

А.Л.Казин

Художественный образ как идеальный предмет

Молитва, творчество и игра.

Аннотация

Статья объемом 3 а.л. представляет собой развернутый историко-теоретический анализ художественного образа как универсального явления духовной культуры. Художественный образ как таковой – это всеобщее, данное в единичном, конечная модель бесконечного мира. В историческом плане художественный образ напрямую связан с высшим религиозным идеалом той цивилизации, которую он представляет. В современной русской классической культуре духовная природа образа целиком сохраняется, хотя и преобразуется в модернистском измерении в индивидуальный творческий проект художника. Что касается постмодерна (т.н. «актуального искусства»), то он в принципе отказывается от художественного образа и предлагает вместо него конкретный информационный акт – рекламно-финансовый, политический, социально-психологический, функционально используя при этом технические средства традиционных искусств (музыки, живописи, танца и др.). В таком качестве подобные «арт-объекты» и «жесты» являются предметом теории культуры, социологии и политологии, но не эстетики и искусствознания. Данная статья ставит своей целью прояснение концептуального различия указанных практик на историческом и современном социокультурном материале.

Положения и выводы статьи могут быть использованы при подготовке учебных курсов по эстетике, искусствоведению, культурологии и основам государственной культурной политики, а также для решения практических

вопросов при организации тех или иных общественных мероприятий – фестивалей, выставок, презентаций и т.п.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть первая

Художественный образ в истории

1. Несколько вводных слов.
2. Методология
3. Искусство, свобода и вера
4. Образ – символ – знак
5. Видимое невидимого

Часть вторая

Художественный образ в современной культуре

1. Постановка проблемы
2. Искусство и зрелище
3. Художественный образ как идеальная сущность
4. Сущность и функции
5. Искусство и зрелище в «обществе спектакля»
6. Русская православная культура как альтернатива

Часть первая

Художественный образ в истории

- 1. Несколько вводных слов.**

Неверующих людей не существует. Одни верят в то, что Бог есть, другие верят в то, что Его нет. И то, и другое – акт веры. Атеизм – это вера с отрицательным знаком.

Искусство и религия всегда были рядом, начиная с древнейших времен, и до сегодняшнего дня. Афинский Парфенон – это языческий храм. Великие европейские соборы – Реймский, Кёльнский, Парижской Богоматери – это христианская «молитва в камне». Музыка Баха – это молитва слышимая. Модернистское искусство имеет своим главным предметом отношения между человеком и Творцом – вспомните гетевского Фауста или лермонтовского Демона.

Особое значение имеет взаимосвязь религии и искусства в русской культуре – от софийских соборов Киева и Новгорода и «Троицы» Андрея Рублева до великой русской литературы XIX-XX веков, которая во многом оказывалась светской формой православия. Не случайно Томас Манн называл русскую литературу святой. И автор «Слова о полку Игореве», и Пушкин, и Достоевский, и Солженицын – все крупнейшие русские писатели, композиторы, художники вели напряженный диалог с Создателем. Можно сказать, что этот диалог и есть главная тема отечественного классического и даже модернистского искусства (яркий пример – богоборец Маяковский).

В современной русской культуре вокруг веры в Бога и человека идет борьба. В конце XX века в Россию пришел постмодерн – установка сознания и творчества, в принципе отвергающая не только Бога, но и человека. Если модерн боролся с Богом, то постмодерн убивает саму идею Бога и человека, созданного по Его образу и подобию. Если модерн утверждает отрицание, то постмодерн отрицает утверждение. Отсюда постоянное стремление художников-постмодернистов к пародии, насмешке – прежде всего над высоким и прекрасным. Высокое снижается, прекрасное осмеивается. В литературе, кино, живописи, театре мы встречаемся сегодня со своего рода вандализмом, когда намеренно разрушаются традиционные для классической культуры ценности, памятники, произведения – именно путем

переобращения религиозно-ценностной вертикали. То, что должно быть внизу, оказывается наверху.

Однако не всё так плохо. Бог поругаем не бывает. В современном русском кино, театре, музыке, живописи, литературе – и это надо подчеркнуть особо – охраняется и развивается также здоровое художественное мировоззрение, основанное на вековых традициях православного христианства. Классическое религиозное начало в искусстве не может погибнуть – иначе не будет самого искусства. Образ Божий в человеке – художнике, зрителе, герое произведения – необходимое условие свободы творчества. Талант может служить кому угодно -- в том числе темным силам демонического порядка – но тут уж каждый выбирает своё...

Автор данной статьи ставит своей целью анализ духовных оснований художественного образа как идеального предмета – прежде всего в отечественной литературе и искусстве. В качестве материала для исследования он привлекает определенный ряд характерных, «модельных» созданий прозы, поэзии, живописного и экранного мастерства. Нельзя объять необъятное – поэтому данное исследование не претендует на исчерпание избранной темы. Более того, оно предполагает её дальнейшее развитие, по мере изменения и обогащения смыслового поля русской культуры текущего столетия.

Неизменным остается главное – рассмотрение художественного процесса в плане его взаимодействия с ключевыми христианскими ценностными установками, как свободного диалога мировоззрений, выраженного в искусстве.

2.Методология

С самого начала необходимо подчеркнуть, что искусство в целом, и все его виды в отдельности функционируют как часть (уровень) определённой цивилизации, обладающей собственными общественно-политическими, экономическими и технологическими характеристиками.

Однако по своей *внутренней сущности* художественное произведение – понимается, поскольку оно действительно художественное – является прежде всего элементом *духовно-ценностного мира*, а потом уже информационным, коммерческим, пропагандистским и любым другим продуктом. Тут, как всегда, прав А.С.Пушкин: «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Вся сложность – но и главный интерес -- исследования функций искусства в истории цивилизации и культуры и состоит в этом фундаментальном противоречии: будучи по сути продуктом творчества (артефактом), художественное произведение оказывается одновременно принадлежащим к различным сферам прагматической цивилизации. *Как нравственно-эстетическая ценность, оно принадлежит духовной вертикали бытия (sub specie aeternitatis), а как товар и информация оно циркулирует в соответствующих функциональных сетях.* Нравственно-эстетическое качество произведения и его информационно-рыночная эффективность отнюдь не всегда совпадают – напротив, часто противоречат друг другу. Попробуем разобраться в этом подробнее.

Изобразим на схеме основные смысловые уровни бытия – социального, природного и духовного -- элементом которого является искусство.

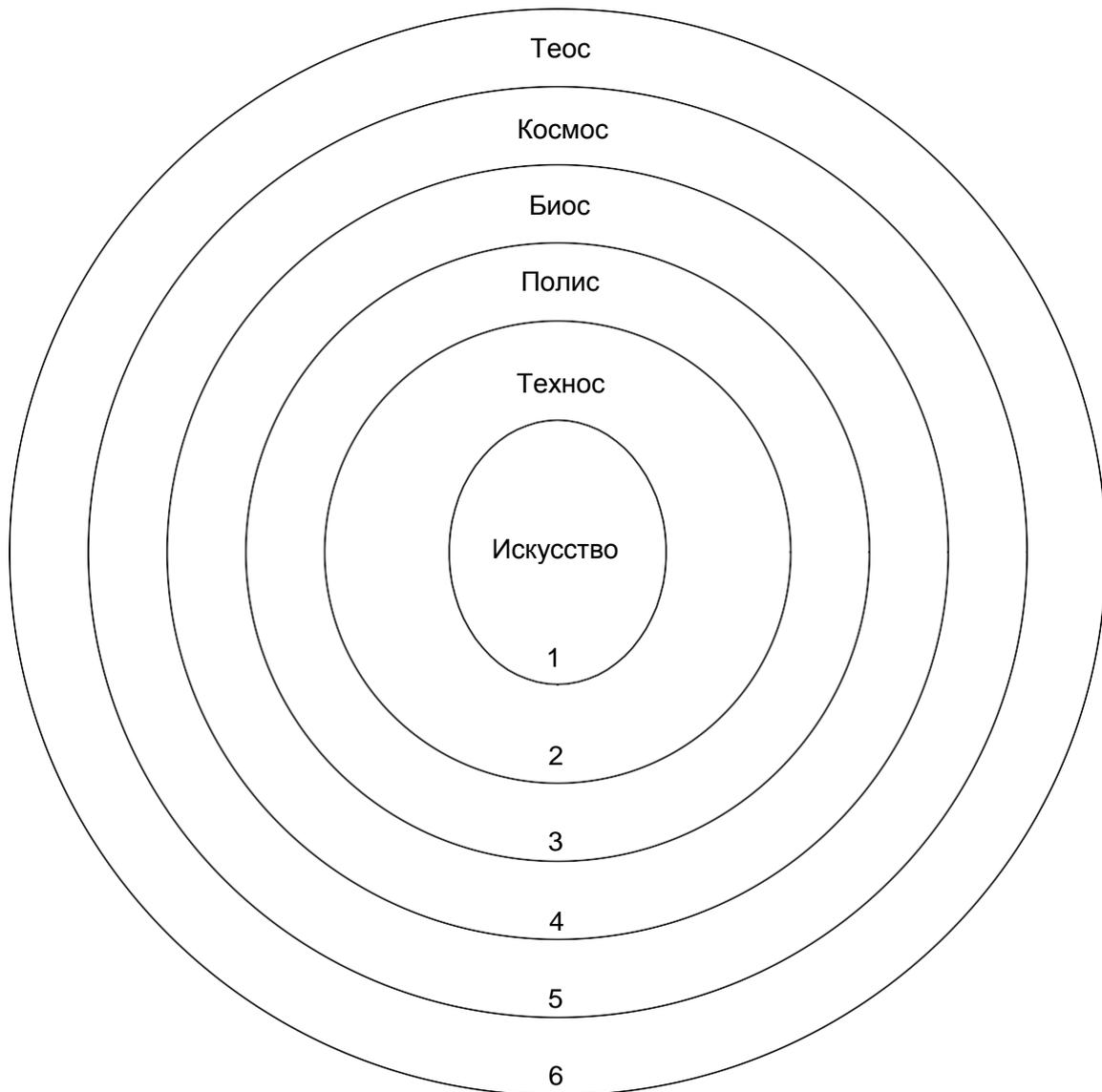


Рис.1. Смысловые уровни искусства как элемента бытия

- 1. Производство искусства как таковое:** вещь-в-себе, artefact
- 2. Технос:** искусство как элемент технико-информационной системы
- 3. Полис:** искусство как функциональная единица экономической, политической и культурной жизни общества
- 4. Биос:** искусство как отражение биологической природы человека
- 5. Космос:** искусство как экзистенциальный образ бытия
- 6. Теос:** искусство как носитель сверхбытийных идеальных ценностей

Каждый из выделенных уровней цивилизационной системы оказывает мощное воздействие на искусство. Весь вопрос в том, 1) остается ли оно при этом *искусством*, или 2) приобретает другое функциональное качество, или 3) одновременно осуществляет различные функции в относительно независимых сегментах цивилизационной практики?

Начнем с **Техноса (2)** – наиболее очевидного, чувственного уровня человеческой деятельности. Каждый вид искусства – это прежде всего материал: камень, дерево, холст, звук, движение, слово. В этом плане особенно выделяются молодые музы XX века – кино, телевидение и др. Кинематограф часто называют «машиной для воспроизведения жизни», от «Прибытия поезда» братьев Люмьер до новейших систем 3D, «Долби» и др. Сюда же относится СМК – система массовой коммуникации, как носитель художественной информации (компьютер, интернет, видео и др. системы электронной виртуалистики).

Далее, следует **Полис (3)** в широком смысле этого слова -- общество как конкретная система социальных отношений, включающая в себя, во-первых, *экономику*, во-вторых, *политику* и, в-третьих, *культуру*, которая, в свою очередь, распадается, на искусство, науку и нравственность. Как рыночная стоимость, как товар, производство отражает актуальную символику и динамику богатства в данном обществе и само выступает его носителем (искусство как бизнес, экономика искусства). В качестве политического феномена, искусство опирается на символику силы и воли к власти, предлагая себя как канал пропаганды/пиара (социология и политология искусства). Наконец, как продукт культуры, производство собирает в себе символику смыслов в поле противостояния красоты-безобразия, добра-зла, истины-лжи (культурология искусства)

Вместе с тем, производство искусства выходит за пределы Техноса и даже Полиса как антропологический феномен. Любое художественное изображение/выражение имеет дело с видимой реальностью человека, телесностью его существования, и в качестве такового отражает **Биос (4)** –

прежде всего человеческое лицо и тело. Тело есть материализация человеческого архетипа (от Евы и Афродиты до тела аскета). На этом уровне рождаются, например, парадные портреты или «кинозвезды» как носители социокультурных и жизненных запросов человека (антропология искусства).

Наряду с человеком, искусство имеет особую связь с бытием, с **Космосом (5)**. По самой своей природе, произведение есть запечатленное время, как его назвал Андрей Тарковский – крупнейший метафизик мирового кино. Образ существа на в романе, в спектакле, в кинофильме – это не просто знак бытия – это его увековеченный *след*. В искусстве хранится живое пространство/время мироздания. В кино человеческий взгляд через посредство объектива съемочного аппарата встречается с несчетным множеством сущего (онтология кино).

Высшим уровнем смысловой структуры, в которую вписано искусство, является **Теос (5)** – область божественных энергий, творящих и поддерживающих бытие и активно в нём участвующих. Всякая вещь и тем более человек на экране имеют свою идею, свое место в Теосе. Настоящий художник – писатель, художник, композитор, режиссер, актер – и выступают в киноискусстве от имени Теоса. Иначе это не искусство. Художественный образ – это идеальное, явленное в реальном, конечная модель бесконечного, его проект, его символ.

Обобщая эти рассуждения, можно сказать, что произведение искусства есть противоречивая диалектическая структура, в рамках которой постоянно взаимодействуют, оспаривая друг друга, духовные (идеальные), онтологические (бытийные), биологические (телесные), социально-культурные (эстетические, познавательные, ценностно-ориентационные), экономические (рыночные) и технические (информационные) стороны и аспекты. Процессуальное накопление и разрешение указанных противоречий и есть социально-историческая жизнь художественного искусства. Согласно указанной методологии может быть описана вся история русского искусства, от «Слова о полку Игореве» и «Троицы» Рублева до музыки Свиридова и

стихов Рубцова. Вместе с тем не подлежит сомнению, что начинаться такое описание должно с установления *сущности, субстанции* исследуемого феномена («самое само», по выражению А. Ф. Лосева), то есть с определения того, что является его предметом: искусство, информация, пропаганда или товар. Синтезируя в себе, как было показано выше, по меньшей мере 5 (пять) фундаментальных цивилизационных практик – её религиозные, культурные, социальные, экономические и технологические характеристики, произведение может иметь *различную внутреннюю сущность* в зависимости от того, к какому из пяти обозначенных планов/уровней он преимущественно тяготеет. В зависимости от решения этого вопроса должны меняться и методы исследования – от преимущественно эстетико-искусствоведческих до количественно-социологических и производственно--финансовых. *Первичная* точка зрения порождает метод, метод развивается в методологию. Важно её правильно применять.

3. Искусство, свобода и вера

Попытаемся применить предложенный подход к *исторической динамике искусства и духовного идеала* в религиозно-философском смысле этого слова, особенно в современной русской культуре.

Часто приходится слышать, что Россия не любит свободы. Так говорят не только «западники», но и «славянофилы», только с разным знаком: первые сетуют, вторые одобряют. Отношения между Россией и свободой действительно непростые. Весь вопрос в том, что понимать под свободой. На Востоке, на Западе и в России эта категория трактуется по-разному.

В предельном обобщении, Восток – родина мировых монотеистических религий. В первую очередь, это касается иудаизма и ислама, единый Бог которых – это Абсолют, творящий мир из ничего. Выражаясь в терминах теории культуры, это религиозная классика, где творчество совпадает с творением, слово - с делом, онтологическая горизонталь – с мистической вертикалью. Согласно формуле Спинозы, Бог мыслит вещами. Дело человека

в таком хронотопе – исполнение закона (613 заповедей Моисея, шариат и т.п).

Появление христианства на пространстве восточной классики означало переход к своего рода религиозному «модерну», где Абсолют в лице Бога-Сына нисходит в мир с целью спасения твари. Нисходя с неба на самое дно падшего бытия, Христос нарушает тем самым все формальные границы между «верхом» и «низом» мироздания (жертвенный кенозис). Именно это было «для иудеев соблазном, для эллинов – безумием». Приняв на себя природу человека, Спаситель восстановил утерянные божественные качества твари – и прежде всего её творческую свободу. Восток в целом этой жертвы не понял и не принял (распятие Христа), Европа же приняла христианство в рационально-юридической форме римского католицизма. По целому ряду признаков – строгая правовая кодификация, папоцезаризм, схоластика и др. – католическая церковь фактически стала продолжением языческой римской империи. В определенном смысле это было сохранение Востока на Западе – классический абсолютистский тип религиозности продолжал свое действие внутри самого европейского христианства («тяжелый» романский стиль, жесткая вертикаль готики). Собственная история Запада как духовной и цивилизационной реальности начинается только с XV века, когда эпоха Ренессанса обозначила собой движение от теоцентризма к антропоцентризму. В отличие от Востока, Запад свел вечность ко времени, онтологические ценности – к инструментальным, соборность – к индивидуализму. Бесспорным достижением европейской цивилизации стал суверенный индивид как субъект права и культуры, однако утрата таким субъектом субстанционального (классического) духовного содержания привела его к опасным экзистенциальным опытам со свободой, вплоть до союза с Мефистофелем (Фауст).

В отличие от древнего Востока, Запад – это энергичная самонадеянная цивилизация, все пятьсот лет своего развития занятая непрерывным прометеевско-фаустовским экспериментом над самой собой. Прав был

Ницше: для Европы Бог умер. Набрав колоссальную идейную и производительную динамику, современный Запад переживает завершение проекта модерна – постмодерн. В содержательном плане его характеризует исчерпание абсолютизированной свободы, оказавшейся в религиозной пустоте. В культуре это ведет к ликвидации граней между действительным и возможным, то есть к господству чистой мнимости (знаки без предметов, спекулятивная экономика, «общество спектакля»). Нравственный предел западной культуры (неразличение добра и зла) сегодня близок так же, как и экологический предел природы. Дальнейшая прогрессивная динамика Запада возможна только за счет глобального информационного, а затем и структурного подчинения всего не-Запада стратегиям «открытого общества», что крайне опасно для всего мира.

Что касается России, то она никогда не принадлежала ни Востоку, ни Западу. Ни тот, ни другой не признают её подлинно своей. Ориентализация России («византийский» Киев, «татарская» Москва) оказалась столь же поверхностной, как и её последующая вестернизация. В отличие от Востока, русская христианская классика изначально включала в себя творческую активность личной воли (православный храм и икона есть взаимораскрытие Бога и человека, а не подчинение одного другому). Вместе с тем, в отличие от Запада, религиозная свобода личности на Руси никогда не доходила до культа автономного индивида, оставаясь, так или иначе, в рамках соборного целого (царство, империя, коммуна). Восточное рабство у Абсолюта или западное соперничество с ним – не русское занятие. Европейская свобода пережила ряд смертей – смерть Бога, смерть человека, смерть автора. Восточная душа по существу не знала религиозной свободы. Противоречие между «тайной» свободой, восточной волей и западной формой – это движущая сила *нашей* истории. До сих пор Россия успешно проходила испытания Востоком и Западом: в конечном счете, они только укрепляли её. Русский путь – «по ту сторону» западничества и славянофильства, «красного» и «белого», национализма и космополитизма.

Опираясь на вышесказанное, предложу гипотезу, которая ляжет в основание данной книги: русского искусства и даже русской культуры в западном – секулярном, подчеркнуто светском -- смысле этих слов *не было*. Более того, в указанном смысле не было и самой русской истории. На протяжении тысячи лет своей христианской жизни симфоническая личность России мистически остается с Богом, участвуя в мировом прогрессе лишь *поверхностными слоями* своей цивилизации. Если мировой либеральный прогресс направлен от рая к аду (а в этом ныне мало кто сомневается), то Россия дольше других сопротивлялась цивилизованной апостасии. После петровских реформ она создала целую «империю фасадов». В завитках барокко, вольтерьянства и императорского абсолютизма соборная душа России продолжала жить по модусу «не так, как хочется, а так, как Бог велит». Выражения вроде «русского ренессанса», «русского реализма» или «русской демократии» означают не больше, чем «православный авангард» или «американская соборность». Даже марксистский коммунизм как последнее слово западного либерально-атеистического движения Россия сумела в конце концов преобразовать в соответствии со своим «кондовым» менталитетом. Диалектика господства и рабства, как было известно ещё Гегелю, трудная диалектика, и нужно подумать, прежде чем безоговорочно предпочесть господина (владельца, пользователя существования) «малым сим», этим ко всему претерпевшимся «олухам царя небесного»...

Из всего изложенного следует один существенный -- для нашей темы -- вывод: культуре вообще (в том числе искусству) нужно держаться скромнее, «знать свой шесток». Культура в метафизическом измерении -- всего лишь тонкая колеблющаяся грань между духовными материками бытия, одна из средних (иногда даже «слишком средних») оболочек цивилизации. Судить о человеке и тем более о народе только по светским (то есть заведомо условным, секуляризованным) формам его духовной жизни - достаточно поверхностное занятие. Человек, как и народ, может быть духовно высок, но культурно скромнен (Наташа Ростова «не удостаивает» быть умной), и наоборот, богат «цветущей

сложностью» культуры именно в пору своего увядания («осень средневековья»). В духовно-онтологическом плане самодостаточная культура не столько раскрывает, сколько скрывает от человека бытие. Культурная оболочка цивилизации способна далеко отходить от её ценностного ядра, что часто ведет на практике к крутой культурной революции. Последнее характерно опять-таки для России, где на протяжении XVIII-XX веков культурная революция происходила по меньшей мере трижды (петербургская Россия, Советский Союз, постсоветская ситуация), Противоречие двигает цивилизацию, противоречие её же и испытывает (вызов – ответ). Как писал Р.-М. Рильке, «ничто из того, что идет извне, не пригодится России... Тяжелая рука Господа-ваятеля лежит на ней как мудрая отсрочка. Пусть эта страна испытает все, что ей причитается, тогда медленнее и яснее свершится её судьба»⁵.

Итак, культура не только соединяет человека с Богом, но и отдаляет его от источника бытия. Любой культурный акт как бы «запаковывает» бытие в паутину очередных слов, жестов, концепций, цена которым часто грош в базарный день. Культура играет и играется -- её подлинный хозяин Homo Ludens. Настойчивые попытки постмодернистов вырваться из этой паутины ни к чему не приводят именно потому, что остаются внутри культуры. Для выхода из порочного круга необходимо обратиться к самому центру смыслов -- разумеется, если для этого есть глаза и уши. «Великий художник, религиозный творец перерастает культуру... Культура есть смысл нашего *земного* бытия. Слава Богу, бытие это не бессмысленно; но в Царствии Божием этого смысла будет не нужно»⁶.

Примечания.

1. Мысль о «разрушительности» великой русской литературы принадлежит В. В. Розанову. См.: Розанов В.В. С вершины тысячелетней пирамиды // Розанов В. В. Сочинения. М.,1990. С.456.
2. Лилиенфельд фон Ф. Восстановление? Нет, возвращение // Лит. газета. 1988. 13 апр. С.13.

3. Речь, разумеется, идет о принципе, а не о его нарушениях.
4. Переписка Ивана Грозного с князем Курбским. Л.,1979. С.12.
5. Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.,1971. С.173.
6. Вейдле В.В. Умирание искусства. СП б.,1996.С.218.

4. Образ – символ -- знак

Предметом настоящей главы является иерархия образов, символов и знаков в историческом пространстве русской культуры. Собственно говоря, это основной вопрос всякой культурологии, и особенно русской, поскольку в ней наиболее остро стоит проблема правды (истины) того, что в Европе принято называть культурой. И если мы согласимся с традиционным взглядом на образ и символ как главные инструменты (орудия) искусства, а искусство признаем частью культуры, то правомерен вопрос о сути самой культуры -- прежде всего относительно ее природы и духовного статуса.

Не уходя в дурную череду определений, скажем, что под культурой мы понимаем антропогенную сферу *смыслов*, условно разделяемых на области науки, искусства и нравственности. Иными словами, культура есть совокупность означающих, с помощью которых конечный человеческий ум стремится вместить в себя бесконечное — бытийное. А единство конечного и бесконечного и есть символ. Таким образом, мы приходим к принципиально важной мысли: стремясь стать образом своего Первообраза, культура (в том числе и русская) вынуждена довольствоваться символической перспективой, в пропорциях которой она относится к своему истоку. Культура сверхчеловеческое пресуществляет в человеческое, безмерное – в мерное. Говоря коротко, *культура — это антропологическая проекция божественных энергий, проливаемых в мир по любви Творца.*

Наиболее благодарный материал для прояснения этих общих соображений дает именно искусство — классическая практика взаимодействия мерного и безмерного. Эта практика весьма различна в европейской и православно-русской цивилизациях. Источником западной художественной традиции является, как известно, античность, поместившая искусство в центр космоса (космоцентрическая эстетика). По Гераклиту, основу космоса — он же единственное сущностное произведение искусства -- составляет огонь-логос, мерами вспыхивающий и мерами потухающий. Проблемы соотношения бесконечного и конечного (духа и символа) здесь фактически не существует, так же как и её развертки во времени — в античности мы встречаемся с абсолютной мерой мироздания как причины и цели самого себя («вечное возвращение»). Афинский Парфенон полностью завершен — его дело в нем самом закончено.

Приход христианства в Европу означал приближение к иной трактовке культуры. В христианском духовном поле во главу угла ставится именно энергичное взаимораскрытие духа и символа, твари и Творца — их таинственный и вместе с тем доверительный диалог («Ты и я»). Христианство, в отличие от язычества» есть усыновление твари небесным Отцом, и потому мерой взаимоотношения всеобщего и уникального здесь оказывается любовь (она же правда и красота). К сожалению, в условиях Европы христоцентричная мера художественности -- в силу влияния мощной цивилизации языческого Рима — всё более смещалась с течением времени в антропологическую сферу: готический шпиль, при всем своем архитектурном совершенстве, есть преимущественно *человеческий* феномен, символизирующий рационально-волевой порыв к трансцендентному как внешнему объекту. Здесь источник некоторого метафизического холода, исходящего от древних величественных созданий европейской размерности («священных камней Европы»).

Ту же роковую для Запада проблему трансцендентного и имманентного по своему решала эпоха Возрождения, с гуманистической точки зрения которой смысловую (знаковую) меру их соотношения в культуре определяет уже сам человек. Прямая (зрительная) перспектива Ренессанса — это именно стратегия

пресуществления теоцентрической культуры в антропоцентрическую, в пространстве-времени которой сотворенная энергетика бытия практически отождествляется с творящей. Собор святого Петра в Риме, так же как и «Мона Лиза» Леонардо — это титанические автопортреты победившего гуманизма: безмерное здесь определено, то есть определено мерным. Духовное восхождение «Ты – я» переведено в логическое нисхождение по модусу третьего лица: «Я — он».

Субъект-объектный характер европейской культуры с особой силой проявился в постренессансную эпоху. В барокко, романтизме и даже в так называемом реализме именно имманентное (проявленное) все в большей степени делается мерой трансцендентного (являющегося). Бог-художник в барокко, художник-бог в романтизме, чувственная ткань существования в реализме — всё это псевдонимы безмерного на службе у мерного. Человек как мера всех вещей, к радости древнего софиста Протагора, утверждает себя и в картезианском «cogito», и в кантовской «целесообразности без цели», и в фаустовских играх с Мефистофелем, и в гегелевской абсолютной идее. Тематизация бесконечного как проекции конечного (живого как рода мертвого) — такова субстанция новоевропейской души века Разума, закономерно разрешившегося в 1883 году танцующим над пропастью Заратустрой.

С указанной точки зрения авангард и поставангард не внесли ничего нового в культурную практику Европы. Собственно модернистский проект антропоцентрической цивилизации уже был засвидетельствован гением Возрождения и барокко во всех видах творчества и мышления — авангарду осталось лишь довести эту установку до религиозного финала. Проблематика авангарда в искусстве и философии — это именно проблематика конечного (тварного) «бога», переместившего основание своей деятельности из диалога в монолог. Коль скоро мерой творческого опыта авангарда является строительство личного космоса, то, строго говоря, соседняя художественно-интеллектуальная вселенная художника-модерниста может не интересовать. Режущий себе ухо Ван Гог, пишущий свой роман в темной комнате Марсель Пруст, или

философствующий о смерти Мартин Хайдеггер — таковы, пожалуй, наиболее выразительные образы великих авангардистов XIX-XX века в Европе. Поставангард в этом плане отличается от авангарда лишь тем, что переводит антропоцентрическую драму в игровой трагифарс: мимика поставангарда не смеющаяся и не плачущая, а подмигивающая. Виртуальная реальность видеоклипа и рекламы — такова стихия поставангарда с её «свирепой имманенцией», как выражаются некоторые мыслители...

5. Видимое невидимого

Иным был опыт соотнесения мерного и безмерного в православно-русской цивилизации. В определенном отношении можно сказать, что эстетической (как, впрочем, и этической, и философской, и религиозной) *меры безмерного* (стиля) русская цивилизация вообще не знала. Идущая от Дионисия Ареопагита и Иоанна Дамаскина апофатика православия по существу осветила антиномию меры *тайной благодати*. Само понимание иконы как «видимого невидимого», «неподобного подобия» уже делает эту проблематику принципиально *наказанной*, хотя и предвосхищаемой. В православной культуре, как известно, не столько образ передает изображаемое, сколько само изображаемое являет себя через образ. Внутренняя ритмика православия — это ритмика говорящего молчания, исихии. Песнопения нашей церкви как будто боятся потревожить тишину храма и духовно почти сливаются с ней. «Троица» Андрея Рублева есть именно зримый дискурс молчания, где безмолвное согласие важнее слов. Полноценный образ мерно-безмерного пространства в отечественном искусстве — это, например, «луковка» церкви Спаса на Нередице под Новгородом, вмещающая в своем мистическом хронотопе предельную полноту богочеловеческого соприкосновения, в отличие от абсолютизированного купола исламской мечети или монологического готического шпица. В новом русском искусстве эстетическая полнота взаимооткровения мерного и безмерного достигнута в творчестве А.С.Пушкина, где логосоприемлющая поэтическая онтология пронизана теплотой сплывающей тайны — той же самой исихией, что и у

Андрея Рублева. Последним по времени русским художником-апофатиком был Георгий Свиридов -- не знаю, будут ли еще другие...

С древнейших времен в легендах народов мира присутствовал символ (архетип) мировой вертикали, соединяющей Небо и Землю. В результате спасительной жертвы Иисуса Христа людям дано Откровение, в котором иерархия Творца и твари, духа и материи освящена как любовная, творческая, имеющая глубокий провиденциальный смысл. Мистическим и логическим образом этих

отношений является Крест. Вертикальную основу мирового креста образует божественная энергия — Фаворский свет, исходящий от абсолюта и пронизывающий весь сотворенный космос сверху донизу — вплоть до тьмы кромешной, до ада. Со своей стороны, онтологическую горизонталь креста образует тварный мир как таковой, в его относительной завершенности и самоценности, где решающую роль играет различение дел правой и левой руки

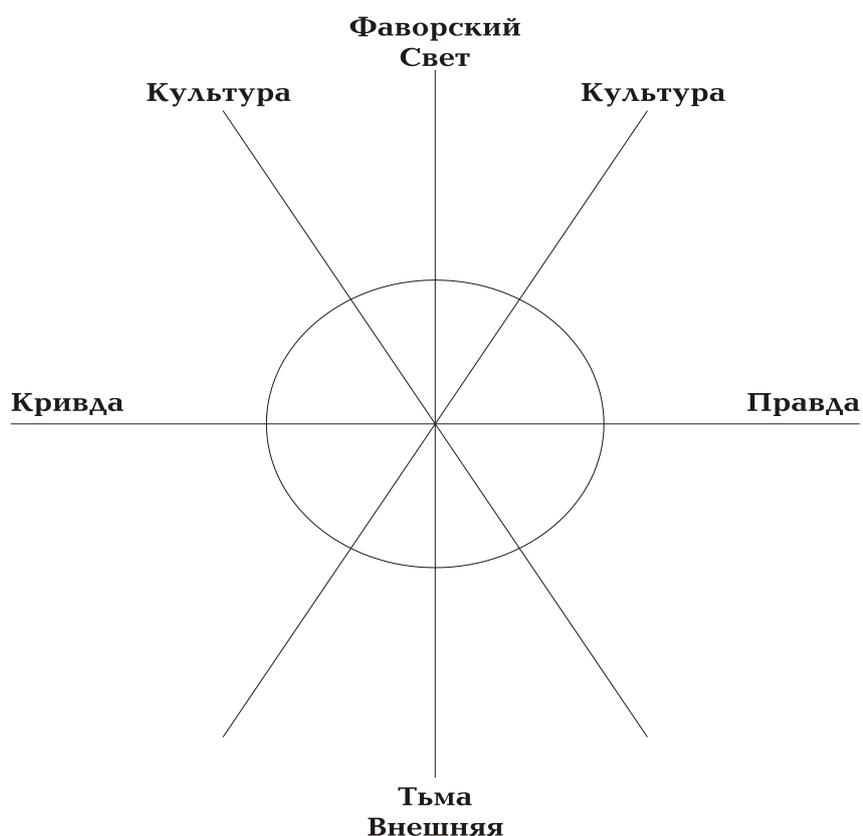


Рис. 2

Метафизические полюсы культуры

— правды и кривды. В принципе, таков логос любой христианской цивилизации, в особенности же цивилизации православно-русской, ибо именно в России «все концы сходятся, все противоречия вместе живут» (Ф.М.Достоевский). Если к указанной вертикали нетварных энергий и горизонтали тварного бытия прибавить ещё диагональ культуры, постоянно колеблющейся между светом и тьмою, между святостью и демонизмом, мы получим принципиальную метафизическую схему цивилизации (рис.1).

Еще более наглядно та же схема выглядит в круговом исполнении. В духовном центре цивилизации находится религиозное ядро, включающее в себя веру народа и его священный язык, на котором он говорит с Богом. В русской цивилизации это, соответственно, христианская вера и славянский язык. Вокруг указанного ядра располагаются цивилизационные оболочки, начиная с интеллектуально-нравственно-художественной (собственно культура); далее следует государственно-политическая сфера — область соединения священства и царства, духовной и светской власти; наконец, внешнюю форму цивилизации образует её хозяйственно-экономическая и технологическая жизнь, «тело власти», излучающее её силу на весь остальной космос. Как в качестве креста, так и в форме круга христианская цивилизация являет собой единство, в котором по неисповедимому промыслу Божию борются друг с другом добро и зло. Образы, символы, знаки, стереотипы культуры -- это духовно-смысловая иерархия («лествица»), одновременно сближающая и разделяющая между собой Сущего и существование. Применительно к круговой схеме это означает, что некоторые оболочки цивилизации — в частности, культура -- могут иногда значительно отдаляться от её онтологического ядра или даже вовсе противоречить ему.

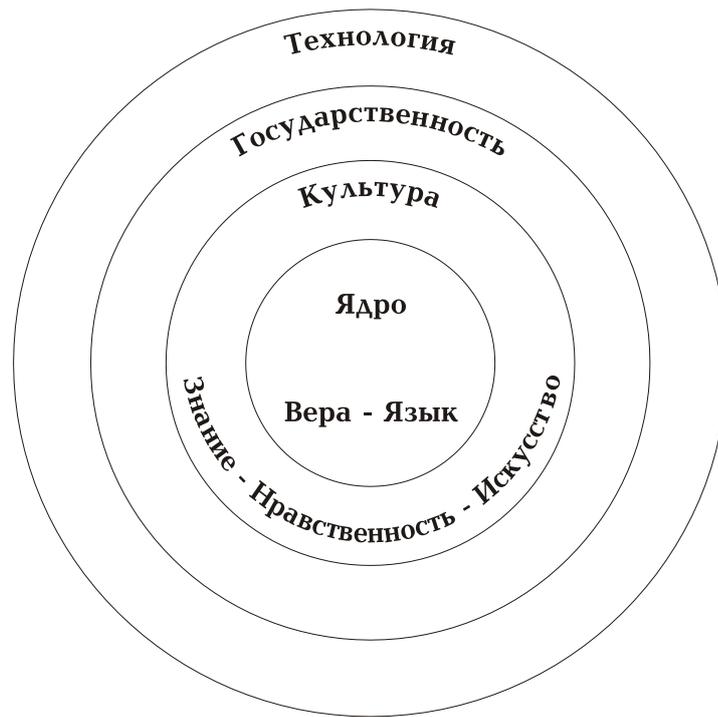


Рис. 3.
 Центробежные векторы культуры

Теперь, после сказанного, нам легче будет обсуждать самобытность православно-русской цивилизации. Возьмем, для начала, только один сектор нашего цивилизационного круга -- *верхний правый* (рис.1). Поскольку мы имеем в виду не просто физическое, а метафизическое расположение образующих его энергий в тварном космосе, на нашей схеме он занимает *совершенное* (исходное) пространство-время — между мистической вертикалью чистого духа и правым /праведным/ направлением земного деяния. Если представить себе господствующие в нем цветовые отношения, то они могут быть описаны как переход от абсолютного света Истока («белый, белый день») к тварному золоту истории. Наиболее совершенным антропогенным образом (именно образом, а не символом или знаком) идеального хронотопа русской цивилизации является небольшой бело-золотой храм на зеленом пригорке -- например, церковь Покрова на Нерли под Владимиром. Ядро цивилизации в этом пространственно-

временном измерении занимает Церковь Воинствующая, а цивилизация в целом заслуживает имени пасхальной -- соответственно своему главному празднику (1). В отличие от европейской — по преимуществу рационально-юридической рецепции христианства — русское переживание Благой Вести было мистико-эстетическим: вспомним рассказ послов князя Владимира о неизреченной красоте православной литургии в царьградской Софии («Повесть временных лет»). Несомненно, тут сыграл свою роль славяно-русский язык -- язык открытый и приемлющий, вопреки холодной агрессивной латыни. Как писал об этом в начале века о. Павел Флоренский, новоевропейская культура и метафизика есть арианская по преимуществу, как исходящая из идеи подобосущия (арианская ересь), а не единосущия, почему она имеет вещный, а не личностный, психологический, а не бытийный, рассудочный, а не умопостигаемый характер (2).

Если Бог поистине есть любовь (I Ин. 4:16), то образующая ядро православно-русской цивилизации Церковь являет человеку *образ* этой любви, передавая затем ее смысловые энергии на уровень *символов* (собственно культура: наука, искусство, нравственность), *знаков* (государство) и *тел-вещей* (технология). Во всех лучших своих проявлениях Россия стремилась сохранить личное отношение к Сущему, не уронив его в существование -- такова русская задача в *правой верхней* её формулировке. Любовь, как и вера, не доказывается, а показывается: смысловые и материальные формулы символы, вещи, знаки) могут в лучшем случае лишь закрепить уже состоявшийся духовный акт. Если позволительно сказать, что истина (логическая) есть свет божий, явленный как мысль; что благо (этическое) есть свет божий, явленный как поступок; что красота (эстетическая) есть свет божий, явленный как предмет — то любовь есть свет божий, явленный как личность и через личность. Для любви в православном религиозном акте нет непереходимой грани между духом (любовь-агапе), душой (любовь-филия) и телом (любовь-эрос): любит — значит жалеет, говорит русская пословица.

Итак, верующая любовь или любовная вера представляет собой основу русской цивилизации, проходя красной нитью через всю её историю. Различие её

уровней (оболочек) есть по сути иерархия зеркал, передающая исходный сверхбытийный импульс от одной тварной ячейки к другой. Образы, символы и знаки суть именно такие эмпирические ячейки, отличающиеся друг от друга мерой соотношения в них тварного и нетварного. Если Церковь, храм, чудотворная икона есть богочеловеческий образ (тело) Христово, истоком которого оказывается сам Первообраз, то символы философии или искусства создаются уже людьми во Имя Его (имяславие). В храме Бог живет, тогда как культурой он только знаменуется (символизируется). Более того, в других секторах цивилизации – и особенно в *нижнем левом* – культура, государство и технологии служат не Богу, а его противнику: об этом речь впереди. Не кто иной как апостол Павел дал исчерпывающую формулировку онтологического несовпадения образа, символа и знака в истории – их роковой разнонаправленности: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви – то я ничто. И если раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, - нет мне в том никакой пользы» (I Кор. 13: 1-3).

В этих поразительных словах содержится не только тайна христианства – в них проступает тайна России. Любовь возносится здесь не только выше знания (гнозиса, т.е. культуры) и умения (магии, т.е. технологии), но и выше самой веры. Верить в Бога – еще не значит *быть* с ним. «И бесы веруют и трепещут» (Иак. 2:19). Для восхождения к существу нужно любить его – иначе получится как у героя «Краткой повести об антихристе» В.С.Соловьева, который и в Бога веровал, но любил только себя. Из Послания апостола Павла следует, что христианская любовь больше долга и уж, во всяком случае, не сводима к какому-либо моральному правилу, вроде кантовского категорического императива: «с отвращением в душе делай, что требует долг». Все напряжение христианской духовности есть выражение парадоксальной (сверхрациональной) любви

Высшего к низшему, Совершенного к несовершенному: в этом начало и конец православной России.

В данном пункте нашего изложения мы приближаемся к тому таинственному месту, где световой центр отечественной цивилизации незаметно пресуществляется в её социокультурную историю и практику. Если говорить о ключевых словах-знаменах русской христианской культуры, то это *правда и собор*. И то и другое избегает формальных дефиниций, рождаясь в служении тишины, которая глубже слова. Предельное иконное выражение русской соборной правды дано в «Троице» Андрея Рублева — чудо «одного в трех» и «трех в одном». Любовь есть самоутверждение через отрицание себя в другом, по определению Владимира Соловьева, и метафизика русской жизни целиком реализует этот жесткий тезис, фактически не отделяя горя от радости, счастье от несчастья. Ветхий завет требовал любить родича своего и ненавидеть врага своего — русская традиция часто делает наоборот. Такова суровая, принесенная православием на Русь соборная правда — она же меч и разделение. «Христос столь сладок, что в нем мир прогорк» (В.В.Розанов). Какой контраст несет с собой эта крестная русская любовь -- радость-страданье -- по сравнению, скажем, с образом самоуглубленного Будды или с образом Кришны, весело играющего с пастушками на цветущем лугу!

Сказанное ни в коей мере не означает, что православная русская духовность отрицает веселье, смех и вообще благо земного бытия. «Нет, ты не атеист, ты человек веселый» — излагает один из персонажей Достоевского сокровенную русскую мудрость, совпадающую в корне своем с вселенской истиной священного дара жизни. Ненависть к наличному существу свойственна, скажем, гностикам с их бегством от космической материи, или неоплатоникам, стыдящимся своей телесности. Праздник бытия, приемлющего в себя золотое сиянье божьей славы, изначально присущ русскому экзистенциальному акту, воспроизводящему деяние Софии-Премудрости, которая была при Творце «художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во всё время» (Притчи.8:30). В русском православии тема любви-милости, любви-

прощения особенно нежно звучит в образе Божией Матери — «теплой заступницы мира холодного». Будучи «честнейшей херувим и славнейшей без сравнения серафим», то есть превосходя по благодати божией высшие чины ангельские, Богородица женственно претворяет собой любовь духовную в душевную и телесную, материнскую. Ошибка наших софиологов (Соловьева, Флоренского, Булгакова) заключалась не в том, что они подчеркивали софийность (небесную красоту) творения, а в том, что они трактовали эту красоту скорее как природную, чем как энергийную, то есть отождествляли природу с благодатью.

Итак, русская правда знаменуется радостью-страданием, в просвете которой любовь-восхищение тождественна любви-жертве. Полюса этого тождества подвижны, вплоть до взаимоотрицания (к примеру, в творчестве того же Розанова, Блока или Набокова). Вообще применительно к русскому любовному акту следует помнить слова Писания, что в Царстве Божием не женятся и не выходят замуж, но живут как ангелы небесные (Мрк.12:25). Таков был ответ Сына Человеческого на искушающий вопрос о том, чьей женой будет по воскресении женщина, у которой было семь мужей. Этими словами Спаситель подтвердил древнюю догадку об андрогине, в котором нет ещё разделения на полы. Сам Христос не осуществил на земле таинства брака, ангелы на иконах изображаются как муже-девы -- в этом черпала отечественная культура свою эротическую символику. Православная Церковь, как известно, благословляет детородный брак как сакральное таинство, но она же литургически приравнивает венцы супружеские к венцам мученическим, подчеркивая подвижническую — сверхчувственную по замыслу -- задачу христианского брака как «малой церкви». Величайшие русские любовные романы — «Евгений Онегин» и «Анна Каренина» -- именно так трактуют касание страсти-эроса к любви-агапе. Наряду с этим, церковный брак рассматривается на Руси как возможная подготовительная ступень к иночеству (монахиня -- невеста Христова), и уж, во всяком случае, противостоит всякому

блуду, особенно гомоэротизму, который есть сатанинский содомский грех, а все знают, что Господь сделал с Содомом...

Таковы же в главном религиозно-онтологические истоки других важнейших нравственно-эстетических и интеллектуальных категорий, представляющих собой смыслопорождающую конструкцию *бело-золотой* Руси. Это относится в первую голову к нашему видению богатства, труда, ума, власти, свободы и прочих личных и общественных ценностей земного круга. В качестве социокультурного знака каждое из приведенных антропологических достоинств по меньшей мере амбивалентно, нося в себе — на своей верхней и нижней, правой и левой метафизической границе — собственную гибель. Сколько существует русских народных пословиц о пользе и необходимости труда -- однако ровно столько же можно сказать о его тщете и неблагородстве. От Емели на печи до Обломова с его «гнушением» жизненным торжищем - таков русский труд, заботящийся скорее о даровом и праздничном (то есть, в конечном счете, благодатном), чем о прагматически гарантированном. То же самое с богатством. Даже формальный ум -- это бесспорное преимущество средних людей -- не очень-то в чести в стране, где Иванушка-дурачок ходит рука об руку с Иваном-царевичем. Что же касается власти, то здесь дело обстоит особенно сложно.

Если мы вновь обратимся к вышеприведенной крестово-кольцевой схеме цивилизации, то *государственность* в ней расположена между собственно культурой и технологией (экономикой). Иными словами, государство — это знак (печать) духа на социальной материи, это обладающая метафизическим достоинством ступень подлинно сущего. Полиция, суды и даже войско -- это функции державности, но вовсе ещё не она сама. Некоторые мыслители — в древности, например, Платон, а у нас К.Н.Леонтьев и И.А.Ильин — настаивают даже на *художественном* призвании государства как отблеска идеи в пространстве национальной эмпирии. Продолжая в этом плане мысленное движение от религиозно-языкового центра цивилизации к её функциональной окраине, заметим, что семиотичность ее устройства по мере этого движения возрастает — однако мера её эстетической (художественной) организации не

только не уменьшается, но даже увеличивается. Особенно это касается русской цивилизации, государственность которой покоится на почве иномирной красоты и вместе с ней падает.

Начать хотя бы с идеи царства. «Царство моё не от мира сего» - говорит Господь, а это значит, что он Царь. «Демократия в аду, а на небесах царство» — замечает о том же предмете русская пословица. Что касается деспотий Востока, то там царь был живой бог — будь то китайский император или египетский фараон. Подобная человекобожеская практика стала развиваться и в Риме со времен Юлия Цезаря. Классический пример европейской абсолютной монархии — это Людовик XIV – «король-солнце».

Ни то, ни другое не имеет отношения к идее православного царства. Византийский император Константин I — основатель Царьграда — называл себя «епископом внешних дел», подчеркивая тем самым нераздельность и неслиянность своего статуса с лучом Фаворского света. Приняв христианство от Византии, Русь стремилась утвердить сверхзадачу царского служения соборной правде и в Киеве, и в Москве, и даже в Санкт-Петербурге. Выше мы уже вели речь о трансценденции красоты, так поразившей послов князя Владимира в константинопольской Софии. Построив великие софийские соборы в Новгороде и Киеве, Русь на деле хотела реализовать заключавшееся в них изначальное послание. В летописи отмечен отказ князя Владимира казнить преступников, ибо это противоречит христианскому милосердию. Такой жест бывшего сурового язычника в высшей степени знаменателен - он граничит с поэтическим образом. Ещё более выразительный образец этико-эстетического единства Церкви, государства и народа дает в своем «Слове о Законе и Благодати» митрополит Иларион (середина одиннадцатого века), когда пишет, что «не было ни одного, кто воспротивился бы благочестивому его (князя Владимира) повелению, а если кто и не по доброй воле крестился, то из-за страха перед повелевшим, поскольку благоверие того было соединено с властью»(3). Киевский митрополит указывает здесь не только на христианское происхождение русской державы, но и на изначальную присущую ей метаисторическую гармонию «верхов» и «низов»,

проходящую через всю историю России (вопреки всем бунтам и революциям). Подобная гармония, осуществляемая в качестве религиозно-государственно-эстетического идеала, и есть *собор*.

Величайший памятник соборного сознания Киевской Руси -- «Слово о полку Игореве». В отличие от «Повести временных лет» (летопись), или того же «Слова о Законе и Благодати» богословско-политический трактат), «Слово о полку Игореве» — это *художественная* (чтобы не сказать «изыщная») литература в прямом смысле слова. И вместе с тем — какой общественный пафос, какой социальный и притом именно государственный «заказ»! Главный герой «Слова» - Русская Земля как единое религиозно-народное тело, как национальный сосуд духа Божия. «О русская земля, уже ты за холмом!» -- восклицает автор «Слова», и перед этим щемяще-горестным обращением (произнесенным, кстати, задолго до формирования подобных сакральных структур в католической Европе) меркнет честолюбивый поступок князя Игоря, возжелавшего себе славы как таковой. М.М.Бахтин заметил в свое время, что князь Игорь, в отличие от героев европейских национальных саг -- герой *посрамляемый*. Действительно, князя Игоря фактически прощают — прощает тот самый собор Церкви и Земли, который он по существу предал своим индивидуальным геройством. Витязь в тигровой шкуре -- отнюдь не русский образ. ^Мертвые сраму не имут» -- его на Руси получает тот, кто в своем личном творческом акте утерял горизонт сверхперсональной правды. Как раз по этой причине первыми канонизированными святыми на Руси оказались князья Борис и Глеб, не пожелавшие проливать христианскую кровь в борьбе за власть. Власть как послушание, а не привилегия -- вот что такое русская соборность.

О мистико-эстетической символике Царства Московского мы будем специально говорить ниже. Пока подчеркнем только, что именно в Москве произошло «второе крещение» Руси после татарского погрома. Когда св. Сергей Радонежский собирал под своё благословение разоренную страну, он имел перед духовным взором образ Пресвятой Троицы, то есть образ небесного согласия, созерцанием которого «побеждается ненавистная рознь мира сего». С эсте-

тической точки зрения, Троица — как она явлена на иконе ученика Сергия исихаста Андрея Рублева — есть тождество слова и безмолвия, безмерного и меры, начала и конца. Если внимательно рассмотреть план любого древнерусского города, мы увидим на чертеже фактическую эмблему святыни с центральным (престольным) храмом в середине и защищающими его со всех сторон кремлевскими стенами — религиозно-государственное сердце страны. Когда уже в начале XX века Р.-М. Рильке попал на Пасху в московский Кремль, он не поверил своим глазам, испытал нечто близкое переживанию киевских посланцев в царьградской Софии. Современными исследователями доказано, что московский Кремль со своими соборами, Красной площадью и всеми «сороками сороков» городских церквей представляет собой завершённый сакральный символ, владеющий временем и пространством Третьего Рима -- и именно в этом суть данного самоназвания (4). Псковский инок Филофей не был империалистом на манер Бисмарка - он был созерцателем премирных существ. После того, как под ударами мусульман пала Византия, Русь в лице Филофея осознала (отрефлексовала) себя как единственное на свете прибежище красоты православия: потому-то она вся «паче солнца светится». В государственно-политической области сияние московской славы реализовалось как объединение вокруг Руси большинства православных земель — от собственно Великороссии (включая Сибирь) до Малороссии (Украины) и Грузии (Иверии): добровольное соединение христиан под скипетром «белого царя». Во внутренней жизни государства идеал соборности был близок к осуществлению в деяниях земских соборов, созывавшихся в Москве именно из представителей всех сословий державы — сакрального, воинского и земского: нечто подобное проектировал в своих «Законах» Платон. По свидетельству современников, в качестве зримого, социально-художественного выражения достигнутого единства в Москве происходило так называемое «шествие на осляти», когда в день вербного воскресенья при огромном стечении народа русский царь вел по Красной площади под уздцы коня, на котором восседал православный патриарх — знак симфонии (сакрально-эстетического согласия) духовной и светской власти,

осуществляемой в память входа Христа в Иерусалим. Два Рима пали, Третий стоит, а четвертому не бывать -- таково, как известно, предсказание старца Филофея. Сегодня мы, как никогда, близки к его исполнению.

Разумеется, никакое человеческое дело не делается на земле без греха, без того или иного нравственно-эстетического изъяна. Речь не о том, что Россия осуществила рай на земле -- но она к нему *стремилась*. Выразительную культурологическую грань подобного стремления представляет, например, дело первопечатника Ивана Федорова, которому трудно пришлось на Москве: имя Божие следует тщательно выводить от руки, а не «шлепать» на машине. То же самое касается, среди прочего, таких идущих с прогрессивного Запада вещей, как медицина или театр: полезно, интересно — но не способствует спасению души...

За неимением места мы не можем далее распространяться здесь на эти темы. Предложенная методология есть прежде всего путь: отметим для себя еще раз его начало.

Предметом нашего внимания стало соотношение *образа, символа и знака* в культурном хронотопе России. Как мы могли заметить, их различие/единство полагается степенью их близости/удаленности относительно ядра отечественной цивилизации, представляемого православной верой и славяно-русским языком. Соотношение безмерного и мерного -- заведомо парадоксальная задача, но всё же философское её решение следует искать в области духовно-смысловых иерархий, передающих белый свет Истины золоту земной правды. В таком плане *верхне-правый, бело-золотой* энергийный сектор русской цивилизации является для нас точкой отсчета, от которой мы ведем далее свой исследовательский путь: от центра к периферии, справа налево, сверху вниз.

В указанной перспективе несомненным духовно-онтологическим центром православно-русской цивилизации оказывается Церковь, которая есть «неподобное подобие» своего небесного Главы, его видимая (живая) икона. Используя традиционный философский термин, скажем что в центре русской цивилизации находится *образ* Истины. Образ -- это онтологический посланник (вестник) своего первообраза -- абсолютной Личности, это существо, а не

сущность, это «кто», а не «что». Картину в музее созерцает зритель, тогда как икона (образ) сама смотрит на тебя в храме. Религиозное ядро русской цивилизации есть сердцевина её жизни, ее экзистенциальный запас, на различных (разночестных) расстояниях от которого располагаются *символические, знаковые и вещественные* элементы её строения.

Выше уже было сказано, что Церковь только частично принадлежит цивилизации, ядром которой она является. Следующий шаг света *изнутри наружу* осуществляется символикой культуры. Русские национальные представления о правде (включая сюда красоту, благо и истину, в том числе философскую) суть именно символы небесного света, хотя уже не сам Свет. Они уже существуют как сущности, а не бытийствуют как существа, хотя любой естественный язык, и особенно искусство, стремятся олицетворить их, дать им имена, а не понятия. Конек на крыше крестьянской (христианской) избы -- такой же символ её земного странничества, как крест над куполом Вознесенского собора — символ его надзвездного полета. Точно так же русское богатство/бедность, радость/страдание, труд/праздник суть отсветы трансценденции, в которых лишь пошлый позитивизм рубежа XXI века способен усмотреть метафизическую неудачу -- в смысле плохого подражания буржуазной Европе. Символ на то и символ, что ищет бесконечного, а не умеренного.

Отвращение к теплохладной плоскости прагматизма свойственно также русской государственности, трансформирующей горную символику истины в знак её соборного присутствия. Русское царство — это знак Царства Небесного, это гарантия его небезразличия к социальному устроению, это одно из воплощений Удерживающего от тайны беззакония (см. 2 Фессал. 2:7). Если символы культуры -- акты мировидения, мудрости, художества -- преломляют божественную энергию в душевном составе твари, то знаки (регалии) царства суть границы и способы проявления этих актов в эмпирии. В храме есть царские врата для Царя-Христа, и есть царское место для царя земного. Небесному Царю молятся, а земного царя чтут, любят и боятся. Наконец, внешний обвод православно-русской цивилизации составляет её вещественное *тело*, несущее на

себе её энергетику и символику. Вся история нашей страны, её религии, идеологии, государственности и культуры убеждает в том, что технологическая (хозяйственно-экономическая) оболочка отечественной цивилизации есть проекция её духовного центра - как в своих достижениях, так и в своих провалах. Соборному образу Правды в повседневном бывании соответствует *артель-община*, будь то монашеская братия или крестьянский «мир». Святой, крестьянин и разбойник - вот главные действующие лица нашего «производственного цикла». Если принять при этом в расчет беспредельные русские пространства («исчезни в пространство, исчезни, Россия, Россия моя» — писал Андрей Белый), то становится понятным, почему Русь может за несколько лет построить транссибирскую магистраль, но плохо понимает частную собственность на землю.

Так или иначе, в рассматриваемой нами духовно-душевно-материальной структуре дух управляет душой, а душа - телом, но не наоборот. Если формулировать экзистенциальную (и политическую, и художественную) *норму* православно-русской цивилизации, то она предстанет перед нами как единство, а не как разделение: любовь правит этим миром. По этой причине любые редуционистские процедуры (вроде марксистской, фрейдистской или позитивистской) заведомо не работают в русском поле: верх и низ, правое и левое могут быть переобращены лишь в акте грехопадения. «Экономический материализм», «сублимация либидо» или «языковая игра» мыслима здесь только как дурной сон. Священник (монах), царь (князь), пророк (старец, юродивый), крестьянин (купец), разбойник (блудница) -- такова вертикальная «линия судьбы» России, сохранившаяся в ней вплоть до XX века. Графически указанная иерархия *верхне-правого* (бело-золотого) сектора русской цивилизации выглядит так:

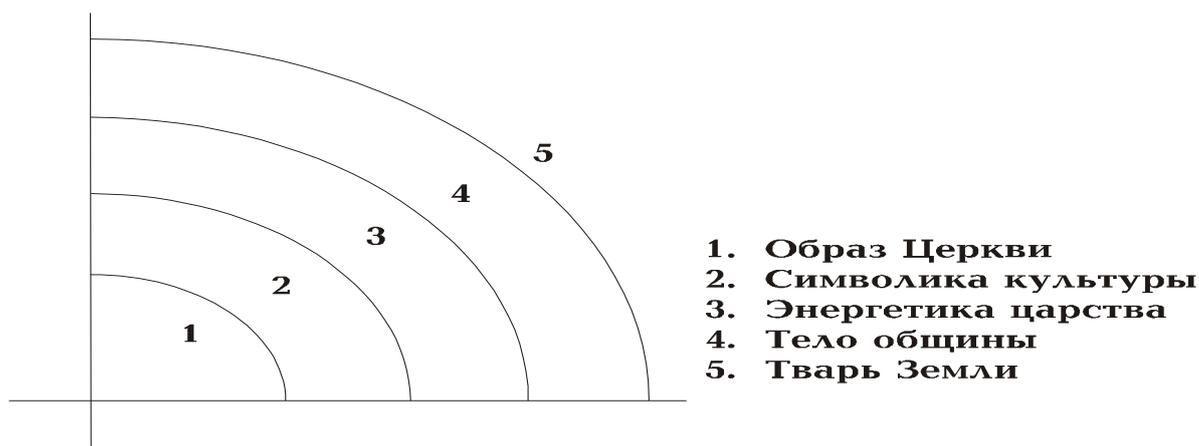


Рис.4

Центростремительная иерархия культуры

В заключение стоит еще раз подчеркнуть, что всё вышесказанное относится именно к *право-верхнему (бело-золотому)* полю отечественной религиозной и культурно-исторической жизни, находясь в отношениях борьбы или даже взаимоотрицания с другими её духовно-онтологическими пространствами -- например, лево-верхним (красным) или лево-нижним (желтым). Живущие в этих пространствах силы выстраивают рассмотренную нами иерархию образов и энергий совершенно по-иному. По мере наших сил мы постараемся осмыслить отечественную культуру и в этом аспекте.

Примечания.

1. Русская Православная Церковь входит в пространство-время русской цивилизации - в той мере, в какой она является социальным институтом (знаком). Как мистическое тело

Христово, Церковь, разумеется, выше всякой цивилизации и культуры.

2. См.: Флоренский П. Столп и утверждение истины // Флоренский П.А. Сочинения: В 2т. М., 1990. Т.1. С.76. и др.

3. Идеино-философское наследие Илариона Киевского. М.,1966. С.51

4. См. об этом, например: Кудрявцев М.П., Кудрявцева Т.Н. Красная площадь – храм под открытым небом // Мера. СПб., 1995. № 3.

Часть вторая

Художественный образ в современной культуре

1. Постановка проблемы

Своеобразие эстетики как учения о красоте и искусстве состоит в том, что она с необходимостью включает в себя элементы искусствоведческого (материал, технологии) и культурологического (значение и функции) анализа в свете *духовно-философского* (идеалы, ценности, нормы) подхода к своему предмету. Основные вопросы эстетической науки не принадлежат к числу частных проблем, о которых можно сказать, что они решены раз и навсегда. Наоборот, сущность красоты и искусства как бы проверяется заново каждой исторической эпохой, и нередко требует иного осмысления, нежели те, которые представлялись достаточными в предшествующие десятилетия и, тем более, в предшествующие века.

В 1910 г. ведущий теоретик русского символизма Андрей Белый опубликовал статью «Смысл искусства», начинавшуюся так: «Что такое искусство? Легко ответить на этот вопрос. Или — почти невозможно. Определяли и будут определять искусство сотни блестящих умов. Перед нами — серия ответов на то, что такое искусство. И если всякому из нас очевидно значение искусства в жизни, то цели его неопределенны, шатки. <...> Неужели необходимо, во-первых, знать все метафизические, религиозные, научные взгляды на искусство, во-вторых, уметь критически отнестись к этим взглядам, в-третьих, исчислить все возможные способы располагать феномены искусства (методология); в-четвертых, быть

специалистом во всех областях творчества? <...> И я, предъявляя вниманию читателей мою статью, нахожусь в неловком положении, потому что хотя я и многое читал, обо многом думал, кое в чем успел, однако не удовлетворяю и одной двадцатой требований, предъявленных мной теоретику»¹.

Со времени написания этой статьи прошло сто лет, однако вопрос о сущности искусства вряд ли приблизился к разрешению. Скорее наоборот — неизмеримо увеличилось число методологий, с позиций которых отдельный теоретик (или группа теоретиков, художников, критиков, объединенных известной идеологией — «арт-сообщество») готовы обсуждать тот или иной «артефакт» или их совокупность.

При советской власти в каждом кинотеатре присутствовал лозунг «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». В умении подчинять искусство политике г. Ульянову-Ленину не откажешь. Его прагматический взгляд разглядел в тогдашнем кинематографе прежде всего мощное средство массовой суггестии — зрелище, доступное массам и влияющее на них. Примерно так же — хотя, разумеется, в другой перспективе — об аттракционе, «одинаково доступном дикарям Петербурга и дикарям Калькутты», писал уже цитированный Андрей Белый, а Александр Блок оставил бессмертные строки о кинематографе, в котором «барон целовался под пальмой с девушкой низкого звания, ее до себя возвышая». Конечно, любая человеческая мысль частична, и уже потому ограничена, однако это не мешает ей содержать в себе истину...

Сущностное и функциональное различие — а, значит, и взаимодействие — между искусством и соседними формами культурной деятельности существовало всегда. Даже в античной Греции имело место несовпадение между мифом как таковыми его представлением на сцене, предназначенным, как установил Аристотель, для достижения катарсиса — очищения страданием и страхом. Ученик Аристотеля Платон и вовсе изгнал, как известно, «свободных художников» из своего идеального государства, по той причине, что они сами не знают, о чем поют, и тем смущают народ. В

Средние века и в эпоху Возрождения главной формой народной художественно-культурной жизни в Европе были городские и сельские празднества-карнавалы, происходившие, как правило, на соборной площади, которая своими вертикальными готическими доминантами символизировала непреложное ценностное различие между духовным «верхом» и телесным «низом» «человека играющего» (homo ludens).

Медленное, но верное расхождение между искусством и не-искусством в западной христианской цивилизации началось после Ренессанса (многообещающее начало буржуазной эпохи), когда возникло так называемое «рамочное» искусство, направленное прежде всего на самого себя. Эстетическое (духовно-идеальное) и собственно художественное (образно-игровое) начала творческого акта, составлявшие в храмовом синтезе теоретическое и практическое единство, в светской культуре стали постепенно отходить друг от друга. Возникло то, что впоследствии стали называть «искусством для искусства», а также «наукой для науки», «философией для философии» и т. п., то есть дифференцированные, отъединенные друг от друга культурные практики. Казалось бы, художник получил, наконец, искомую свободу. Твори, выдумывай, пробуй!

На деле все оказалось сложнее. Подобно другим элементам новоевропейской цивилизации, искусство утвердило себя в качестве самостоятельного деятельностного принципа, отвоевало у религии, науки, морали, политики свою нишу — однако и потеряло вместе с тем непосредственную связь с идеальным миром, символом которого (вместе с христианским миропониманием и нравственностью) искусство выступало в классическую эпоху. *Эстетическая сущность искусства — стремление к прекрасному как видовая сверхзадача и критерий художества — оказалась фактически отодвинутой на второй план работы художника.*

В науке существует простая истина, называемая законом сохранения: если где-то прибавится, то у кого-то отнимется. Утратив (полностью или частично) свою предельную духовно-эстетическую цель, искусство в

качестве свободного образо-творчества оказалось (подчас само того не осознавая) одним из элементов грандиозной системы коммерческой массовой коммуникации. Другим важнейшим элементом этой системы явилось *зрелище*.

2. Искусство и зрелище

Слово зрелище весьма многозначно. Глагол «зреть» (в смысле «смотреть», «глядеть») приводится в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля с характерным примером употребления: «зрю на тебя с изумленьем»². В словаре С. И. Ожегова «зрелище» толкуется ледующим образом: «1. То, что представляется взору, привлекает взор (явление, происшествие, пейзаж); 2. Театральное или театрализованное представление, массовое зрелище»³. Там же приводится знаменитое требование «Хлеба и зрелищ!» — «голос толпы, желающей удовлетворения ее сегодняшних примитивных потребностей (первонач. по сатире Ювенала о требованиях римской черни)». В современной литературе зрелищу как такому посвящено множество работ, из которых я процитирую лишь одну: «Феномен зрелища представляет, без сомнения, универсальную константу человеческого существования, имеющую кросскультурный характер. Священный ритуал, шествие, танец, театр, карнавал, публичная казнь, спортивное состязание, эротическое шоу, наконец массовое спортивное представление или спортивный театр образуют сложное явление культуры со своей структурой и динамикой. Однако пониманию этого явления препятствуют привычные мыслительные стереотипы, сохранившиеся от предшествующей эпохи классического рационализма»⁴.

Критический пассаж в сторону классического рационализма объясняется желанием цитированного автора «реабилитировать» зрелище в качестве не менее (если не более) достойного элемента культуры, чем искусство, — мысль, весьма характерная для постмодернистской эстетики и культурологии. В качестве контраргумента следует заметить, что на

непреложный социо-культурный и антропологический статус зрелища никто не покушается — речь идет о его сущностном и функциональном соотношении с искусством. Классическая эстетика, как, впрочем, и эстетика высокого модерна полагает, что это разные сущности, различные — вплоть до взаимоотторжения — духовно-смысловые практики. Что касается постмодерна, то он, наоборот, склонен их сблизить и даже отождествлять до полного совпадения. В самом деле, если об искусстве не следует говорить ничего, кроме его эмпирического описания (как полагал, например, один из «отцов» постмодерна неопозитивист Л. Витгенштейн), то никаких трудностей тут не возникает — «чтово», оно же «зриво», оно же «перформанс», оно же «видеоинсталляция», суть одно и то же — *зрелище как искусство и искусство как зрелище*.

Но оставим постмодерн его адептам. Настоящая проблема современного искусствознания, эстетики и культурологии заключается в том, что искусство XXI в. — особенно «техническое» — действительно делается все более *зрелищным*, то есть в возрастающей пропорции включает в себя приемы и эффекты зрелища в вышеприведенном *аттракционном* значении этого понятия. Как это влияет на качество самого искусства? Не противоречит ли это его внутренней ценностной природе, особенно тогда, когда хозяева того или иного сегмента коммуникативного пространства *сознательно выдают зрелище за искусство*, преследуя свои собственные коммерческие или идеологические цели? Наконец, что происходит в этой ситуации с человеком — зрителем, слушателем, читателем, на которого все это рассчитано и которого, в сущности, *заставляют* смотреть и слушать именно этот, а не другой «продукт»?

3. Художественный образ как идеальная сущность

Один из крупнейших режиссеров-модернистов XX в. С. М. Эйзенштейн в свое время утверждал, что «содержание произведения

искусства <...> есть сводка подлежащих сцеплению потрясений, которым желают в определенной последовательности подвергнуть аудиторию»⁵. Позволим себе в этом с ним не согласиться: одно дело — потрясение от фильма «Иван Грозный», и совсем другое — безумное неистовство, в которое повергаются участники рок-концерта силой разбуженных этой музыкой отрицательных энергий. С другой стороны, только ли детской наивностью объясняется «всамделишность» восприятия спектакля или фильма детской аудиторией — причем именно на стороне сил добра? В историю театра вошла легенда о зрителе, убившем во время представления шекспировской трагедии негодяя Яго. Даже если согласиться с Эйзенштейном в том, что «произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя»⁶, все равно возникает проблема смыслового итога (цели) творческого процесса, направляемого с помощью столь мощных выразительных средств, как движущееся изображение, музыка, слово, актерская игра, и тем более — их общий «вертикальный» монтаж.

В любом виде искусства художественный образ существует как сгусток, концентрат духовной энергии создавшего его человека, и в известном смысле — породившей его цивилизации. В качестве целого, данного в своей части, художественный образ есть развивающаяся (растущая) система, которая обнаруживается в разнообразии своего структурно-смыслового оснащения (в сюжете, фабуле, композиции, цвете, в том или ином зрительском толковании и т. д.) как в актах «речи». С точки зрения философии искусства, такая система заслуживает наименования идеальной художественной сущности. Не будучи по своей природе ни только воображаемым, мыслимым (интенциональным, как сказал бы феноменолог), ни только вещественным, образ искусства есть именно идеальный предмет, воплощенная поэтическая идея, однако, в отличие от рассудочных воплощенных идей (например, идеи машины), художественный образ есть воплощенная всеобщая идея, в которой находит свое отражение не

какая-либо частная парадигма той или иной цивилизации (эстетический прагматизм), а именно ее ценностный центр, ее *перспектива*. Бытие художественного образа является одним из видов объективно-идеального бытия, обладающего относительной онтологической самостоятельностью. Социальная реализация этого бытия осуществляется в коммуникативном поле определенной культуры, однако его содержательным истоком служит всеобщий Логос — субстанциональная упорядоченность мира, эстетически обобщаемая искусством в категориях красоты, подобно тому, как наука обобщает эту упорядоченность в категориях истины, а этика — в категориях блага. Разумеется, тот или иной художник (как и его «материнская» культура или субкультура) вольны отвергнуть этот Логос — но он в любом случае присутствует, даже в нигилистическом артефакте, хотя бы в качестве отрицаемого. Образ — это не только сказанное, но и несказанное.

Только в этом случае — в случае символической «собранности» мира и человека в отдельном слове, изображении, музыкальном ряде -- можно говорить о наличии идеального (обладающего собственным онтологическим статусом) художественного образа, равно как и о культурно-исторической закономерности появления этого образа на свет, причем не с меньшей степенью уверенности, чем мы это утверждаем, например, о неслучайности гомеровской «Илиады» для греческого эпоса, о непреложности «Братьев Карамазовых» или «Обломова» для русской литературы XIX в., или даже об абсолютной необходимости для человеческой цивилизации таблицы Менделеева или биннома Ньютона.

Производительные силы цивилизации и коммуникативные каналы культуры определяют собой *условия художественной задачи, но не ее решение*. Современные мультимедиа, с их мощным манипулятивным аппаратом (практически неограниченный тираж, виртуальные спецэффекты, электронно-компьютерный дизайн и т. п.) ничего не в состоянии тут изменить — разве что «раскрутить» по мировым каналам какую-нибудь

однодневку или, наоборот, выпустить в прокат в нескольких экземплярах киноленту, которую бы стоило посмотреть миллионам людей.

4. Сущность и функции

Итак, судьба искусства в XXI веке оказывается трудной — как в нашей стране, так и за ее пределами. Кинематографических, музыкальных, литературных, произведений с каждым годом создается все больше, растут их тиражи в системе средств массового воздействия (печать, радио, телевидение, видеодиск, интернет и др.), а между тем качество их часто оказывается ниже критики.

Чтобы разрешить это противоречие, надо ясно дать себе отчет в возможностях функционального подхода. Все, что нам известно о созданиях художества в их процессуальном бытии, свидетельствует, что мы встречаемся здесь с вариантами одного инварианта, с типами одного архетипа. Каждый реципиент (зритель, слушатель или их слой, страта, группа) воспринимает идеальный художественный образ в свою меру, однако, если кому-то недоступна, например, «Земляничная поляна» И. Бергмана, это не мешает ей быть одним из величайших творений человеческого гения. Точно так же, если какая-нибудь группа зрителей (предположим, компания юнцов, у которой впереди дискотека) веселится на «Калине красной», то хуже, в конечном счете, только им, а не Василию Шукшину с его искусством. Поэтому, не соглашаясь с элитарно-герменевтической точкой зрения, что «культурность объекта есть нечто противоположное его функциональности»⁸, следует в то же время прислушаться к словам современной исследовательницы: «соборы были построены во славу Божию. Эти здания несомненно удовлетворяли каким-то потребностям общества, но их отточенная красота никогда не может быть объяснена этими потребностями, которым столь же хорошо могли бы удовлетворять и менее живописные сооружения»⁹.

Конечно, искусству на протяжении его исторической жизни приходилось (и приходится) заниматься многим — развлекать людей, помогать им общаться, «балансировать» их нарушенную психику и т. д. — но называть все это функциями искусства (пусть даже нехудожественными), на мой взгляд, то же самое, что приписывать атлантам, поддерживающим портик Зимнего дворца, функцию простой несущей конструкции. Разумеется, они поддерживают крышу, но дело не в этом: эту работу могли бы прекрасно выполнять и менее живописные сооружения. Развлечение, сублимация и т. п. — не сущностные функции художественного образа, а его фрагментарные (сопутствующие) проявления, которыми оно чревато в определенных социальных условиях, когда ему приходится играть чуждые его природе культурные роли — роли, которые гораздо успешнее могли бы исполнять (и исполняют) зрелища, игры, кафе, стадионы и многие другие элементы развитой городской жизни. Конечно, металлической скульптурой можно забивать гвозди, однако это не значит, что одной из функций скульптуры, наряду, скажем, с эстетическим катарсисом, является забивание гвоздей.

Известна притча о каменщиках. Одного спросили, что он делает, он сказал: везу тачку с камнями. Спросили другого, тот ответил: строю прекрасный собор! *Эстетическое и художественное — это не разные сущности, а категории, отражающие разные степени приближения искусства к своему духовному идеалу — прекрасному.* Соответственно, в возвышении жизни при помощи красоты, в «рождении в красоте», как выражались древние, и заключается основная функция идеального художественного образа, незаменимая и неисполнимая ничем другим.

Красота, как известно, не только страшная, но и таинственная сила. Позитивисты, к примеру, убеждены, что красота (как, впрочем, и другие ценности высоких онтологических порядков) не имеет познаваемой сущности, и тем самым лишь доводят до абсурда действительное свойство красоты — *быть там, где хочет.* Прекрасен может быть добрый человек, но красив бывает и злодей. Очень красивы марширующие войска, но только

куда они маршируют? М. Ромм, как известно, смонтировал свой «Обыкновенный фашизм» из материалов фашистской кинохроники — получилась картина с принципиально иным эстетическим, нравственным и политическим смыслом, чем у снявшей эти кадры Лени Рифеншталь. Красота бывает темной, inferнальной, существует красота гибели, насилия, секса — этим сегодня равно питаются и изысканный элитарный «артхауз», и массовый коммерческий шоу-бизнес.

Однако из всего этого еще не следует, что в вопросе о сущности красоты и искусства прав постмодерн, с его «веселой относительностью» игровых сопоставлений, с его внешне утонченным, а по сути плоским релятивизмом. Разумеется, в XXI в. возросла роль человека (отдельного субъекта, с одной стороны, и масс городского плебса, с другой) в построении эстетического идеала цивилизации — но этим еще не отвергается объективность (сверхличность) *духовно-эстетической нормы* не только для сегодняшней моды, но и в масштабах вековой христианской истории Европы и России. Без сомнения, в настоящее время значительно снизились роль канона, правила в творениях художества — но этим еще не уничтожена мысль о наличии вечных образцов творчества, подобных «Божественной комедии» Данте или «Троице» Рублева. «Ночи Кабирии» или «Восемь с половиной» Феллини являются классикой мирового киноискусства, потому что переносят зрительское сознание в область истинной красоты — той самой, о которой писал Платон в «Пире» — хотя героем первой картины оказывается проститутка, а второй — несостоятельный режиссер, терпящий творческое поражение. Точно так же «Иваново детство» и «Андрей Рублев» Тарковского выносят на экран много жизненной тяготы и боли — однако «Иваново детство» заканчивается в символическом райском саду на берегу реки, а в финале «Рублева» под звуки могучего колокола экран обретает божественные краски православной иконы.

На основании сказанного можно заключить, что искусство в целом может исполнять практически любые функции, если на то есть спрос, есть

сила социального заказа. Однако искусством оно остается при осуществлении своей собственной фундаментальной обязанности — эстетической. *Эстетическое — это ценностно положительное (или, напротив, отрицательное) отношение художника/зрителя к предметному уровню бытия, как природного, так и культурного.* Выражаясь понятиями современной синергетики, прекрасное в искусстве есть своего рода *аттрактор*, собирающий вокруг себя многообразие универсума (в том числе и его негативные, нисходящие энергии) — но именно под знаком его идеальной выразительности. А это означает, что идеалы прекрасного, присущие той или иной культуре, субкультуре или даже отдельному человеку, не суть в последнем счете нечто сугубо относительное, исторически случайное, характеризующее только данную культуру (личность) и больше ничего. За всей пестротой и многоликостью эстетических оценок в Средние века и в Новое время, в России и в Америке, в классицизме и модерне, в музыке и в кино стоит их всеобщая онтологическая основа, заключающаяся, как мы говорили, в универсальности, макрокосмичности человека. Человеческая мера красоты есть в конечном счете выражение и завершение гармонии — Логоса — самого бытия, получившее стилистически конкретное выражение. *Нашим понятиям о совершенстве алмаз ближе, чем червь.* Именно это имеют в виду мыслители, обнаруживая в красоте один из ликов божественной Премудрости-Софии. Что, в самом деле, может быть печальнее искусства, отвергнувшего прекрасное или подменившее его чем-нибудь другим, — разве что наука, забывшая об истине, или нравственность, равнодушная к добру?

5. Искусство и зрелище в «обществе спектакля»

Итак, искусство — точнее, идеальная художественная ценность, обладающая своей особой онтологией — полистильно и полиморфно

реализует себя в культуре в зависимости от конкретного запроса, «социального заказа» со стороны того или иного сообщества — в нашем случае, от производителей (собственников, продюсеров), прокатчиков и зрителей кино. Фундаментальный факт заключается в том, что художественный образ в качестве «сокращенной вселенной» *позволяет им это делать*, причем порой в диаметрально противоположных функциональных направлениях (художественное восхождение или нисхождение, по Платону). Проблема возникает тогда, когда от имени искусства выступает нечто (или некто) *другое*.

В 1943 г. замечательный немецко-швейцарский писатель Герман Гессе в своем романе «Игра в бисер» назвал эпоху позднего модерна (переходящего в постмодерн) «фельетонистической эпохой», когда пишутся романы, создаются симфонии, ставятся спектакли и кинофильмы, и вместе с тем все это делается как бы несерьезно, «понарошку». И авторы, и публика в рамках подобной культуры слишком хорошо знают, что искусство (как и наука, и философия) — это профессия, которая приносит одним — удовольствие, а другим — деньги. Тут никому не придет в голову спрашивать, к примеру, у кинорежиссера, в чем смысл жизни, потому что его фильм смотрят как бы между делом, обняв одной рукой подругу, а другой придерживая пакетик с чипсами. Либеральная культура второй половины XX в. — это хорошо очерченные правила игры, называемой поставангардом, где «верх» и «низ», «правое» и «левое» давно заключили между собой цивилизованный союз («плюрализм») и даже вообще поменялись местами до полного неразличения.

Что касается наших дней, то сегодня мы стоим перед фактом резкого умножения и совершенствования постмодернистских зрелищных сетей. В аксиологическом плане, конечно, дело идет о совокупном культурно-социальном нисходящем движении (инволюции) западной цивилизации. Направляющими этого нисхождения выступают, прежде всего, транснациональные финансово-промышленные группы, обладающие

колоссальными ресурсами, и все более склоняющиеся к экономике и культуре спекулятивного, а не производственного типа. Такая экономика и культура оперируют прежде всего «чистыми» (ничем не обеспеченными) знаками-брендами — типично постмодернистская практика означающего без означаемого. В экономике это ведет к инфляции и разрушительным кризисам, в культуре — к замене идеального (восходящего к красоте) художественного образа его *симулякрами* (Ж. Бодриар), и в первую очередь — зрелищем. Проводниками указанной замены служат прежде всего электронные коммуникативные сети — глобальное телевидение и интернет, проецирующие свои семантические ризомы («кусты», «грибницы», лишенные центральной точки отсчета) на ровные бескачественные экранные плоскости, где люди и вещи уже не имеют естественного «своего места», а лишь отражаются (играют) друг в друге, благодаря чему и получают единственный повод к бытию. Чего нет в электронном поле, того не существует — это нынче не метафора, а суть дела. Современная мировая компьютерная кино- и видеосеть во всех своих модификациях оперирует несчетным множеством динамичных изображений, не обладающих *никакой онтологией*, — они суть зрелище в прямом физическом смысле этого слова. Согласно удачной характеристике М. Дюфренна «искусство такого рода представляет собой бесформенные продукты, сделанные на скорую руку, подчас из отталкивающих материалов. Форма распадается, и случай или машина берутся за дело <...> Никакой правды для распространения, никаких посланий для передач»¹⁰. При всей своей видимой хаотичности виртуальная реальность видеосферы — это жесткая «дисциплинарная машина» производства зрительской массы, находящаяся под стратегическим контролем анонимной сетевой власти. Французский культуролог Ги Дебор назвал подобную коммуникативную практику «обществом зрелища», где любая жизненная драма, вплоть до геноцида и войны (атака на башни Нью-Йорка), подается как материал для зрелища. Применительно к постмодернистским культурным сетям возможно выделить даже некий

«императив горизонтальности: символические структуры типа «высшее/низшее» заведомо кодированы как скомпрометировавшие себя, как не работающие; апелляция к ним расценивается как дурной вкус и обречена на поражение»¹¹. Свежий пример подобной «зрелищно-сетевой» идеологии и культуры — это так называемые «цветные» перевороты в ряде стран Восточной Европы, где тот или иной постмодернистский спектакль — на улице, на экране, на сцене — тщательно режиссируется именно на уровне подачи, снабжаясь соответствующими «кричалками», музыкально-танцевальной рок-оснасткой и т. п.

Задумываясь о будущем подобного социально-культурного тренда, можно предположить следующее. Уже в ближайшие десятилетия весьма вероятна перспектива жесткого « сетевого тоталитаризма», то есть нового мирового порядка, построенного именно на всеобщей относительности горизонтальных (пустых) мест «слишком человеческого» жизненного пространства. Старомодное «дурновкусие» различения ценностного верха/низа бытия может быть окончательно снято спекулятивными (как в экономическом, так и в эстетическом смысле) знаковыми играми, встраивающими человека в глобальную сетевую контркультуру. Иначе говоря, возможна подлинная контринициация человека, предсказанная такими мыслителями, как К. Н. Леонтьев, О. Шпенглер, М. Хайдеггер, Р. Генон, Ю. Эвола, — тотальное духовное раскрытие «мирового яйца» снизу для беспрепятственного воздействия на него инфернальных сил. Как заметил в свое время знаменитый «битл» Дж. Леннон, «мы сегодня гораздо популярнее Иисуса». Это последовательный путь «левой руки» — практической коммуникативной магии — которым идут, в частности, многие деятели евроатлантической рок-кибер-панк-культуры. Путь этот отмечен психоделической революцией, наркотиками, гомоэротизмом, СПИДом. Достаточно вспомнить, что большую часть визуальной информации, обращаемой на современном коммерческом телевидении, составляет реклама, блокирующая зрительскую установку на художественную

восприятие демонстрируемой продукции даже тогда, когда в ней присутствуют элементы художественности. Что касается интернета, то половину его видеопотока представляет собой жесткое порно — это подсчитано в килобайтах. Если называть вещи своими именами, классическое (и даже модернистское) искусство репрессировано сегодня глобальными информационными сетями XXI в. работающими по идеологическим и коммерческим законам зрелищного шоу-бизнеса. Выбор между предлагаемыми им физиологической «актуальностью» и обывательским «гламуром» — игра с нулевой суммой: в обоих случаях дело сводится к «феноменологии консервной банки», если воспользоваться названием известной работы М. А. Лифшица¹².

Что касается игровых — и более того, именно претендующих на призовые места в сегодняшнем мировом элитарном киноискусстве — фильмах, нельзя не процитировать отзыв известного кинокритика В. Кичина о прошедшем весной 2009 г. в Каннах очередном — и считающемся ведущим в мире — Каннском кинофестивале. Вот его слова из статьи с «говорящим» названием «Вакуумное кино»: «В целом 62-му Каннскому фестивалю можно быть благодарным: он явил миру лицо кризиса не только экономического, но и творческого — кризиса гуманизма в кинематографе, личного кризиса многих его мастеров, усталость и одряхление кино как искусства. Внимательные наблюдатели смогли убедиться, что отжили свое и сложившиеся за последние десятилетия принципы кинофестивального дела: отборщики явно объелись фильмами и давно живут в выморочном виртуальном мире, потеряв представление о жизни, — от нормальной пищи их пучит. Фестивали уже не стимулируют укрепление и совершенствование связей кино с реальностью, зато укрепляют в фильммейкерах соблазны безграничного самолюбования. Кино на этих фестивалях трактуется уже не как средство познания человека и общения с человеком, а как самоцель: нужно быть оригинальным и наглым, нужно ломать все человеческие табу, а там хоть трава не расти <...> И трава перестала расти: такая практика завела

мировой кинематограф в тупик. Кино более не подпитывается идеями жизни, фильммейкеры соревнуются в высасывании идей из собственного, со значением вздетого пальца, объевшаяся критика задает ложные ориентиры, давно перестав представлять интересы зрителей и искусства¹³.

Это пишется после просмотра конкурсной фестивальной программы с участием новейших произведений таких мэтров, как А. Рене, Л. фон Триер, М. Ханеке, К. Тарантино, П. Альмодовар. Как тут не вспомнить известную рекламу французского мыла с упором на то, что вы его достойны. Профессиональное («фильммейкерское») кинообщество уже убедило зрителя XXI в., что он достоин получить все, что хочет, и притом немедленно. Таково главное неписаное правило «общества зрелища» (оно же общество потребления) — потреблять в качестве самоцели, как товар, все что угодно: искусство, красоту, веру. Если Сергей Эйзенштейн в 1920-х гг. только учился «монтировать мозги зрителя» с помощью своего «Броненосца», то через 90 лет можно констатировать, что они окончательно смонтированы, но уже без всякой революционной мистики: бери от экрана (и, соответственно, от жизни) все. Едва ли не главной рекламной характеристикой картины — что в «артхаузе», что в «мейстриме» — сегодня стала степень ее скандальности. Нынешний кинотелевидеокomплекс — это социокультурный наркотик, используемый по прямому назначению, хотя иногда еще, по привычке, с приставкой «арт».

Как писал выдающийся английский историк А. Тойнби, «Вызов, остающийся без Ответа, повторяется вновь и вновь. Неспособность того или иного общества в силу утраты творческих сил ответить на Вызов лишает его жизнеспособности и в конце концов предопределяет его исчезновение с исторической арены. Распад общества сопровождается нарастающим чувством неконтролируемости потока жизни, движения истории»¹⁵. Будет печально, если только что начавшийся XXI в. подтвердит это наблюдение.

Примечания

¹ *Белый А.* Смысл искусства // Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 143.

² *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. СПб., 1912. Стлб. 1731.

³ *Ожегов С.* Словарь русского языка. М., 1975. С. 217.

⁴ *Литвинский В. М.* Ускользящая красота зрелища. СПб., 1999. С. 45.

⁵ *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. В 6 т. М., 1963-1971. Т. 1. С. 111.

⁶ Там же. Т. 2. С. 163.

⁷ *Куклин А.* Кино как элемент досуга // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 2. Л., 1978. С. 143.

⁸ *Arendt H.* Society and Culture// Daedalus. Spring, 1960. P. 286.

⁹ Ibid.

¹⁰ Цит. по: *Столлович Л. Н.* Жизнь — творчество — человек. М., 1985. С. 294.

¹¹ *Матвеева А.* Пустые места: топография // Культурология как она есть и как ей быть. СПб., 1998. С. 167.

¹² *Лифшиц М. А.* Феноменология консервной банки // Кризис безобразия. М., 1968. С. 152.

¹³ *Кичин В.* Вакуумное кино // Российская газета. 26. 05. 2009.

¹⁴ См.: Шервуд О. «Оскар»: гаданья и авторитетно // Санкт-Петербургские ведомости. 20. 02. 2009.

¹⁵ *Тойнби А.* Постыжение истории. М., 1991. С. 11.

6. Русская православная культура как альтернатива

Сказанное, разумеется, не означает, что христианская энергетика в русском искусстве иссякла. Бог поругаем не бывает. *Действительная, а не мифическая особенность России состоит в том, что у нас три фундаментальные религиозно-культурные установки – классическая, модернистская и постмодернистская – сосуществуют в XX -- начале XXI века в рамках одной страны-цивилизации.* В католическо-протестантской Европе указанные типы сознания/творчества достаточно отчетливо (хотя, конечно, не абсолютно) разнесены по времени: христианская классика приходится на Средние века, модерн – на Новое время, постмодерн – на вторую половину прошлого столетия и начало нынешнего. Что касается России, то она оставались своего рода «новой Византией» вплоть до начала XX столетия, с трудом переваривая насильственную петровскую модернизацию и создавая в споре с ней свою национальную культуру петербургского периода. Более того, мы оставались «новой Византией» в

некотором отношении и после февраля-октября 1917-го, когда еще более жестокий коммунистический модерн поначалу чуть не убил страну, но затем был русифицирован до такой степени, что переродился в некое подобие «красной империи». Чтобы разрушить этот парадоксальный религиозно-культурный синтез, понадобились все нигилистические ресурсы постмодерна, где любая мысль («клавиша рояля») звучит по мере восприятия её со стороны чужой и парадирующей её амбивалентности. Так под знаком «свободной семиодинамики» в 2000-е годы в российской культуре сформировался мощный неолиберальный сегмент, творческая стратегия которого покоится именно на подчеркнутой относительности слов, выдаваемой за суть дела.

Результатом, конечно, стало фактическое и юридическое размежевание отечественной художественной культуры, пришедшее на первое десятилетие нового века. Разделились творческие союзы, театры, киностудии, газеты, толстые журналы. Читатели (и сами писатели, конечно) ныне хорошо знают, каких произведений ждать, например, от «Нового мира», а каких от «Москвы», что печатают в «Звезде», а что в «Родной Ладоге». От театра под руководством Юрия Соломина не требуют того, чего от труппы Кирилла Серебренникова, а в Союзе писателей России господствуют совсем иные нравы, чем, например, в Союзе писателей Санкт-Петербурга, хотя располагаются они в одном здании.

Выражаясь более категориально, приходится констатировать, что содержательное – и прежде всего религиозно-мировоззренческое -- разделение национальной культурной практики в России последних двух десятилетий произошло именно по линии *классика – модерн – постмодерн*, хотя происходило оно в одном и том же цивилизационном пространстве, среди людей, говорящих на едином русском языке. Сегодня на отечественной арт-территории представлены и радикальные панк-группы, и брутальный модерн т.н. «новой драмы», и скандальные «перформансы» с кровью, и много ещё чего в этом роде.

Вместе с тем сущностная – по промыслу Божию -- основа русской цивилизации проявляется в том, что в современной России, вопреки жесткому давлению авангарда/поставангарда, продолжают существовать и развиваться православные по своим истокам литература, кино, живопись, музыка, искусствоведческая и философская мысль. Приведем пока только для примера несколько имен -- кинорежиссера Никиты Михалкова, художника Ильи Глазунова, композитора Владимира Мартынова. Большой вклад в национальную культуру внесли в последнее время выдающиеся служители Церкви – митрополит Волоколамский Илларион со своей ораторией «Страсти по Матфею» и архимандрит Тихон (Шевкунов), документальный роман которого «Несвятые святые» стал едва ли не самой читаемой книгой 2011 года. Вопреки холодному западному рационализму (не говоря уже о постмодернизме), для которого юридически равнозначны молитвы Богу и камлание сатане, и нет различия между церковным браком и гомосексуальным союзом, у нас продолжается борьба духов. Не случайно в сторону нашей страны в последнее время обращаются надежды многих христиан Европы. На протяжении почти всей своей истории Россия была --- и в XXI веке имеет шанс стать вновь -- альтернативным религиозным и цивилизационным центром мира.

В русской культуре не завершился процесс секуляризации (обмирщения), вследствие чего она — в отличие от евроатлантической — не может быть осмыслена в пределах какого-либо сущностно одномерного (хотя внешне виртуально-мозаичного) коммуникативного кода. Духовное ядро православно-русской цивилизации фактически развернуто в двух взаимопересекающихся духовно-эстетических плоскостях — христианской и антихристианской, драматические отношения между которыми в плане мировоззрения, политики и искусства составляют сквозное действие русской истории в ее прошлом, настоящем и ближнем будущем. Характерный пример упорного прорастания светлых духовных энергий сквозь серую экранную «зону зеро» — фильмы Александра Сокурова, когда между тягучими

некрофильскими построениями вдруг зазвучит «Жертва вечерняя» в исполнении Бориса Христова, что решительно меняет всю ценностную ориентацию его творения. Один из главных мизантропов отечественного экрана Кира Муратова в своей сравнительно недавней замечательной картине «Настройщик» вдруг «вспоминает» о человеке как образе божьем, что тоже, на наш взгляд, не случайно...

Закljučая эту работу, отметим главное. В современном мире на глазах падает духовный уровень человека и человечества. Не будем перечислять нравственно-эстетические признаки этого падения: они очевидны. В некотором смысле конец культуры уже произошел, только не все это заметили. Современное русское национальное искусство – одно из немногих в XXI веке – *противостоит* духовному и социальному распаду. Видеть бытие в Божьем луче, а не в сатанинской злобе или смехе – это подвиг художника, особенно в наше апокалиптическое время. Постмодернистская игра со злом — вплоть до танцев в храме Христа Спасителя — это духовное оборотничество, переворачивание ценностной иерархии. Свобода творчества обращается здесь в «веселую относительность -- тревожный знак небытия. Русскую культуру ждут трудные времена, если она своё законное стремление к вольному мыслию не сумеет соотнести с различением духов, если она свободу предпочтет истине.

Вместе с тем история – слишком серьёзное дело, чтобы доверять её только человеку. Человек предполагает, а Бог располагает. Правильно заметил в своё время Федор Тютчев: «Апология России... Боже мой! Эту задачу принял на себя Мастер, который выше нас всех и который, мне кажется, выполнял ее до сих пор вполне успешно» (1). Он выполняет её и поныне.

Примечания

1. Тютчев Ф.И. Сочинения. Стихотворения и политические статьи. СПб.: 1886. С. 419.

