса
Копия Адольфа Хенгелера (?) 1895.
Музей Вилла Штука.
Мюнхен*

Интерпретация образа Сфинкса у фон Штука комплементарна по отношению к Кнопфу. Кнопф по-декадентски двусмысленен, в его живописи царит атмосфера изысканной недоговоренности и текучести смыслов. Штук, напротив, грубо однозначен: на багровом фоне (цвет жуткой ауры существа, одержимого низменными страстями) изображен Сфинкс (женщина со звериным туловищем; опять-таки без крыльев), впившаяся – в смертоносном поцелуе – в губы теряющего сознание человека.

Итог: художники XIX в., в той или иной степени причастные к символизму (в понимании того времени) использовали образ Сфинкса без того, чтобы придавать сочетанию несочетаемого метафизически-мистериальный (тео- и космогонический) смысл. Они по традиции перенимали этот синтез, сочетавший несочетаемое, и проецировали на него проблемы современной души. Тем самым становится понятно, что такой способ символизации (синтезирования) не следует выделять в отдельный тип, а можно рассматривать как одну из (литературно-иллюстративных) модификаций первого типа (по классификации, данной в МС). Это не исключает высоких художественных достоинств картин Моро.

Символизм XIX в., как правильно заметил В. В., отнюдь не исчерпывается принципом сочетания несочетаемого и в этом качестве интересен для знатока в качестве самостоятельного и неповторимого явления в истории европейского искусства.

...Чувствую что пора заканчивать письмо необходима пауза следующее письмо будет непосредственным продолжением нынешнего т. е. попыткой ответить на вопросы поставленные В. В. еще в марте сего года буду рад если в эту паузу ворвутся ваши голоса.

Ваш дружеский собеседник *В. И.*

195. В. Бычков

(28.06.11)

Дорогой Владимир Владимирович,

только что получил Ваше новое большое письмо. Буду изучать и размышлять. Пока обдумываю Ваш крайне интересный, хотя и несколько талмудический ответ на мой первый вопрос об эстетическом характере «сочетания несочетаемого». Крайне интересно, и есть о чем подумать и поговорить.

Ситуация у меня, однако, для этого сейчас крайне неблагоприятная. Сразу по возвращении из заоблачных Альп и богатейших музеев предальпийских стран получил известие о том, что издательству выдали деньги на переиздание моей книги по древнерусской эстетике (двадцатилетней давности том, помните?). И необходимо представить текст на верстку до 15 августа, так как по законам спонсора (государственного министерства) книга должна быть опубликована уже в этом году. Понятно, что на иллюстрации денег не дали, но книга-то хорошая, да и дорабатывал я ее еще постепенно время от времени.

И что делать?

Пришлось все оставить (слава Богу, что успел до отъезда в Швейцарию внести всю правку в свои тексты Триалога – теперь их и всё остальное доделает Н. Б., как только получим текст от корректора) и без всякой передышки взяться за Древнюю Русь.

Это я к тому, что настолько глаза устают к вечеру (вот только что кончил – 22.30 и посмотрел почту, а там Ваше письмо) от чтения на компьютере своего отсканированного текста, что не только что-либо писать, но и читать уже ничего не могу.

Вот, прочитал только недавно Ваше предыдущее письмо.

А теперь – новая радость (это без иронии – себя-то, любимого, ох как надоедает читать, хотя работа творческая – все время что-то дописываю, доглядываю, дочитываю etc.) – большое и, предвкушаю, интереснейшее письмо по теме, нас крайне волнующей.

Простите, что, вероятно, не сразу смогу ответить, но руки уже чешутся и по первому письму. Бог даст, изыщу для всего время.

Обнимаю и рад, очень рад, что Вы так активно взялись за дело.

Не сомневайтесь! Я наверстаю упущенное.

А Вы пишите и дальше. Есть благодарные читатели, которые вскоре и ответят что-то...

Ваш касталийский союзник *В. Б.*

Погодные аномалии в сочетании со Сфинксом-архетипом

196. В. Бычков

(29.07.11)

Дорогой Владимир Владимирович,
виден свет в конце тоннеля!

Завершаю доработку «Древнерусской эстетики» и в начале августа, вероятно, смогу сдать ее на верстку. Н. Б., между тем, активно работает над внесением нашей правки в экземпляр корректора и изучением корректорской правки, вопросов и предложений. За корректурами нашими нужен глаз да глаз, хотя данная дама, по информации Н. Б., отнеслась к тексту очень корректно. Тем не менее, изучать ее правку и вопросы приходится внимательно, что и делает Н. Б. На этот предмет у нас идут постоянные консультации по телефону. Полагаю, что в начале августа и эта работа будет завершена, но художник-верстальщица сейчас в отпуске и возьмется за дело только после 20 августа. Мы же к тому времени, сдав верстку в издательство, планируем отбыть на пару недель отдохнуть: Н. Б. на Канары, мы с Люсей в Италию – на Адриатическое побережье в район Равенны. Радуют душу предстоящие встречи и с Византией, и с Ренессансом. По-хорошему завидую Вам – Вашим ежегодным наездам в эту Мекку искусства.

В промежутке между *negotium et otium* надеюсь обменяться с Вами парой писем. Возможно, и Н. Б. найдет в себе силы после изнурительного копания в верстке порадовать нас чем-то изысканно-эстетским. Она не забывает посещать все наиболее интересные спектакли летних фестивалей (а их много; даже азь, грешный, кое на что выбираюсь).

К тому же и иссушающая жара мешает думать о чем-либо серьезном. Июль вообще был жарким, а третья декада опять побила все рекорды – постоянно выше 30 град., а последние дни – +35–36.

Вчера был, надеюсь, апогей. Даже в начале восьмого вечера все еще было +36. Мы с Люсей после 16 часов выбираемся в эти дни на реку. Москва-река только и спасает в такую жару. Я писал, кажется, об этом и в прошлом году, когда помимо +35 над Москвой висела еще мощная дымовая завеса. Сейчас, слава Богу, нас миновала, кажется, участь сия.

Так вот, вчера, вероятно, был апогей. С четырех до семи мы сидели почти безвылазно в воде. Река здесь чистая, хотя вода уже активно зацветает. Шутка ли, температура воды +27! Такого и в Италии, вероятно, нет (посмотрю позже в Интернете). В начале восьмого двинулись домой. Люся поехала на троллейбусе, а я обычно хожу пешком – здесь всего 25–30 мин по холмам, мимо храма, в зелени, вдоль прохладного ручья – одно удовольствие. И, вот, не прошел я и трети пути, как откуда ни возьмись гром и молнии среди минуту назад ясного неба. И разверзлись хляби небесные!

Мощнейшая гроза, буря, ветер, ливень, а затем и сильнейший град величиной почти с вишню! У меня в рюкзаке был зонтик, но он никак не спасал от мощного разгула стихий. Спасение было в одном – активно перебирать ногами.

Потом я представил себе эту картинку и чуть не умер со смеху.

Представляете себе, чешет сквозь стену града на хорошей скорости эдакий седой дедок – Дон Кихот в бейсболке, мокрых шортах и майке. С копьём наперевес в одной руке (зонтик от солнца), с мокрым хлопающим на ветру щитом в другой (дождевой зонтик, ни от чего не спа-

сающий, но мужественно раскрытый и направленный неприятелю прямо в табло), в мокрых доспехах (рюкзак за спиной). Скачет в гору мимо храма, гнущихся под ураганным ветром деревьев, а сверху ему навстречу несутся (и по дорожке, и с неба) потоки воды с градом, снегом, камнями, листьями и всевозможным сором (хорошо здесь нет крыш жестяных – в Москве кое-какие посрывало, были и жертвы, как выяснилось сегодня) и т. п. Да, видок! А остановиться нельзя – в такой экипировке, да в нашем возрасте вмиг подхватишь простуду. И в храм, где меня кое-кто знает, тоже неудобно в таком виде забежать отсидеться (да и сидеть пришлось бы, как выяснилось позже, до 24.00) – там еще служба не кончилась.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.