

1. *Метафизику* как философскую классическую эстетику, оперирующую наиболее общими, абстрактными законами и эстетическими категориями типа эстетического, прекрасного, возвышенного, образа, символа, формы-содержания, т.е. теоретическое ядро эстетики — классическую эстетику, которая и сегодня никуда не исчезает, но как никогда сохраняет свое значение, если мы желаем иметь дело с *наукой* эстетикой, а не с чем-то аморфным, растекающимся по краям ойкумены. Она основывается, как и любая философская метафизика, на традиционных ценностях Культуры, диалектике, субъект-объектных отношениях. Понятно, что многое в этой сфере изучено, но как живое ядро науки она всегда будет нуждаться в уточнениях и модификациях в духе современного понимания.

2. *Метафизическую реальность*, на которую согласно классической эстетической метафизике (1) ориентирован эстетический опыт и вся художественная сфера. Это более проблемная область эстетики, требующая своего тщательного изучения, ибо даже если таковой реальности не удастся обнаружить эмпирикам, на чем настаивает материалистически ориентированная наука, то весь эстетический опыт Культуры до середины XX в., по крайней мере, был ориентирован именно на нее, и это нельзя оставить без внимания, если мы вообще желаем хоть что-то понимать в сфере Культуры, а не плясать только бездумно под дудки масскульта.

Общим для всех типов метафизического опыта является наличие двух духовных сфер: а) объективно существующей духовной реальности (собственно метафизической реальности) или веры в ее бытие и б) духовных (необыденных, неповседневных, т.е. тоже метафизических или параметафизических) уровней сознания реципиента метафизического опыта, эйдетических уровней, настроенных на восприятие первой сферы, на контакт с ней. Отличаются друг от друга типы метафизического опыта формой, способом, методами и даже самим существом его реализации.

Если говорить об эстетическом опыте, то, как я уже подчеркивал, практически вся платоновско-христианская линия в истории эстетического сознания и эстетической мысли по XX век включительно знала, что эстетический опыт, т.е. опыт созерца-

ния и созидания красоты, который включал и всю сферу искусства, в своих предельных интенциях является опытом выражения и постижения метафизической реальности, т.е. особой формой метафизического опыта. Не углубляясь далеко в историю, я напомним только некоторые моменты подобного понимания из русской теургической эстетики.

Владимир Соловьев считал, что красота — это «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала». Для о. Павла Флоренского сущностной основой прекрасного в мире являлась божественная Красота, которую он отождествлял с Софией Премудростью Божией, а за истинное (омоусианское в его терминологии) почитал искусство, выражающее духовную сущность вещей, явлений, бытия в целом; выявляющее *лики* бытия. Под ликом же он в лучших традициях христианского неоплатонизма имел в виду «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывшего чистые, проработанные линии ее». Главная цель искусства и есть выявление ликов, чего в наибольшей степени, в его понимании, достигли в истории искусства античная пластика обнаженной фигуры и русская средневековая икона периода ее расцвета, в идеале — «Троица» Андрея Рублева. От подлинного художника Флоренский, как позже и Хайдеггер, требовал реального *явления* истины, «художественно воплощенной истины вещей».

При этом лик, выраженный в искусстве, — это символ, знаменующий собой реальное присутствие в изображении самого изображаемого, по крайней мере, в его энергетическом модуле. По известному определению о. Павла, «символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастванная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю». Для изобразительного искусства, для иконописи особенно в это определение входит еще и визуализированный облик. Икона как высшее достижение искусства в понимании Флоренского по сущности своей антиномична, что не поддается рациональному пониманию: она есть и изображение метафизического архетипа, и сам этот архетип одновременно. У по-

этов, согласно о. Павлу, метафизическая реальность врывается в душу в моменты особого вдохновения. Тогда «глубинные слои духовной жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и внятным языком поэт говорит нам о невнятной для нас жизни со всею тварию нашей собственной души».

Хорошо ощущал метафизические основы искусства и о. Сергей Булгаков. Он был убежден, что искусство является «наиболее религиозным элементом внерелигиозной культуры», и связывал его «религиозность» не с его религиозными темами и сюжетами, а «с тем ощущением запредельной глубины мира, тем трепетом, который им пробуждается в душе». «Всякое настоящее искусство, — писал он, — есть мистика, как проникновение в глубину бытия».

Семен Франк фактически именно метафизическую реальность называл просто *реальностью* в отличие от предметной действительности видимого мира и полагал, что красота, прекрасное, искусство играют большую роль в коммуникации с реальностью, в которой далеко не все доступно человеческому познанию. То, что «выражает прекрасное, — утверждал он, — есть просто *сама реальность* в ее отвлеченно-невыразимой конкретности — в ее *сущностной непостижимости*. Пережить реальность эстетически — хотя в малейшем частном ее проявлении — значит именно иметь *живой, наглядно убедительный опыт ее непостижимости — ее совпадения с непостижимым*». Эстетический опыт более всего раскрывает нам реальность в ее глубинной непостигаемой полноте, в самой ее непостижимости. Именно в эстетическом опыте, в момент эстетического наслаждения, подчеркивает Франк, устанавливается тесный контакт, «глубинное единство», «таинственное сродство» между нашим внутренним миром, нашим самобытием и «первоосновой внешнего, предметного мира», т.е. с реальностью — с метафизической реальностью.

Эту же реальность усматривали за символами искусства практически все символисты, ибо символ, в понимании Вячеслава Иванова, — это «форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений». Символы для символистов, здесь Вл. Вл. может

многое дополнить и развить, — «знамения иной действительности», а подлинное искусство все насквозь символично, особенно в своих высших достижениях, в творениях гения. Произведение гения всегда говорит нам о чем-то более глубоком, более прекрасном, чем то, что оно непосредственно изображает. И то что «оно объемлет своим символом, остается для ума необъятным, и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда — устремление к неизреченному, составляющему душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв — музыка». Метафизическая реальность, символически выражающаяся в произведении подлинного искусства, звучит для русского символиста как *музыка*, независимо от вида искусства. Шеллинг, как мы помним, называл эту сущностную компоненту искусства *поэзией*. О чем-то похожем писал в свое время блаженный Августин, размышляя уже непосредственно о музыкальной юбилеи.

Николай Бердяев хорошо сознавал символический смысл искусства как отображения «иного мира»: «Искусство никогда не отражает эмпирической действительности, оно всегда проникает в иной мир, но этот мир доступен искусству лишь в символическом отображении» и т.п. Ряд близких высказываний можно продолжать до бесконечности, опираясь и на Андрея Белого, и на Ивана Ильина, и на Владимира Вейдле, и на многих других и не только русских мыслителей, поэтов, художников совсем недавнего (и очень далекого) прошлого. Все они знали, чувствовали, понимали, что сила и главный смысл подлинного искусства и, шире, эстетического опыта, заключаются в том, что с его помощью, через его посредство постигается иррациональным способом особая надэмпирическая реальность, другими путями практически не постигаемая. Да и сегодня еще многие эстетически чуткие личности хорошо ощущают это.

В эстетической сфере выход в метафизические пространства осуществляется или путем эстетического *созерцания*, или в процессе художественного *выражения*, которое также сопровождается постоянным корректирующим эстетическим созерцанием. Врата к этим процессам в искусстве открывает худо-

жественный символ. Та реальность, которая открывается нам (и не поддается никаким описаниям) в художественном символе при эстетическом созерцании лучших образцов русской иконописи, многих шедевров искусства Возрождения, отдельных полотен Кандинского, Клее, Миро, в готических храмах или при исполнении великих музыкальных произведений, — эта реальность без сомнения может быть обозначена как чисто метафизическая, и она таковой и является по существу. И именно ради достижения (= постижения) ее и возникло «высокое искусство», сложилось историческое пространство эстетического опыта, в процессе которого стирается различие между эстетическим субъектом и объектом и возникает некое эстетически данное «сродство», о котором хорошо писал еще Семен Франк:

«При всем бесконечном многообразии объектов и форм эстетического опыта, “тем” и “стилей” художественного творчества, ему дано открывать нашему взору то измерение или тот слой реальности, о котором уже нельзя сказать, идет ли дело об “объективном” или “субъективном”, а можно лишь сказать, ... что эта реальность сразу *и* объективна, *и* субъективна, или что она *ни* объективна, *ни* субъективна. В опыте “красоты” нам открывается по существу непостижимое *единство* реальности как таковой — за пределами категорий внешнего и внутреннего, объективного и субъективного — другими словами, глубокое, таинственное — “прозаически” необъяснимое, но самоочевидное во всей своей таинственности — *сродство* между интимным миром человеческой душевности и основой того, что предстает нам как внешний мир предметной реальности».

Возможно, именно это «сродство» внутреннего мира реципиента с метафизической реальностью, непостижимое постижение органического *единства* нашего Я со всем Универсумом и составляет существо эстетического опыта, эстетического созерцания, стремления человека к созиданию художественных ценностей и регулярному общению с ними. Понятно, что побочно в процессе и в результате конкретных творческих и рецептивных актов в этой сфере возникло и возникает огромное множество произведений, событий, состояний, которые не достигают конечной ступени эстетического опыта — эстетического созерцания = откровения метафизической реальности и

единения с ней. Однако следы этой реальности, ее предвестия, намеки на нее, предощущения и слабые отблески ее, россыпи ее блесков имеют место в любом, самом вроде бы незначительном эстетическом акте, в самом, казалось бы, незаметном произведении искусства (но настоящем все-таки, а не в квазипродукте).

В прошлый раз я затрагивал и вопрос так называемой «хтонической метафизической реальности», не будучи уверенным в ее онтологическом бытии. Да это собственно для эстетики и не так существенно. Важно, что любой хтонический, демонический и какой бы то ни было «низовой» опыт в истинном искусстве преобразуется в свою противоположность. В этом великая преобразующая сила искусства. Почти об этом в свое время писал еще Аристотель, отмечая, что изображение безобразных предметов в искусстве может предстать в противоположном качестве прекрасного. Об этом знали и многие другие мыслители, писавшие на протяжении прошедших веков об искусстве или эстетике. Это интуитивно чувствовали и многие мастера искусства, изображая в своих произведениях антиэстетические явления типа нечеловеческих страданий людей, смерти, хтонических феноменов.

Сегодня очевидно, что проблема метафизики эстетического опыта, искусства, художественного мышления была и остается одной из главных проблем эстетики и философии искусства. А в эпоху господства *пост*-культуры, демонстративно отказавшейся от традиционных духовных ценностей и не выработавшей никаких иных, значимость этой проблемы только возрастает, хотя, понятно, любое ее решение не приведет непосредственно к изменению вектора художественно-эстетической эмпирии, но может стать тем зерном, которое, возможно, даст еще удивительные и неожиданные всходы.

На этом я хотел бы закончить это вводное письмо с призывом начать обдумывать все сферу больших и малый проблем современной, я назвал ее как-то постнеклассической, философии искусства.

Ваш В.Б.

Мэтью Барни — посткино или далее?

В.Бычков — Н.Маньковская (08.05.07)

Дорогой Владимир Владимирович, направляем Вам для информации запись нашей очередной беседы по поводу некоего любопытного просмотра. Если и Вы знаете работы Мэтью Барни, было бы крайне интересно узнать Ваше мнение по этому поводу.

В.Б.: Более столетия назад Фридрих Ницше, как известно, предпринял «опыт переоценки всех ценностей», подвергнув уничижительной критике религиозные, моральные, философские ценности новоевропейской культуры. В стороне от его философского молота осталась только эстетическая сфера, искусство. Ницше ловил одну из существеннейших тенденций наступающей техногенной эры, генерировавшей радикальный пересмотр основ Культуры в целом. XX в. в своем главном авангардно-модернистско-постмодернистском направлении активно продолжил провозглашенный Ницше опыт и, в первую очередь, в сфере, которую сам Ницше не очень стремился переоценивать — в сфере искусства.

К началу нынешнего столетия практически «переоценены», т.е. доведены до логического завершения в своих творческих интенциях, деконструированы или переведены в сферу антиэстетических (с позиции классической эстетики) ценностей практически все главные виды традиционных искусств. Не избежал этой участи и новейший из видов, возникший уже после Ницше, — кинематограф. И провозгласил сегодня, в начале нового века, конец кино как вида в его традиционных формах и переход к «посткино» один из классиков мирового кинематографа, создавший ряд предельно эстетизированных лент, Питер Гринуэй. О его «Чемоданах Тульса Люпера», — ленте, в которой уже заложен на художественно-эстетическом уровне программный вектор дальнейшего движения кино — через освоение всех современных арт-практик (акций, энвайронмента, инсталляций и т.п.) к компьютерно-сетевым арт-практикам, фактически к созданию *виртуальной реальности*, — мы подробно беседовали в Первом Разговоре.

В аналогичном направлении — на деконструкцию кино как вида искусства, — работает и другой известный современный мастер арт-практик, создатель мультимедийных проектов на основе перформансов, фото- и иных инсталляций, скульптуры в ее новейшем понимании, оформляемых в конечном счете в качестве полуабсурдных фильмов с замысловатыми концептуальными сюжетами — *Мэтью Барни*. В феврале-марте в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства демонстрировались его главные фильмы: полный цикл из пяти лент «Cremaster» и «Drawing Restraint 9» («Преодолевающие границы 9») — давно нашумевшие в мире арт-кино-проекты. По этим фильмам можно составить достаточно полное представление о направлении движения не только собственно постмодернистского кинематографа, но и о тенденциях развития современного художественно-эстетического сознания в целом.

И хотя со времени просмотра прошло некоторое время, я думаю, нам не составит большого труда вспомнить основное из этих ярких лент и обсудить вызванные ими впечатления. Полагаю, что эти кинопроекты дают возможность затронуть ряд наиболее актуальных и дискуссионных проблем современного искусства в целом. Здесь есть над чем задуматься и порассуждать.

И.М.: Конечно, тем более, что мы еще в марте договорились провести эту беседу, но множество дел и иных обстоятельств не позволяли это сделать. Я готова.

В.Б.: Уже в связи с «Чемоданами Тульса Люпера» у нас заходил разговор о том, что именно на базе кино осуществляется синтезирование многих достижений классического и авангардно-модернистского искусства в принципиально иную плоскость арт-бытия — в компьютерно-сетевые искусства будущего, в арт-проекты на базе виртуальности. Именно о чем-то подобном, хотя и вроде бы совсем с другого конца и в другой стилистике, свидетельствуют, по-моему, и арт-кино-проекты Мэтью Барни. Их показ, без сомнения, стал самым ярким и впечатляющим событием 2-й Московской биеннале современного искусства. Так называемые «фильмы» Барни — это уже конечно не кино в его традиционном понимании как самоценного и самодостаточного вида искусства. Скорее перед нами суперграндиозные, кинофицированные, многочасовые, пре-

дельно усложненные и перегруженные во всех отношениях перформансы. Очевидный и почти осознанный продукт *пост*-культуры, *посткино* во всех смыслах префикса *пост*-.

Барни предпринимает попытку своеобразного, может быть еще постмодернистского, синтеза множества находок всех авангардно-модернистско-постмодернистских направлений в самых разных видах искусства XX в. на базе и с помощью кино. При этом он в отличие от Гринуэя практически игнорирует компьютерные технологии, и ему, на мой взгляд, часто не хватает элементарного эстетического вкуса. У него все вещно, предметно, телесно. Весь реквизит — муляжный, даже не киношный, а часто театральный, как бы из запасников и кладовок старых театров, но слегка подновленный в сюрной стилистике, в духе позднего Дали что ли. Если фильм Гринуэя во многом ориентирован на будущее, то вектор проектов Барни повернут в прошлое. Это ностальгия по всему XX в. и более древним временам. И это, конечно, отнюдь не современная мифология, на которую, кажется, претендует автор и которую пытаются усмотреть у него современные писцы от ар-номенклатуры, но во многом — обычный нафталин (хотя сам Барни предпочитает копошиться и купаться в вазелине) и кич. Правда, кич интересный, иногда завораживающий, увлекающий, талантливый (может ли кич быть талантливым, вообще-то? А автор проекта несомненно талантлив и с большой выдумкой и развитой фантазией). Более того, нередко отдельные фрагменты (особенно во 2-й части «Кремастера») поднимаются до хорошего эстетизма (полеты камеры над прекрасными горными, водными пейзажами и т.п.). В проектах много отдельных высоко эстетических кадров, которые, увы, почти постоянно перемежаются с элементами, сценами, формами, объектами пошлыми, кичевыми, безвкусными с позиции классической эстетики. А в целом — оба проекта Барни, которые теперь удалось посмотреть в Москве, яркое, уникальное и, конечно, значительное и явно переходное явление в арт-жизни мирового художественного производства. И это, несомненно, — достойный объект для изучения современными эстетиками. Здесь есть о чем подумать.

Н.М.: В киноинсталляциях Барни, которые сам он называет «повествовательными скульптурами», искусно обыгрываются ставшие уже классическими для XX в. темы: интериорное —

экстериорное, природа — техника, материальное — нематериальное, человек — животное, мужское — женское, хозяин — гость, Восток — Запад. Чего стоит хотя бы Крайслер-билдинг — снаружи это классический нью-йоркский небоскреб, скрывающий в своих недрах масонский «Дом Соломона». Или японское китобойное судно — внешне техногенное, суперсовременное, но таящее внутри совсем другой мир — традиционное японское общество. И хотя последнее во многом пародируется (пародии на чайную церемонию, национальные костюмы, прически, макияж и т.п.), центральная мысль ясна — «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись». Так что в каком-то смысле фильм вполне антиглобалистский.

У Барни вообще немало пародий в духе иронической постмодернистской игры. В его фильмах-проектах множество кинематографических цитат: остраненно-укрупненно обыгрываются ключевые сцены из «Титаника», наиболее известных фильмов ужаса, вестернов, гангстерских, эротических и порнофильмов, фильмов-опер, не говоря уже о road-movies с их невероятными приключениями, в том числе и на автозаправках (как у Йоса Стеллинга). Так что полижанровость им обеспечена. Сам Барни считает эти жанры «телами-хозяевами», в которые система «Кремастер» может внедриться, как вирус.

В том же пародийном ключе обыгрывается и кич. Те моменты, которые показались Вам банальными и даже пошловатыми, свидетельствуют, по-моему, не о режиссерских ошибках вкуса, но об осознанной постмодернистской стратегии: креативная игра с кичем, осознанное инкрустирование его элементов в художественную ткань как бы очищают кич от «кичевости», превращают его в одну из ироничных фигур постмодернистского стиля. Ведь одна из тенденций постмодернизма — диффузия высокой и массовой культуры. Если авангард порывал с традицией, апеллируя непосредственно к жизни, то постмодернизм воспринимает самую жизнь как текст, игру знаков и цитат, требующую деконструкции. Поэтому постмодернизм не нуждается в авангардистском профанировании классической культуры и ее последующей ревалоризации, перекодировании. Массовая культура ныне изначально воспринимается как профанная, кичевая, тривиальная, ненормативная, невыразитель-