

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

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

Символ и символизация в художественно-эстетическом измерении (Фрагменты новых материалов для Триалога)*

Вниманию заинтересованных читателей предлагается выборка материалов из новых писем авторов «Триалога»¹, посвященная дискуссии по проблемам символа, символизации, символизма в искусстве, которые они считают существенными в современной эстетике и философии искусства и притом практически не разработанными. В настоящем тексте в уже установившемся триаложном формате намечаются основные и различные подходы к кругу названных тем, выявляются некоторые значимые проблемы символизации в искусстве.

В.В.Бычков (Москва, 24.02.11)

Дорогие друзья,

я начал размышлять о предварительно данных в прошлых письмах формулировках, о последних письмах о. Владимира с вопрошаниями² и последующими размышлениями о том, как вообще-то трудно на них отвечать и лучше раствориться в размытостях и символическом тумане околобытия и якобы существования и сомнамбулически парить над миром пакибытия. И стало мне так грустно, что я не нашел ничего лучшего для начала, как взять свое старое письмишко о символизации (от 05.11.10), умилиться его могучей концептуальности при одновременной легкой размытости смыслового поля, капнуть на него скупой муж-

* В тексте использованы материалы исследовательского проекта № 11-04-00007а, поддержанного РФНФ.

ской слезой неизбежной печали по ускользающему смысловому ряду и повторить его в аспекте некой деконструкции-реконструкции мыслесимволов и размышлизмов, постоянно помня гениальную мысль великого Делёза о том, что повторение – мать учения и... убежище для дураков...

//28.03.12.

Готовя сегодня, через год после написания этого письма, текст к фрагментарной публикации, я снял весь этот повтор в целях экономии места и вынужден отослать вас и потенциальных читателей к только что вышедшей моей статье на эту тему³. Завершался текст изъятая из письма следующей фразой: //

В некоторых художественно-сакральных феноменах типа иконы, которую Флоренский, как известно, считал предельной формой выражения символа и вершиной искусства, художественный символ как бы сливается с религиозным, то есть может обладать энергией архетипа, являть его в чувственно воспринимаемом мире. Относится ли эта функция к эстетической специфике символа, составляет ли суть художественного символа, еще предстоит осмыслить. Во всяком случае мне. Здесь я вплотную подошел к проблеме бытия религиозного символа, на чем хотел бы остановиться и спросить более компетентного в этой теме собеседника – отца Владимира. Что и как мыслит он в этой плоскости? Имеет ли смысл вообще говорить о религиозном символе? И, если да, то чем он в Вашем понимании отличается от художественного и отличается ли?

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

Спасибо за долготерпение. Жду.

Ваш В.Б.

В.В.Иванов (Берлин, 26.02 – 01.03.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

собирался уже несколько дней нацарапать Вам письмо о моем понимании *символизации*, но замешкался и сейчас ругаю себя за промедление. Было бы идеально, если б вчера мы одновременно

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

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

Теперь перехожу к делу.

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

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

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

Приступая к рассуждению о символе, я спрашиваю себя: в каком контексте оно разворачивается? Решающий вопрос: ощущаю ли я себя принадлежащим к творческому движению (школе, направлению, группе и т. п.), культивирующему жизнь в определен-

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

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

1) Музейный контекст.

В поисках среды, благоприятной для символизаций, можно попытаться выработать метод транстемпоральных путешествий. Еще паломники в Страну Востока разработали систему упражнений, благодаря которым в них развивалась способность «магического проникновения в отдаленные времена и состояния культуры». Я не вижу в этом ничего утопического. Каждый имеющий

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

2) Библиотечный контекст.

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

...в последнее время меня занимает мысль о третьем контексте: культовом, но в таком случае придется покинуть эстетическое поле и вступить в сферу, в которой эстетические критерии применимы только в очень ограниченном смысле. Более того: меня начинает искушать мысль о том, что понятие символа и символизации реально применимы только в сфере культа ... здесь многое остается мне самому не до конца ясным. В качестве пробной гипотезы рискну сформулировать следующий тезис: перенесение культового (в широком смысле, включая и эзотерические (масонские и т. п.) культы, а также церемониальную магию (*horribile dictu*) понятия

символа в сферу эстетическую основано на некоторого рода недо-разумении. *Символ есть по существу понятие, реально примени-мое только в сфере действенного культа. Предполагаю, что все трудности, которые возникают при чисто эстетическом подходе к символу, коренятся именно в этом непропорциональном отсечении магически-культовых корней подлинной символизации.*

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

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

Она подразумевает, что символ переживается в субъектной (не субъективной) сфере, иными словами, экзистенциально: вне объ-ективации. А ведь обычно символ воспринимается уже в объ-ективированном контексте. Сама история искусства – в той форме, в которой она существует теперь как наука, – представляет собой объективацию творческих процессов, протекавших в экзистенци-альном времени. Особенность этого времени заключается в его принципиальной нелинейности и неизмеримости приемами, при-ложимыми к времени в обычном смысле этого слова. Такое время, говоря словами Платона, есть «подвижный образ Вечности». Пе-реживая символ экзистенциально, мы приобретаем тем его смыс-лам, которые пребывают в Вечности.

Если мы примем во внимание эту предпосылку и будем твердо различать между экзистенциальным и объективированным сим-волом (а также между двумя измерениями символизации), то воз-никнет меньше терминологической путаницы в ходе дальнейших виртуальных бесед.

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

Всем собеседникам сердечный привет. В.И.

В.В.Иванов (16.03.11)

Дорогие собеседники!

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

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

В чем же я вижу разницу?

Например, В.В. пишет: «Символизация... составляет основу практически любой художественной активности, любого творческого метода». Даю цитату в сокращении.

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

Следовательно, символизация не является универсальным принципом, приложимым к любым видам художественного творчества, или, несколько по другому выражаясь: да, действительно, является универсальным принципом, конститутивным для формирования культуры, стиля, школы, направления и т. п., сознательно стремящихся к созданию символов. В то же время существует иной, не менее универсальный принцип: принцип подражания (миметизм). Эстетическая теория и практика, ставящие во главу угла «подражание природе», разрабатывают совершенно иные методы, чем эстетика символизма. Можно, конечно, в известной перспективе, обнаружить в миметически ориентированном искусстве приемы символизации, но вряд ли сами миметики будут рады такой герменевтической процедуре. Нет нужды приводить общеизвестные эскапады знаменитых художников

против символизма в искусстве. Зачем же тогда обозначать их творческие акты как символизацию? Не лучше ли оставить символизацию символистам?

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

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

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

Символизация создает символ, как *сочетание несочетаемого*. В истории это происходит на разных уровнях и с различными целями, но сам принцип остается неизменным. Я насчитываю пять

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

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

С братской любовью В.И.

В.В.Бычков (21.03.11)

Дорогой Вл. Вл.,

простите меня, грешного. Справедливый упрек в нашем вербальном нереагировании на Ваши письма. Однако смею Вас уверить, Вы пишете не в пустоту. Ваши письма внимательнейшим образом изучаются. Они поднимают действительно кардинальную проблему символизации и вызывают у меня серьезные размышления над моей собственной концепцией и над проблемой в целом. Идет мыслительный процесс, и достаточно сложный, поверьте мне. Я не хотел бы с разбегу ответить: но ведь вроде бы в моей «башне» все четко прописано даже с дефинициями. Нет! Так не будет.

Я постоянно размышляю, однако множество суетных дел и проблемок не дают возможности сесть и спокойно по пунктам все прописать, опираясь теперь уже на две слегка проступающие из мрака концепции символизации. В ближайшие дни надеюсь сесть за такое письмо. Не будем торопить друг друга. Это, может быть, самые кардинальные вопросы философии искусства, и стоит еще раз все хорошо взвесить. В Ваших вопросах (о миметизме и сим-

волизме, например) заключена значимая проблема для эстетики, которую я вроде бы когда-то решил для себя, но сегодня в свете Вашей ее постановки я опять задумался над своим решением. Верно ли оно? Или если верно, то в каком плане?

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

Я вот, в силу своего скромного разумения, попытался дать свое определение художественного символа, которое тоже как бы кануло в пустоту, то есть не вызвало никаких эмоций или мыслительных вибраций. Так ли уж оно чуждо Вам?

Желательно было бы получить от Вас нечто подобное, хотя Вы и враг точных дефиниций. Однако, может быть, нечто описательное, чтобы мне было за что зацепиться, чтобы дружески поддёргать Вас за пушистую бородку...

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

Брат Ваш по вербальным мукам

и творческим взлетам мысли и эстетического чувства В.Б.

Н.Б.Маньковская (Москва, 21.03.11)

Дорогие друзья,

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

Мне кажется, стоило бы уточнить, что речь у нас идет о символизации именно в художественно-эстетической сфере, а не какой-либо иной – религиозной, ритуально-обрядовой (языческие обряды, масонская символика), научной (математические символы), государственной (флаг, гимн), политической (символические акты), военной (воинские ритуалы), бытовой (символические формы поведения) и т. п. В искусстве же символизация вершилась во все времена, с глубокой древности и поныне, а не только в символизме как таковом. Приводить примеры из разных художественных областей – от наскальной живописи до египетских пирамид, от месс Баха до «Герники», от средневековых храмов до кинопро-

екта К.Маркляя «Часы»... – можно бесконечно, но мне это кажется излишним. Другой вопрос, что символизация в символизме – русском, французском, бельгийском – обладает своей спецификой, и о ее отличиях от других типов художественной символизации есть смысл поговорить специально.

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

Серебряного века. А вот как протекает процесс символизации сегодня, в условиях техногенной цивилизации – тема весьма дискуссионная. Надеюсь, к ней мы еще обратимся.

С весенними пожеланиями Н.М.

В.В.Бычков (22–24.03.11.)

Дорогие друзья,

Ваши вчерашние письма и порадовали меня, и устыдили за долгое молчание (письмо Вл. Вл., понятно), и поставили в некоторое тупиковое положение. Не понимаю, что делать. Или разбирать по пунктам интересные, но не всегда мне понятные и нередко дискуссионные положения Ваших (в большей мере относится к письмам Вл. Вл.) писем, или пытаться (в который уже раз!) разъяснить свою позицию, которую, как мне кажется, я предельно точно изложил в «многобашенном замке». Однако даже сама эта красивая метафора Вл. Вл. подтверждает, что моя простая концепция представляется почему-то неприступным замком. Как быть? И в чем здесь дело?

Не понимаю. Не знаю. Не умею.

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

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

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

приятия (идеализируется при формировании «эстетического предмета»), воспитанного на многочисленных записях Баха под управлением того же Риллинга с прекрасными солистами, оркестрами, хорами, которые я регулярно слушаю.

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

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

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

в целом, но об отдельных великих личностях Искусства, которые все хорошо нам известны и в немалом числе. Этот художественный символизм доступен и сегодня всем реципиентам, обладающим достаточно высоким эстетическим вкусом, ориентированным в случае с Бахом на музыкальный художественный опыт.

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

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

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

Кстати, дорогой Вл. Вл., меня удивила Ваша фраза о том, что в моем письме якобы изложена программа «какого-то нового художественного (и в реальности еще не существующего) направления (с основными принципами которого я согласен)». Мне льстит, что Вы согласны с основными принципами, но это отнюдь не программа нового, еще не существующего направления, но *принципы*

высокого Искусства Культуры, которое существует очень давно и которое, увы, уже скончалось, и ничего подобного в будущем я не вижу. Об этом мой «Апокалипсис» и многие другие работы, в том числе и письмо о символизации. Многобашенный замок выстроен на основе анализа моего восприятия произведений всего высокого Искусства с древнейших времен до нашего времени, на основе моего постоянного эстетического опыта в сфере искусства. Моя теория символизации основана на принципах уже ушедшего Искусства, а не манифест чего-то, чаемого в будущем. Я не вижу ни сегодня, ни в ближайшем будущем ничего, что предвещало бы появление искусства, основанного на художественной символизации. Увы, ни-че-го!

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

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

Мне импонирует Ваше стремление рассматривать проблему символизации в искусстве *sub specie aeternitatis*. Именно в этом плане, как мне кажется, символисты усмотрели сущность любого подлинного (высокого) искусства в его символизме. Именно в этом ключе я и пытался построить свой «замок», т. е. ориентируясь на метафизический подход к искусству, а не на эмпирический в данном случае. И именно в этом плане я рассматриваю художественный символ в качестве эстетической сущности любого подлинного искусства в его высших (шедевральных или близких к этому уровню) достижениях. Конечно, это отнюдь не общепринятое понимание символа в искусстве. Так же, как и Ваше. Здесь две авторские концепции, требующие еще детального разъяснения и подробного разворачивания.

Вы вводите свое определение символа как «сочетание несочетаемого» и даете 5 исторических этапов символизации. Вот об этом в нашей переписке я и просил бы Вас написать подробнее,

не отправляя нас читать Вашу прекрасную монографию «Петербургский метафизик. Фрагмент биографии Михаила Шемякина» (СПб., 2009). Я изучал ее очень внимательно, с уважением и пониманием отношусь к этой оригинальной концепции, но и у меня возникли некоторые вопросы по ее поводу.

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

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

Между тем мне импонирует сам принцип «сочетания несочетаемого» как один из, может быть, фундаментальных принципов художественного произведения. И меня в 1970-е гг. интересовал этот принцип в совершенно другом, правда, вербальном оформлении и в несколько ином контексте. Я даже писал на эту тему специальные статьи и ввел этот сюжет в первое издание моего учебника «Эстетика» (2002 г.), которое, кажется, у Вас есть. Потом я его существенно перерабатывал постоянно и продолжаю сию приятную процедуру до сих пор, что-то из него убирая, а что-то вместо этого добавляя, так как объем его и так очень велик для учебника. Я имею в виду мою концепцию «Художественных (или эстетических) оппозиций» (см. с. 292–294). Там я взял только один аспект этих оппозиций – именно психологический и намеревался

когда-то рассмотреть все более широко и связать с антиномизмом богословско-философского мышления, но так до этого руки и не дошли. Поэтому сам принцип «сочетания несочетаемого» значим в искусстве. Это несомненно, и я рад, что мы очень давно и разными путями (правда, вероятно, от одних источников – антиномизма догматов, «Ареопагитик» и идей Флоренского об антиномическом мышлении) пришли к пониманию этого. Однако вопрос стоит о сущности: все ли оппозиции в произведении искусства способствуют созданию художественно значимого произведения? Любое ли сочетание несочетаемого автоматически являет собой художественный символ?

Далее. Когда Вы настойчиво акцентируете внимание на том, что символизация имеет место только там, где *сознательно* ставится цель создания символов, я могу это понять, но думаю, что эта символизация не имеет отношения к художественной символизации, хотя и каким-то образом участвует в создании произведения искусства, его образного строя и т. п. На мой взгляд, что, кстати, отмечает и Н.Б., художественным символизмом чаще всего и как правило отличаются те произведения искусства, где такой цели художник *сознательно* перед собой не ставил, а просто творил, пел, как птицы поют. И получилось высокохудожественное искусство, обладающее художественным символизмом, который присущ самой природе художественного выражения. А вот там, где такая цель ставилась сознательно, как в творчестве символистов, например, высокохудожественные символы удавались далеко не часто. Кажется, Вы тоже это сознаете и не даете в своей классификаций этапов символизации собственно символистский.

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

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

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

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

В Вашей классификации, к моему удивлению, отсутствует и средневековый период. Точнее, если обратиться все-таки к Вашей книге, к первой ступени символизации (астрально-окультурной), Вы относите из Средневековья только образ Тетраморфа, а из древности образ Сфинкса. Однако с моей точки зрения, Тетраморф – это и не художественный символ, а просто условное обозначение четырех евангелистов, восходящее к ветхозаветно-

му духовно-визуальному архетипу, но достаточно произвольно связанное Преданием с конкретными евангелистами. Во всяком случае, это совсем не тот символ, который я имею в виду под символом собственно художественным.

Согласно моей концепции, Тетраморф, как и любой иной образ, может быть в изобразительном искусстве решен высоко художественно, и тогда он поднимается до художественной символизации, но бесчисленное количество тетраморфов в западном искусстве просто остаются условными изображениями евангелистов, не обладающими художественным символизмом, условными знаками их, не более. Это же я мог бы сказать и об образе сфинкса. Притом практически ни одно из тех конкретных изображений, что я знаю, не поднимается до уровня высокого художественного символизма. Это действительно попытка визуализировать мифологический образ сочетания несочетаемого (как, кстати и кентавр, сатир, пан и т. п.), как правило, художественно мало удачная.

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

Не примите мои вопросы, заданные в напористой манере, за стремление критически отнестись к Вашей концепции, давно сложившейся, проведенной через всю жизнь и явно более глубоко продуманной и аргументированной, чем, возможно, мой импрессионистский замок из синтетической кости. Я все-таки строю его не так давно, как Вы Вашу теорию метафизического синтетизма. Между тем я просто искренне хочу понять ее и определить ее место в пространстве моего понимания эстетического, в моей философии искусства. Понять, имеем ли мы здесь какие-либо точки соприкосновения или это действительно два разных многобашенных замка, выстроенных на разных берегах реки, которые никогда не смогут сойтись, а замки открыть ворота для брата с того берега.

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

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

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

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

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

Если что-то еще придет на ум, сразу же напишу. И от Вас прошу того же.

Н.Б. хотел бы нижайше просить более подробно развить свою реплику, за которой несомненно ощущается особая концепция, возможно, отличная от уже вырисовывающихся в наших с Вл. Вл. письмах.

Братски В.Б.

В.В.Иванов (29.03 – 01.04.11)

Дорогие собеседники,

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

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

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

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

Еще сложнее обстоит дело с тем, что Н.Б. называет «религиозной, ритуально-обрядовой» сферой символизации (ритуал от лат. ritus и означает *обряд*; лучше было бы писать о сфере культовой – или литургической – символики, поскольку наряду с обрядами (ритуалами) еще большее значение для нее имеют *таинства*;

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

Далее надо учесть наличие мистериальных культов, а также оккультно-эзотерических церемоний, имеющих собственный архетип. Вспомните, как Фауст созерцал магические знаки и к чему это привело. Существуют символы, созерцание которых вызывает реальные переживания духовного мира. Здесь приоткрывается возможность более глубокого понимания природы магически действующих знаков.

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

Не буду углубляться в эту тему... хочу только подчеркнуть динамический характер соотношений архетипов. Все находится в состоянии постоянных и не всегда ясно уловимых метаморфоз. Многое зависит от того, что можно было бы уподобить астрологическим

конstellляциям. Каждая эпоха стоит под тем или иным знаком. Это относится и к сфере эстетической. Иногда она приближается к культурной сфере, иногда удаляется, иногда входит в энергетическое соотношение с другими «планетами» (архетипами). Астрологическая символика может быть дополнена алхимической (в смысле глубинной психологии Юнга). Тогда надо говорить не о конstellляциях и конъюнкциях (также в юнгианском смысле), а о синтезах.

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

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

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

Перехожу к следующему пункту.

Н.Б. в своей «реплике» приводит примеры символизации «из разных художественных областей». Я рад примерам и вместе с В.В. признаю необходимость выработки «исторической типологии символизации», но одновременно еще раз хочу отметить, что символизация и выражение не тождественны друг другу и, соответственно, некоторые из примеров Н.Б. не подпадают для меня под категорию символизации (например, наскальная живопись). Говоря словами Лосева: «Если всякий символ есть выражение, то

далеко не всякое выражение есть символ». В этом свете мне было бы трудно усмотреть в творчестве Пикассо («Герника») результат символизации. Думаю, и сам Пикассо не помышлял о символизации в своей живописи.

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

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

Я вовсе не ставил под сомнение художественную ценность живописи Репина, а всего лишь отметил, что она не имеет ничего общего с принципом символизации. Это отнюдь не умаляет ее достоинства при историческом к ней подходе. Другое дело, что реализм XIX в. мне как творческий метод чужд. Не усматриваю я художественного символизма и в «Джоконде», и портретах Рем-

брандта. Я никогда не считал их «предельно миметическими», но и символизма в них не нахожу. В отличие от Репина они доставляют мне огромное эстетическое наслаждение (в смысле В.В.).

Как мне представляется, эта цитата показывает всю разницу в нашем словоупотреблении. В.В. подходит к делу, так сказать, *монистически*, а ваш покорный слуга *плюралистически* (хотя не отрицает трансцендентного Единства). Но тут-то и приоткрывается возможность полного взаимопонимания в признании плюро-дуомонизма вершиной символизма в эстетике (сам термин заимствую у Андрея Белого). Я полностью согласен с В.В., что существуют *идеальные законы, по которым должно строиться искусство в принципе*. Если В.В. называет верховный принцип всех принципов искусства принципом символизации, то и слава Богу. Прекрасно. Остается только радостно присоединиться при оговорке: конфигурационный закон, по которому «строится искусство в принципе», абсолютно за пределами (трансцендентен) и постижим только в своих плюральных и антиномических проекциях, в число которых входит и символизация в понимании традиционных символистов (в том числе и моем). В этом свете мне становятся более понятными «от ...и до...» в письме Н.Б. Тогда и у Маркляя можно обнаружить символизации... Кстати, горю желанием услышать ваше мнение о его выставке в «Гараже». К сожалению, ничем достойным отплатить вам не сумею: выставочная жизнь в Берлине почти полностью замерла. Музеи предпочитают – коварным образом – делать выставки из своих фондов, экономя тем самым время и, главное, средства. Радует только музыка. Главный дирижер берлинского симфонического оркестра Rattle в последнее время творит настоящие чудеса. Был на его двух концертах («Песнь о Земле» Малера и «Саломея» Рихарда Штрауса в концертном исполнении) и пережил настоящее потрясение.

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

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

Н.Б.Маньковская (06.04.11)

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

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

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

Преднамеренный, нарочитый символизм, возникающий из сознательного желания облечь в плоть и кровь некую мыслительную абстракцию, уподобляется Метерлинком аллегии:

произведение, изначально задуманное как символ, может быть только аллегорией. Бессознательный же символизм, присущий всем гениальным творениям человеческого духа, возникает помимо воли художника, а порой и вопреки ей, превосходя первоначальный замысел: поэт должен ввериться символу, ведь символ – одна из сил природы, и не человеческому разуму сопротивляться его законам.

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

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

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

Действительно, в эстетике французского символизма художественное творчество по своей сути метафизично; подлинное искусство в своей символичности есть откровение, врата в бесконечность, ключ, открывающий вечность, оно устремлено к абсолюту, вечной единой первооснове, просвечивающей сквозь внешнюю оболочку вещей, кажимости и видимости. Символ предстает, выражаясь словами В.В., ядром художественного образа: образ символизирует целое, запечатлевая его подобно моне-

те, на которой вычеканен королевский профиль. Это своего рода ключ, каждая бороздка которого соответствует выступу замка, что и позволяет ему поворачиваться в скважине и запускать тем самым всю машину символизации: «живой образ – общий символ вещей» (Поль Клодель).

Досточтимые собеседники, я, кажется, чересчур увлеклась французами (уж очень они эстетичны!), и «пролог» чуть было не занял все пространство письма. Обращусь теперь к другим важным темам, обозначенным Вл. Вл. Он полагает, что понятия символа и символизации приложимы только к произведениям, созданным самими символистами, находит их последние следы в рамках Серебряного века и констатирует отсутствие контекста для рассуждений о символизме как живом явлении, замечая при этом, что остаются два компенсаторных варианта – музейный и библиотечный. В предыдущем письме я уже выразила несогласие с такой позицией и привела некоторые аргументы (и примеры из искусства разных эпох, в том числе и XX–XXI вв.), которые Владимира Владимировича совершенно не удовлетворили. Не считая уместным множить ссылки на художественные феномены, я хотела бы остановиться на глубинных причинах наших разногласий. Видимо, они коренятся в том, что акт символизации полностью реализуется только в восприятии реципиента (это положение, выдвинутое и обоснованное В.В., в наших спорах мы подвергаем своеобразной верификации). А такое восприятие, конечно же, носит индивидуальный, субъективный характер. И если для меня (да и не только для меня) совершенно очевидно, что «Герника» – мощнейший символ войны, насилия и жестокости, то это вовсе не значит, что все без исключения воспримут это творение Пикассо аналогичным образом. При этом конечно существует некая внутренняя, тоже сугубо личностная, иерархия символов. Скажем, Кристиан Марклай, смонтировавший в «Часах» фрагменты из созданных в разные годы в разных странах игровых и документальных фильмов, а также телесериалов, где так или иначе, наяву или во сне и мечтах, фигурируют часы – наручные, каминные, башенные, вокзальные, компьютерные, будильники и т. п., – не только создал проникнутый саспенсом (скажем, героиня нервно поглядывает на ходики, ожидая звонка; она в нетерпении выглядывает в окно... и видит там кошмарную

сцену из совсем другой киноленты) захватывающий 24-часовой, идущий для зрителей в режиме реального времени мегафильм, причем вполне оригинальный, подчиненный единому ритму, но и символ времени, его толщи и всевластия, символ ассоциативной памяти. Другое дело, что символ этот по своим художественно-эстетическим качествам несопоставим для меня с мощной символикой Пикассо. Возможно, дело в том числе и в том, что гением движет интуиция, а создателем «Часов» – определенный концепт, не говоря уже о масштабе таланта авторов. Марклай задавался целью создать фиктивную последовательность кинособытий, дабы трансформировать восприятие зрителя, фиксируя его внимание на тех сценах, которые он пропустил бы, следя за сюжетом, побуждая ценить уникальность каждой секунды.

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

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

Символизм представляется мне живым явлением не только в искусстве, но и в философии искусства. Сошлюсь хотя бы на категорию «символическое» как центральную в структурно-психоаналитической эстетике Жака Лакана. Бессознательное символическое, выполняющее функцию фрейдовского Сверх-Я, преобладает у него над сознательным воображаемым и реальным как ядро собственно человеческого мира, первооснова психики и реализуется в художественном творчестве и языке: бессознательное структурировано как язык. Изучение фаз символизации в искусстве служит у Лакана основой для выводов общеполитического характера: анализ языка искусства – один из путей проникновению в тайны мироздания.

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

С весенними пожеланиями Н.М.

В.В.Иванов (08–14.04.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

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

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

...прыжок *in medias res*...

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

- 1) контекстуальный;
- 2) экзистенциальный.

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

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

...вчера по примеру Мережковского не дописав предложения слишком соблазнительно засияло солнце выключил РС и отправился в Pergamonmuseum (буду далее пользоваться аббревиату-

рой РМ) может и не стоило бы прерывать ход мысли и уж по крайней мере следовало бы вероятно закончить начатое предложение но видит Бог не люблю гладких текстов должны быть разрывы и провалы...

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

Выставка «Спасенные боги из дворца Тель Халафа».

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

На свой страх и риск фон Оппенхайм начал археологические раскопки, давшие потрясающие результаты. Пред его взором предстал мир мифических существ, запечатленных в камне и поражающих своей магически-суггестивной силой. Дальнейшая судьба этих созданий не лишена драматизма. Оппенхайм привез их в Берлин, но они не были приняты вначале под кров РМ. Тогда коллекционеру пришлось разместить их в здании своей фабрики, переоборудованной под музей. Затем был построен уже настоящий музей, открытый в 1930 г. В 1943 г. он сгорел в результате бомбардировки. От статуй остались только 27.000 разрозненных фрагментов, затем в этом безнадежном состоянии перевезенных на хранение в РМ. Никто не знал, что с ними делать, но и выбросить, так сказать, рука ни у кого не поднималась. Однако в 2001 г. у небольшой группы музейщиков и реставраторов созрел смелый план попытаться разобраться в хаотической группе обломков и восстановить хотя бы приблизительно первоначальный облик загадочных статуй. В этом году работа была завершена и результаты ее представлены на прекрасно организованной выставке.

Само по себе это событие – триумф современного музейного дела, но не об этом теперь будет у меня речь. Я говорил в начале письма о контекстуальном рассмотрении проблем символизма (в

моем варианте: метафизического синтетизма), и вот возник новый контекст: сидит ваш собеседник тихо перед своим компьютером, роется в памяти, восстанавливая события сорокалетней давности, потом, устав, едет в музей и попадает в мир *сочетаний несочетаемого* и, соответственно, контекстуальная ситуация превращается в экзистенциальную: мир мифических образов проникает в сознание, встречает там своих старых знакомых, вступает с ними в общение, возникают новые синтезы и т. д.

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

Андрей Белый в конце жизни определял символ как *конкретный синтез*, хотя раньше разделял символ и синтез, отдавая предпочтение символу. Мне представляется, что в таком смысле *синтез* более точно передает существо дела, чем *символ*.

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

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

Здесь – во избежание недоразумений – хочу отметить, что когда я говорю о *метафизическом синтетизме*, то, с одной стороны, имею в виду свою, так сказать, *приватную эстетику* (рабочий метод для синтезирования результатов музейных созерцаний), с другой же – пользуюсь этим термином для обозначения богато разветвленного направления в культуре (культурах), которое посвящало себя (по разным основаниям) творчеству символов (символизаций). Называлось оно (направление, поток и т. п.) по-всякому, а нередко и вообще никак не обозначалось (имплицитный символизм). Говоря о метафизических синтезах, я опираюсь на многовековой опыт Культуры, и поскольку никто, находясь в здравом уме, не станет отрицать реальности духовного опыта, поэтому вполне правомерно изучать удавшиеся синтезы, в которых было произведено *сочетание несочетаемого* по метафизическим законам.

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

*Не увидишь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя*
(А.Блок)

Поэтому мое *приватное* мировоззрение, выработанное исключительно для внутреннего пользования, с неизбежностью принимает – *horribile dictu* – эзотерический характер... И, замечу, новый. В такой постановке проблемы эзотеризма в эстетике не имеется. Все теоретические построения русских символистов (Андрея Белого, Вячеслава Иванова и Флоренского) от начала до конца пропитаны эзотеризмом. Он-то, собственно говоря, и является фундаментом, на котором они воздвигали свой символизм. «Кроме

церковного экзотеризма, – писал Флоренский, – есть своего рода церковный эсотеризм, – есть чаяние, о которых не должно говорить слишком прямо» (Столп, с. 133).

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

Близкий Флоренскому Сергей Булгаков формулировал следующим образом «основную мысль оккультизма»: она заключается в том, что «область возможного и доступного человеку опыта и количественного, и качественного может быть углублена и расширена путем соответствующей психической тренировки, «развития высших способностей». Сама по себе эта мысль нейтральна, и доброкачественность ее реализации зависит от того, в каком контексте она понимается. Отталкиваясь от Булгакова, скажу, что «основная мысль оккультизма» вполне применима и в эстетике, в частности, в области метафизических синтезов. Сами занятия символикой предполагают «развитие высших способностей». Другого доступа к ее подлинному смыслу и нет. Поэтому в рамках метафизического синтетизма принимаются во внимание только такие способы *сочетания несочетаемого*, которые проводятся на основании признания реальности духовно-метафизического опыта (в разных степенях, разумеется). Поэтому, когда В.В. спрашивает: «В чем, например, заключается эстетический (или художественный) смысл “сочетания несочетаемого”?» Ведь не всякое же сочетание несочетаемого обладает им?» – то я отвечаю: конечно, не каждое, а только такое, которое проводится в согласии с метафизическими законами. Добавлю, что эстетический смысл в этом отношении имманентен смыслу метафизическому, поскольку символ существует только в энергетической соотнесенности с архетипами. Имею в виду архетипы, лежащие в основе искусства как духовно-творческой деятельности.

С касталийским приветом и наилучшими пожеланиями В.И.

В.В.Иванов (15–24.06.11)

Дорогой Виктор Васильевич!

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

«Ведь не всякое же сочетание несочетаемого обладает им?»

Разумеется, не всякое. Об этом уже шла речь. Вы можете добавить, что некое «сочетание несочетаемого» обладает метафизическим или, например, религиозным, магическим, литургическим смыслом, но лишено смысла эстетического (художественного). Опять-таки я полностью с этим согласен. Хотелось бы к этому бесспорному утверждению добавить следующее:

для метафизического синтетизма ни одна из сфер духовной жизни не обладает абсолютной автономией, но включена в качестве особой «планеты» в состав сложно структурированного ментально-астрального космоса, иными словами, принадлежит к сфере метафизических архетипов, бросающих свои символические проекции в человеческое сознание. Поэтому принцип «сочетания несочетаемого» относится в первую очередь к проблеме синтеза внешне «несочетаемых» форм, наделенных известной самостоятельностью и независимостью по отношению друг ко другу. Для пояснения этой мысли следует воспользоваться сравнениями, заимствованными из сфер герметических наук, процветавших в Средневековье, затем высмеянных в эпоху Просвещения, забытых в период расцвета позитивизма и материализма, но заново открытых и переосмысленных в XX столетии. Много полезного в этом отношении сделал Карл Густав Юнг. В 1960-е гг. его интерпретация средневековой алхимии была мне, к сожалению, неизвестна. Читал только его книгу о психологических типах. Тем удивительней, что совершенно интуитивно (исходя из своего эстетического опыта) я подошел к проблеме, лежащей в основе алхимических исканий – проблеме сочетания противоположностей.

Не буду сейчас детально входить в юнгианскую интерпретацию алхимии. Сделать это в последующем ходе нашей переписки будет все же необходимо, чтобы подкрепить мою теорию результатами исследований швейцарского мыслителя. Теперь же без особых комментариев воспользуюсь его тезисом о том, что астрологи-

ческие и алхимические истины имеют глубокий психологический смысл. При помощи планетарной символики можно описывать сложнейшие процессы, разыгрывающиеся в человеческой душе (psyche), при условии признания того, что эта душа выходит далеко за пределы поля, освещенного нашим эмпирическим сознанием. За этими границами душа соприкасается со сферой коллективного бессознательного, в которой и действуют духовные архетипы.

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

Подобными «планетарными» процессами люди, конечно, не управляли, хотя в мистериях древности, вероятно, имелись средства, позволяющие – до известной степени – проектировать метафизические «сочетания несочетаемых» форм и принципов («планет») и – с помощью инспирированных мастеров – воплощать свои замыслы на физическом плане. Любопытно, что в одной из дневниковых записей Александра Блока упоминается о проблеме мистической «управляемости» культурой. Его собеседник Эмилий Метнер допускал такую возможность. Блок отрицал. В любом случае показательно, что мысль о подобном Ареопаге, способном инициировать духовные констелляции, определяющие те или иные явления в мире творчества, не казалась абсурдной в контексте Серебряного века. Не входя более в обсуждение этой проблемы, вернусь к

исходному тезису метафизического синтетизма, предполагающего существование энного ряда «планет» (сфер), находящихся в самых различных сочетаниях друг с другом. Сама же возможность сочетания несочетаемого, согласно метафизическому синтетизму, укоренена в Боге как *coincidentia oppositorum*.

Можно предвидеть возражение, что эстетика, основанная на теистическом принципе, утрачивает тем самым свою научно-академическую чистоту и приобретает конфессиональную окраску. Отводя упрек в конфессиональности, скажу, что метафизический синтетизм является не столько научной теорией, сколько рабочим методом, позволяющим решать экзистенциально данные проблемы, возникающие в *psyche* (в юнгианском смысле), которая открывает в своем опыте (эстетическом) наличие противоречий и несочетаемостей, то способных вступать в непримиримые конфликты, то создающих новые и парадоксальные формы сочетаемостей. Тот же опыт показывает, что весь эстетический «спектакль» разыгрывается в некоем континууме, если хотите, на фоне Божественного Ничто (выражение Сергея Булгакова). Поэтому для метафизического синтетизма является аксиомой: «Бог (Божественное Ничто) является основанием Красоты. Высшая напряженность бытия Красоты – приближение к Богу. Ослабление бытия Красоты есть удаление и забвение Бога». Таков первый тезис в МС⁴, его исходная аксиома, из которой выводятся все последующие эстетические теоремы. Он (тезис) совершенно лишен конфессиональной окраски и сводится к утверждению мысли о Божественном Ничто (апофатической бездне), своей Ничтоиностью создающей возможность примирения противоположностей и сочетаний несочетаемого. Такая эстетика не предполагает наличия единоверцев и является *эстетикой приватной*, так сказать, для внутреннего (*касталийского*) употребления. Она не ищет сторонников и единомышленников, но допускает существование душ, обладающих аналогичным эстетически-созерцательным опытом.

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

Символ как метафизическая основа всех возможных форм символизаций. Здесь могу сослаться на «Эмблематику смысла» Андрея Белого. Для него «сам Символ, конечно, не символ; по-

нятие о Символе, как и образ его, суть символы этого Символа; по отношению к ним он есть воплощение». Поскольку собеседникам это произведение хорошо известно, то теперь воздержусь от проведения параллелей и продолжу рассуждения на свой страх и риск.

В контексте наших бесед также мог бы возникнуть вопрос о соотношении понятия Божественного Ничто с концепцией Великого Другого, вынашиваемой В.В. В самом начале переписки мы обменялись парой царапок по этому поводу. Теперь, прочитав книгу Слотердайка «Пены» (последний том его трилогии «Сферы»), хотел бы подойти к этой проблеме с другой стороны. Слотердаик критически характеризует возникновение представлений о «совсем ином» («Другом» в качестве «третьей трансцендентности») как средство выйти из исторически обусловленных теологических тупиков. «Если даже Бог и мертв, то это никоим образом не лишает Другого (Вашего Великого?) его тайны, его недостижимости, его моральных претензий» (с. 467). «Совсем Иное», как понятие, должно заменить конкретные представления о Боге неопределенными (размытыми) и в своей неопределенности не вызывающими возражений у современного человека. Они указывают просто на существование Того, что более не требует именовании и пребывает как некий фон реального бытия. Мой вопрос: когда Вы пишете о Великом Другом, то как это соотносится с распространенной ныне концепцией Совсем Иного? Впрочем, это побочное – хотя и способное развиться в серию царапок – замечание.

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

Знание о Божественном Ничто – «ученое незнание» (в духе Николая Кузанского). Для определенного рода душ такое знание дано в качестве экзистенциального события дорефлексивного характера и не нуждается в абстрактно-понятийных доказательствах в силу своей экзистенциальной самоочевидности, поскольку корни человеческого существования на онтологическом уровне уходят именно в Ничто. Человек возник из Небытия. Над ним бездна Божественного Ничто, под ним бездна тварного ничто⁵.

В чем же тогда заключается эстетический смысл таких сочетаний несочетаемого, обусловленных Божественным Ничто? Эстетический смысл следует искать в данном случае только в эстетиче-

ской сфере, вычлняя ее из мира других сфер при само собой разумеющемся признании ее констеллятивных соотношений с ними. Для удобства и простоты можно допустить определенную степень ее автономности. В дальнейшем ходе моих рассуждений буду пребывать в ее границах. Конститутивным законом эстетической сферы является Красота, понимаемая – в духе Ареопагитик – как Имя Божие. В любом случае художественность как высший критерий для оценки произведения искусства переживается как степень *причастности* трансцендентной Красоте. Из этого следует также, что эстетическое переживание носит характер трансцендирования.

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

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

Эти замечания о *художественности* вызваны Вашим другим вопросом (тесно связанным с первым). Вы упоминаете сюрреалистический тип символизации (как он охарактеризован в МС). Сюрреалисты XX в., далее подчеркиваете Вы, «использовали принцип сочетания несочетаемого». В то же время, например, у Миро Вы не усматриваете «сочетания визуально несочетаемого». Из это следу-

ет Ваш вопрос: «Достаточно ли сие (т. е. мое. – *В.И.*) определение (символа как сочетания несочетаемого. – *В.И.*) для обозначения художественного символа?».

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

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

Неудивительно, что Вы указываете на произведения Миро, в которых нет признаков «сочетания визуально несочетаемого». Соответственно, когда Вы потом спрашиваете: «Достаточно ли сие определение для обозначения художественного символа?» – то решительно отвечаю: «Конечно, недостаточно, поскольку метафизический синтетизм занимается только вполне определенным

классом символизаций и не имеет претензий охватить все имеющиеся типы символотворчества». Вообще замечу, что классификация типов синтезирования несочетаемого, как она дана в МС, имеет не столько искусствоведческий, сколько метафизический и метахронный характер.

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

Так мог бы ответить на Ваш вопрос.

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

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

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

ции способствуют созданию «художественно значимого произведения» лишь в той степени, в какой художественно одарен пользующийся ими живописец (график, скульптор и т. д.).

Если за дело берется Дюрер, возникает шедевр, если же обнаженную парочку пишет бездарь, одержимый низменной чувственностью, получается порнографическая мазня. Совсем иное дело, когда данная оппозиция включена в контекст алхимической (окультистской, герметической и т. п.) практики и переживается *символически*. // То есть символизм понимается совсем не в художественном смысле, а МС не имеет никакого отношения к искусству и эстетической сфере или только тогда, когда за дело берется мастер! // Собственно художественный момент в данной ситуации – внешне – отступает на второй план, хотя профессионально скромно, но со знанием дела выполненные картинки, иллюстрирующие алхимические трактаты, поражают своими эстетическими качествами, будучи измеряемы по совсем иной шкале ценностей, чем в классической эстетике. Как ни странно (впрочем, совсем не странно), многие такие миниатюры и гравюры более удовлетворяют требованиям современного вкуса, чем критериям Ренессанса. Если реципиент способен наслаждаться картинами Анри Руссо, то многие алхимические картинки доставят ему еще больше радости.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Здесь необходимо сделать еще одно уточнение. В МС рассматриваются пять видов символизации. Но не все они ведут к созданию символов. Данная мной классификация рисует диалектический процесс отхода творческого сознания от экзистенциального сопереживания первоначального Символа в некое инобытие, чтобы затем на новом уровне вернуться *К-Себе*, став тем самым *Для-Себя*. С этой точки зрения не будет казаться противоречивым и бессмысленным утверждение, что символизация может не доходить до создания Символа и оставаться на уровне синтезирования (сочетания несочетаемого). Понятия синтезиро-

вания и символизации гераклитовски текучи и многообразно то переходят друг в друга, сливаются, то вновь расходятся: в зависимости от исторически-культурного контекста и экзистенциальной ситуации. В одной ситуации сочетание несочетаемого являет собой «художественный символ» (в Вашем словоупотреблении), в другой остается художественным синтезом, в третьей устанавливается шаткое равновесие между символом и синтезом и т. д.: *ad infinitum...* и во славу Божию...

Перехожу к следующей теме.

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

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

Ладно, оставим медицинскую метафорику. Лучше задам в свою очередь вопрос: неужели Вы, дорогой собеседник, *Magister Ludi* и пр., всерьез (а не потешаясь надо мной) утверждаете, что художественный символ возникает, когда художник – подобно пташке на ветке – поет, щебечет, резвится и заливается соловьем. Неужели строители готических соборов, перенасыщенных мисти-

ческой символикой, чирикали подобно воробьям на лужайке? Неужели творец «Божественной комедии», выстроенной по сложнейшим законам духовной архитектоники, «пел, как птицы поют»? Похож ли был Бах, трудившийся над «Хорошо темперированным клавиром», на канарейку в золоченой клетке? И сам «украинский соловей» Гоголь, по восемь, а иногда и более раз перемарывавший свои тексты, разве бездумно заливался соловьем в Абрамцево? Вы все это знаете, но тогда...? Дайте, ради Бога, хоть один пример «птичьего» пения в истории мирового искусств, которое привело к созданию художественного символа!

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

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

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

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

Проблема сознательного символотворчества... Мои примеры: древнеегипетские пирамиды и храмы, романские и готические соборы... Разве сознательность мешала художественности? Другое дело, что произведения так называемых символистов второй половины XIX в. представляют собой нередко смесь плохо понятой археологии, литературности и не всегда безупречного вкуса. Натюрморт Сезанна с яблоками и кувшинами бьет, как хочет, по своим художественным достоинствам сотню произведений символистов-самозванцев. Называть себя символистом совсем не означает, что таковым являешься. Все зависит, однако, от того, какое содержание вкладывать в это понятие. Поэтому абстрагируясь от «певчих птичек», я понимаю и принимаю Ваш протест против самозванного «символизма», являющего в лучшем случае литературствующим аллегоризмом. Но все же не могу согласиться с Вашим утверждением, что «художественным символизмом чаще всего и, как правило, отличаются те произведения искусства, где такой цели художник *сознательно* перед собой не ставил...». Конечно, все зависит от того, что понимается под «художественным символом». Но художественно интерпретируемый символ является ли символом в том смысле, в котором его понимал Флоренский,

например? Акцент, ставимый на *художественности* символа, не лишает ли его собственно духовного смысла? Приводимый Вами пример картины Левитана, в котором Вы находите *художественный символизм*, лишь подкрепляет мое подозрение. В пейзажах Левитана, по-моему, нет и следа символизма, а есть виртуозное *выражение* определенных *настроений*, замкнутых в пределах сознания, и не помышляющего о трансцендировании.

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

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

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

Порывшись в памяти и воскрешая внутренне ситуацию конца шестидесятых годов, когда вынашивалась концепция метафизического синтетизма, могу сказать следующее: не включил в свою классификацию в немалой степени потому, что поименованные Вами художники тогда не считались мной символистами в строгом смысле этого слова, а, скорей, «литераторами» от живописи, не поднимавшимися над уровнем аллегоризма⁶. К тому же в МС речь шла прежде всего только о проблеме сочетания несочетаемого. А ведь, как Вы справедливо заметили, не во всех работах символистов второй половины XIX в. даются синтезы несочетаемых элементов и образов (Ваш хороший пример: Пюви де Шаванн, хотя я бы его к символистам не стал причислять). Моя же классификация стремится выявить не все возможные типы символизации, а только те, которые приводят к художественно значимому сочетанию несочетаемого. Думаю даже, что точнее было бы говорить не столько о символизациях, сколько о синтезировании на разных уровнях: как метафизическо-сакральном, так и просто художественном.

Сочетание несочетаемого может быть лишено символического смысла и в то же время находиться с ним в некотором соотношении, которое способно стать предметом особого рассмотрения. Возьму для примера картину Моро «Эдип и сфинкс». // *Далее в письме идет многостраничный анализ и данной картины Моро, и самой темы и мифологии сфинкса. Все это в данной публикации приходится с сожалением опустить – изд. //*

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

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

...чувствую что пора заканчивать письмо необходима пауза следующее письмо будет непосредственным продолжением нынешнего то есть попыткой ответить на вопросы поставленные В.В. еще в марте сего года

буду рад если в эту паузу ворвутся ваши голоса

Ваш дружеский собеседник В.И.

Н.Б.Маньковская (10.07.11)

«Искусство – это выражение». Знаменитый афоризм Бенедетто Кроче, впоследствии ставший своего рода алиби для всех желающих порезвиться на околхудожественных лужайках, произвольно всплыл в моей памяти, когда я столкнулась с отождествлением выражения, символа и символизации у В.В. Конечно, он оговаривается, что имеет в виду принцип, а не его всеобщую реализацию в эмпирической реальности, но работает ли такой принцип? Разумеется, символизация в искусстве – это вы-

ражение, но не всякое выражение есть символизация. Здесь, как мне кажется, следует различать символизацию как процесс и как результат. В процессе художественного творчества выражение, действительно, может быть тесно связано с символизацией. Однако его результатом далеко не всегда является рождение символа. К тому же, если считать выражение и символ почти синонимами, то не окажется ли, что «все есть символ», то есть специфика символа будет размыта? Ведь символов, отличающихся квинтэссенцией художественности, максимальной обобщенностью (но не схематизмом, не абстрактностью), в искусстве вообще мало, и отнюдь не «всякое выражение» дотягивается до такого уровня. Подобно высокой классике, прошедшей сквозь века и утвердившейся в эстетическом сознании многих поколений, символы, в отличие от художественных образов, «схватываются» целостно, интегрально, не требуют интерпретации. Хотя... Действительно, В.В. прав: только восприятие реципиента завершает символизацию, а оно сугубо индивидуально. За примерами далеко ходить не приходится, в нашем «Триалог» их множество, в том числе и по поводу оценки тех или иных художественных явлений в качестве символов.

Думаю, ни фигуративное, «миметическое», ни нефигуративное, «абстрактное» искусство не обладают монополией на продуцирование символов, и «сочетание несочетаемого», о котором пишет Вл. Вл., здесь никак не может служить своего рода «лакмусовой бумажкой». Создается впечатление, что в центре его интересов не столько символизация, сколько синтезирование.

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

блемы, как мы видим, достаточно парадоксальна: ведь абстрактное искусство как раз и характеризуется отходом от мимесиса. Каковы же аргументы В.А.Крючковой? В основном их три⁷.

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

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

В.А.Крючкова справедливо замечает, что содержание имманентно произведению. Но ведь и форма тоже! (Как тут не вспомнить введенный В.В. термин «форма-содержание», свидетельствующий о неразрывности двух этих компонентов). Мне кажется вполне очевидным, что благодаря гармоничным цветоформным отношениям, композиционной выстроенности высокохудожественная абстрактная картина самодостаточна, не предполагает «выпадения в осадок» каких-то узнаваемых фигур. Это, как полагал А.Ф.Лосев, такой образ, который содержит в себе собственный прообраз. Кстати, в 1950-е гг., когда и заявила о себе вторая парижская школа, Этьен Жильсон в книге «Живопись и реальность», рассуждая об онтогенезе картины и ее «эмбриогенезе», настаивал на том, что произведение живописи, будь то реалистическое или абстрактное, – это «личность», «индивидуальность», «единичность», живущая собственной жизнью, оно самодостаточно, ничего не изображает, и на этом основании предлагал отказаться

от термина «изобразительные искусства» в пользу «пластических искусств». (Кстати, Жильсон не скупился на саркастические оценки «религиозных картинок», изображающих, скажем Святое Сердце в виде «длинноволосого, бородатого блондина, который мог бы при случае выступить в качестве вагнеровского тенора; однако он обнажает свое сердце и тем самым сразу узнается как “Святое Сердце Иисусово”»). Живопись и производство картинок, по Жильсону, – два совершенно разных искусства, преследующих разные цели, создающие разные классы произведений (это к вопросу о «поражающих» Вл. Вл. своими эстетическими качествами «профессионально скромно, но со знанием дела выполненных картинках, иллюстрирующих алхимические трактаты»).

Суть символа в понимании Жильсона – обозначать, не изображая. У В.А.Крючковой же подобная самодостаточность ассоциируется исключительно с декоративностью. Конечно, есть немало людей, воспринимающих нефигуративную живопись именно как декоративную, путающих эстетство с декоративностью, – но мы ведь ведем речь не о таком наивном восприятии искусства. Другое дело, что мотивы знаменитых абстрактных картин нередко используются в дизайнерских целях, в моде (стоит выйти летним днем на улицу, как в глазах зарядит от соответствующих штамповок на футболках). Однако в тех же прагматически-прикладных целях, и с не меньшим коммерческим успехом эксплуатируется и фигуративная живопись (знаменитые шишкинские «мишки» на конфетных фантиках, фотообоях и т. п.).

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

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

Проблема взаимосвязей и взаимовлияний искусства и науки достаточно традиционна⁸. Обращение к ней В.А.Крючковой вполне уместно: 50–70 гг. прошлого века, время расцвета второй парижской школы, – это и период бурного развития структурализма, семиотики, информационной эстетики, оказавших определенное воздействие не только на живопись (концептуализм), но и на литературу (новый роман, леттризм), театр (хэппенинг), кинематограф (новая волна), музыку (Авангард II). Так что в художественном контексте неоавангарда тех лет, во многом отмеченного акцентом на интеллектуально-концептуальной стороне эстетического восприятия, такой поворот темы заслуживает внимания. Еще со времен первого авангарда начала XX века тема влияния новейших достижений науки (теории атомно-молекулярного строения вещества, атомной энергии как основы материи и т. п.) на новейшие поиски в искусстве была крайне актуальной. И ее не обошли вниманием главные теоретики и практики абстракционизма того времени (знаменитый лозунг: Материя исчезла!) – Кандинский, Малевич, лучисты. Однако сегодня мы хорошо видим, что художественную ценность произведения названных художников, как и других, увлекавшихся в то время новациями научно-технического прогресса, приобрели не благодаря этим увлечениям, а скорее – вопреки: исключительно на основе традиционного для живописи понимания цветовых отношений, гармонизации форм, организации композиции цвето-форм и т. п. И, напротив, там, где это увлечение выходило на первый план (у позднего Кандинского, например), оно существенно засушивало и рационализировало его картины, снижало их художественное качество. То же самое можно сказать и о живописцах второй парижской школы.

Между тем разные ракурсы взаимосвязей искусства и науки обсуждались и в последующие периоды – достаточно вспомнить повальное увлечение теорией информации в искусствоведении, синергетикой и попытками применить ее положения о диссипативных структурах, возникновении порядка из хаоса, точках бифуркации и т. д. к развитию художественной культуры, не говоря уже о более близких к нам по времени идеях алгоритмической, ком-

пьютерной, а сегодня и цифровой эстетики – последняя стремится осмыслить характер арт-практик, возникших благодаря новым цифровым технологиям.

Действительно, рассмотрение философско-эстетических и искусствоведческих аспектов внедрения в искусство современной электроники, мультимедийных технологий, возникновения эстетической виртуальности, а также трансформаций художественного мышления, обусловленных использованием новейших технологических достижений в творческом процессе, и т. п. – одна из насущных задач современных эстетики и искусствознания. Специального внимания в контексте нашего обсуждения заслуживают особенности цифровой компьютерной графики, живописи, скульптуры; вопросы видовой структуры цифрового компьютерного изобразительного искусства; рассмотрение моделей компьютерной имитации материалов, приемов и техник различных видов традиционного изобразительного искусства; классификация дигитального искусства, определение его места в системе изобразительных искусств, выявление его специфических особенностей. Однако сейчас речь не об этом, а о самом принципе конвергенции художественно-эстетической сферы и науки. Думаю, он не работает. Ни полвека назад, ни сегодня заигрывание гуманитарных наук с математикой, техническими и естественными науками на путях поиска новых подходов к гуманитарной проблематике не принесли ощутимых результатов. Ничего существенного не дали они ни эстетике, ни искусствознанию. Измерить, вычислить, точно просчитать субъективную сторону эстетического отношения, как и ментальные и социальные параметры эстетического субъекта невозможно. Вспомним известную эстетическую аксиому о том, что «поверить алгеброй гармонию» пока никому не удавалось и вряд ли это в принципе осуществимо, т. е. необходимо учитывать некоторые границы и пределы любой научной методологии в сфере художественно-эстетического опыта, что не всегда делает автор книги. В.А.Крючкова не акцентирует должного внимания на многих объективных художественно-эстетических (и не только) рисках, к которым ведет излишнее увлечение точными методами в сфере анализа искусства. Не рассматривает она по существу и крайне актуальный вопрос о границах искусства, ставший сегодня предметом острой полемики. Что же касается авторской аналогии

между философским и художественным абстрагированием, философским методом индукции как двигателем фигуративной живописи, а дедукции – живописи абстрактной, то она представляется мне лишь красивой метафорой. Главного в искусстве, его специфики – художественности, доставляющей реципиенту эстетическое наслаждение, – ни наука, ни философия уловить не в силах.

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

В.А.Крючкова пишет о том, что сны, видения, галлюцинации, мир воображения носят зрительный характер, а посему миметический принцип распространяется и на них. Это напоминает общеизвестные умозаключения Леонардо из его «Книги о живописи»: самое большое несчастье для человека – потерять зрение: живопись – это «окно в мир», «зеркало природы», и потому она – первое из искусств. Концепция, впоследствии оспоренная Лессингом в «Лаокооне», позднее Шеллингом с его идеями художественного синтеза, отказом от проведения четких границ между видами и жанрами искусства и многими другими эстетиками и теоретиками искусства. То, что мимесис не сводится к подражанию формам окружающего нас мира, но подразумевает и подражание эйдосам, было известно еще в классической античности (вспомним спор о подражании между Аристотелем и его учителем Платоном и знаменитое аристотелевское: «Мой учитель – вещи, которые не умеют лгать»). Современное, объемное и многогранное понимание мимесиса содержится в соответствующей статье В.В. из «Лексикона неонклассики»⁹.

Пафос книги В.А.Крючковой состоит в том, чтобы предложить новое, расширенное понятие мимесиса. Но, на мой взгляд, оно получилось не расширенным, а расширительным. Если все в искусстве живописи – мимесис, то тем самым просто-напросто утрачивается смысл этого термина, в духе дерридианской деконструкции размывается его устоявшееся значение, в конечном итоге происходит его подмена (что наблюдается и в двухтомнике «Мимесис» В.А.Подороги). Может быть, стоит оставить «мимесис» в покое и предложить какой-то совершенно новый термин, адекватный современным арт-практикам? Ведь не случайно же возник и сам концепт «арт-практики», свидетельствующий об их несовпадении с «искусством»? О том, что такая потребность существует, а

попытки в этом направлении предпринимаются, свидетельствуют хотя бы исследования А.М.Бурова, считающего мимесис принципом классической изобразительности, а ядром современной визуальности – поллакис (от *греч.* – «повторение»). Идея дискуссионная, возможно, мы еще поговорим о ней с участием автора, но сама постановка вопроса свидетельствует о том, что современные арт-проекты еще ждут своего осмысления и, соответственно, нового, адекватного им теоретического инструментария.

В.В.Бычков (29.07.11)

Дорогой Вл. Вл.,

размышляю над Вашими письмами. Изучаю их с радостью и восторгом. Вы поднимаете, ставите и решаете целый ряд важнейших для нас проблем и вопросов, что заставляет Вашего доброжелательного читателя в который уже раз восхищаться и Вашей эрудицией, и глубиной Вашего мышления, и широтой постановки проблем, и многим другим, открывающимся в Ваших фундаментальных посланиях. Как полезен, а не только приятен все-таки наш Триалог!

Заставляет задуматься в который раз (!) и над собственной концепцией. А сие не просто и требует концентрации творческой энергии и новых волевых импульсов. Правда, не в такую жару, которая царит этим летом в Москве. Тем не менее какие-то мыслишки клубятся, и возможно еще в августе начну всерьез реагировать на некоторые из Ваших размышлений и вопрошаний.

Сейчас просто пара импрессионов для разминки.

Спасибо за прекрасное эссе на тему Сфинкса и его (ее) иконографии. Сразу вспомнились годы юности, изучение античной мифологии, радость и трепет душевный по поводу глубинных мифологем и т. п. «Эдип» Стравинского... Моро... Да, Моро! Удивительно! Этот мало известный у нас в 1960-е гг., да и сейчас, полагаю, художник привлекал тогда и мое внимание, наряду с другими символистами (прерафаэлиты, Шаванн, Карьер, Штук, Бёклин, Сегантини... – их знали тогда только немногие, да и то по репродукциям. И они влекли меня к себе тогда больше, чем сейчас. В первое давнее и краткое посещение Мюнхена я наряду с Пинакотеками, Ленбаххаузом и т. п. разыскал и музей-квартиру Штука... Да, волнующие времена!) Позже, когда я увидел небольшую, но прекрасную экспозицию Моро в ОРСЭ и отдельные работы в дру-

гих музеях, он произвел на меня еще большее впечатление, в то время как многие другие символисты в оригинале несколько разочаровали. Вот Шаванн, Сегантини, Редон, Моро до сих пор у меня в почете. А Бёклин, которого я этой весной много увидел в Базеле, совсем перестал меня трогать. И раньше-то я ценил его только за «Остров мертвых». Он так и остался для меня мастером одной высокохудожественной работы.

Но Моро! Очарование юности! И здесь мы с Вами в 1960-е гг. шли близкими курсами.

Тем более разительны некоторые аспекты глубинных различий наших миропониманий и духовных горений – в том числе и в сфере художественно-эстетического опыта – сегодня. При многих и точках, и пространствах соприкосновения и единодушия. Это и интересно!

Сфинкс! Мистический образ. Несочетание сочетаемого! (Я имел в виду Ваше – «сочетание несочетаемого», а произошла описка; я было начал ее стирать и вдруг прозрел в этом словосочетании что-то глубинное и мистическое! Бог ты мой! Вот, уже Фрейдю уподобился в нюхе на описки и оговорки. Пока оставил так. Продумать.) Мужское, звериное, хтоническое начало (Вы хорошо напомнили нам генеалогию Сфинкса) – архетипический лев с когтистыми лапами – и – обольстительно, таинственно женское (Вы меня сейчас же – в декаденты! – да, мы все такие, чего там греха таить!).

И вспомнилось жизненное. Тоже из опыта юности. Одна очаровательная и очень умная юная особа как-то заявила мне полушутя, полу-: *Не подходите слишком близко: я тигренок, а не киска!* (стишок из детской книжки-раскладушки – одной из тех, с которых многие из нас начинали читать лет в 5. Надпись на клетке с тигренком в зоопарке, как сейчас помню эту картинку). И на секунду в глазах ее сверкнула молния взгляда Сфинкса (или вампира). Я сразу почувствовал и узнал (!?) эту молнию и ...

Ну, стоп! Слова юной особы вспомнились мне, когда читал Ваше описание картины Моро об Эдипе и Сфинксе. Это и про нее тоже. Вероятно, Моро знал подобных дам в жизни, а не только в астрально-окультиных, романтически-символических погружениях.

Между тем, образ Сфинкса никогда не был мне близок, особенно его живописные или скульптурные интерпретации. Возможно потому, что мало их видел или не обращал особого внима-

ния. Они представлялись мне всегда каким-то почти антихудожественным монстром, как и кентавры, и всякие там Паны и другие козлоногие и собакоголовые, заполнившие, по известной сатире Лукиана, в эллинистический период весь Олимп настолько, что истинным олимпийцам «начало не хватать амбросии и нектара и кубок стал стоять целую мину из-за множества пьющих». С едкой иронией Лукиан высмеивает всех этих египтян «с собачьей мордой, завернутых в пеленки», пятнистых быков из Мемфиса, обезьян, ибисов и т. п., которые неизвестно каким образом проползли на Олимп из Египта и существенно затруднили жизнь исконным эллинским богам.

Если уж говорить о юношеских мечтаниях и увлечениях, эротических томлениях и т. п. приятных вещах определенного этапа нашего возмужания, то меня всегда привлекал таинственный образ Софии в интерпретации русских символистов... Вот уж действительно глубинное мистическое сочетание несочетаемого! Правда, не на внешне пластическом уровне (иконография Софии в древнерусской иконописи слишком рационалистична, т. е. аллегорична), но на уровне сущностной эйдологии.

И Сфинкс, и София – древнейшие мифологемы, связанные с надмирной мудростью и мистикой Вечно женственного. Однако как различны! Как далеки друг от друга по всему. Из разных миров! Хтонического и уранического.

И другое.

Неделю назад прятался я от жары пару дней у знакомых на даче. Лежал бездумно и блаженно на берегу лесного озера под сводом мощных корабельных сосен (а я люблю эти деревья, пожалуй, больше других, особенно когда их стволы освещены боковыми лучами заходящего солнца), созерцал причудливые ходы и переплетения их ветвей и трепещущие под легким ветерком игольчатые кисти, и вдруг подумалось. Вот, мы ломаем копыя о символы, символизацию, метафизические основы бытия, а ведь вот Оно – здесь. Само, без каких-либо символов, образов, синтезов, знаков стоит надо мной, слегка трепещет, посмеиваясь, и говорит: да вот Я здесь, с тобой, в тебе, а ты во мне. И что тебе еще надо, что искать-то в каких-то символах? Я вокруг, везде, вне и внутри. Открой глаза и смотри. Открой душу и прими Меня в нее. И больше ничего не надо... Полнота бытия. Полнота жизни.

И возликовала душа.

А разум ткнул ее локтем исподтишка: уймись! Пантеизм какой-то. Только в Символе сила!

Обнимаю, друг мой.

Наслаждайтесь италийскими символами и пейзажами и помните, что и здесь Вас чтят и изучают с пристрастием.

Сомученик по симвонологии В.Б.

Добрые пожелания и Н.Б., ибо письмишко отправится и к ней вскоре. Надеюсь, что соберусь с силами ответить и на ее интереснейшие послания, связанные с французским символизмом и с символизацией в абстрактной живописи. Где еще сильнее явлен художественный символ сугубо в цветоформном облике, как не в творчестве Кандинского, особенно его динамического периода (1910–1920)?

В.В.Иванов (30.06–07.07.11)

Дорогой Виктор Васильевич!

Хотел было без преамбулы – и в простоте сердечной – продолжить свое письмо, прерванное по совестливым соображениям (надо же знать меру!), но вот прошел день-другой... перечитал нацарапанное... и снова задумался: достаточно ли ясно я отвечаю на Ваши вопросы? В одном пункте, вероятно, желательной ясности я все же не достиг. Имею в виду свои попытки дать определение символа в духе метафизического синтетизма. Поэтому мне понятно, почему Вы пишете: «И, честно говоря, никакого “сочетания несочетаемого” у большинства символистов даже из перечисленного выше ряда я не усматриваю»¹⁰. Совершенно справедливо: у перечисленных Вами художников второй половины XIX в. «сочетания несочетаемого» встречаются редко. В любом случае понятие символа – имплицитно содержащееся в их творениях и гораздо реже эксплицитно-вербально этими мастерами выраженное – и шире, и уже (т. е. более узкое) данного мной в МС.

«Шире» – потому что «сочетания несочетаемого» брались ими из уже готового репертуара образов античности и средневековья в качестве лишь одного (и не самого главного) элемента их творческого метода.

«Уже» – постольку, поскольку художники того времени были довольно далеки от онтологически-энергетического понимания символа, которое нашло свое совершенное вербальное выражение у Флоренского: «Символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет в себе эту последнюю». Это исчерпывающее суть дела определение символа во время написания МС было мне неизвестно¹¹, но приблизительно в таком духе я мыслил символ как сочетание двух «энергий» (двух типов реальностей и т. п.), для внешнего восприятия «несочетаемых» и принципиально раздельных. Надо оговориться, что определение, данное Флоренским, – в конечном счете – приложимо только к сферам литургическо-культурной или магически-окультурной символики. В эстетической области оно употребимо только с большими коррективами, уточнениями, а то и вовсе не применимо в своей радикальной форме, ибо может привести к опасным двусмысленностям. Мне очень близка мысль Блока о том, что «миражи сверхискусства» лишь мешают подлинному искусству. Думается, что множество логомахических ситуаций и утопических проектов возникло именно в связи с произвольным перенесением материального понятия теургии в эстетическую сферу.

Не избежал некоторой двусмысленности и я своим МС. Чтобы более не плодить терминологических недоразумений, хочу дать более дифференцированное определение символа как сочетания несочетаемого в моем нынешнем понимании.

Символ теургически сочетает элементы (энергии), несочетаемые в мире чувственных восприятий. Видимое соединяется с невидимым и становится его носителем. Такой символ – «бытие, которое больше самого себя» (Флоренский).

Символ как сочетание несочетаемого в собственно эстетической сфере возникает на основе вышеупомянутого Символа и находится с ним в различного рода соотношениях, но не имеет онтологического характера.

Существуют иные виды символизаций кроме тех, которые сочетают (синтезируют) несочетаемое, но также имеющие свою основу в Символе.

В творчестве художников второй половины XIX в. мы имеем дело со смешанным типом символизации. В силу эклектического характера многих произведений того времени не всегда легко разобраться в их собственно эстетических достоинствах.

Возьму для примера Бёклина.

// далее в письме Вл. Вл. идет многостраничный интересный текст о Бёклене, об образе Пана в его творчестве как о классического типа сочетании несочетаемого, который здесь приходится с сожалением опустить – изд. //

С касталийскими благопожеланиями всем собеседникам В.И.

В.В.Бычков (04–11.08.11)

Дорогие друзья,

Сегодня завершил подготовку рукописи «Древнерусской эстетики» к сдаче на верстку, чем, как вы знаете, занимался всю весну и большую часть лета. При этом хочу выразить мою благодарность Н.Б. и моей жене, которых пришлось призвать на помощь для выполнения этой работы, ибо одному справиться со столь большим объемом в короткий срок мне было не под силу. И других дел в это время пришлось совершить немало. Крутились в работе верстки двух больших книг – новой редакции моего учебника (только вчера ушел в типографию) и нашего Триалога. Н.Б. (для Вл. Вл.) тоже только вчера закончила проверку и правку корректуры. Так что обратиться к нашим символическим пирогам было некогда, и сил на это не было никаких.

Тем большую радость доставили нам здесь фундаментальные письма Вл. Вл. И своим содержанием, и постановкой проблем и вопросов, которые сразу же дали толчок работе внутренних креативных сил в этом направлении и вызвали ностальгию по писанию, сесть за которое основательно до сего дня не было возможности.

И вот! Кажется, можно спокойно (хотя бы на один вечер) устроиться у компьютера и начать размышлять о вещах, крайне важных и значимых, затронутых в последних ваших письмах. По двум строчкам, полученным пару дней назад от Вл. Вл., я понял, что наш друг простудился в Италии и не смог реализовать полностью свою программу там, но сейчас в Берлине и уже пишет новое письмо. Огорчен Вашим заболеванием, дорогой друг, да еще в столь неподходящее время и в таком благодатном месте, но несколько утешает, что Вы уже полны творческого горения и сидите за компьютером. Это лучшее лекарство от любых хворей. Поправляйтесь скорее. С нетерпением ждем и Вашего нового письма. Между тем за нами и прежде всего за мной большой эпистолярный

долг. Давно не отвечал Вам по существу. Поэтому, закрыв последнюю страницу рукописи Древней Руси, решил хотя бы начать новое письмо и поразмышлять пока только о некоторых темах, поставленных в Вашем последнем послании. Посмотрим, во что это может вылиться.

В двух Ваших письмах (от 08–14.04 и от 15–24.06) Вы, отвечая на мои вопросы, разворачиваете Вашу теорию метафизического синтетизма (МС), с одной стороны, и по ходу полемизируете с рядом моих теоретических положений, задавая мне встречные вопросы.

Сегодня я хотел бы начать с ответов на Ваши вопросы по поводу некоторых положений моей теоретической позиции, ибо они касаются сущностных проблем эстетики, философии искусства и собственно символизации как главной темы наших последних бесед. А по ходу этих ответов-размышлений, возможно, удастся поговорить и об отдельных, не до конца еще проясненных для меня принципах теории МС. Или я остановлюсь на них позже.

Смысл основных теоретических вопросов, поднимаемых Вами в этих письмах, связан с моим пониманием *художественного символа* и в данном случае касается конкретно трех положений, по которым Вы в принципе не согласны со мной и еще раз вопрошаете, давая свой *отрицательный* ответ:

- синонимы ли в эстетике *выражение* и *символизация*?
- любое ли искусство является символическим?
- всякое ли художественное творчество имеет в основе своей интуитивно-бессознательный характер (художник поет как птичка)?

Я неоднократно и в письмах нашего Триалога, и в моих теоретических работах отвечал на эти вопросы в той или иной форме *утвердительно*, отнюдь не подшучивая ни над Вами, ни над кем-либо другим. Если же делал это неубедительно, то сие следует отнести на счет неуклюжести моего дискурса (да разве я то говорю, что *знал*, пока не раскрыл рта?..). Символов моей речи и способов их сочетания не хватает для того, чтобы донести адекватно смысл моего знания. Увы!

Попробую еще раз, ибо темы эти оказываются непростыми для понимания, хотя в эстетике они *сущностные*, и не я их выдумал, а в той или иной форме к ним обращались практически все, всерьез размышлявшие о сути и смысле искусства. И отвечали чаще всего *утвердительно*.

Я не собираюсь, естественно, переписывать сюда тома текстов по истории эстетической мысли, но напомним несколько высказываний хорошо известных и почитаемых Вами авторов.

Лосев в «Диалектике художественной формы» прямо отождествляет *выражение в искусстве*, понимая его как художественную форму, с символом: «Выражение, или форма, сущности есть *становящаяся в ином* сущность, неизменно струящаяся своими смысловыми энергиями. ...Говоря вообще, выражение есть *символ*».

«Выражение есть та стихия, которая получается в результате *воплощения* (принципиального или фактического) всего эйдоса в инобытийной сфере. Выражение есть *синтез эйдоса и его инобытия*, и, поскольку эйдос есть прежде всего смысл, – выражение есть *тождество логического и алогического*. ...Отсюда – *символическая природа всякого выражения*».

«...под *символом* я понимаю ту сторону в *мифе*, которая является специально *выражающей*. *Символ есть смысловая выразительность мифа, или внешне-явленный лик мифа*».

И напоследок напомним лосевское определение художественного выражения: «*Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом*» // Курсивы везде Лосева//

Приводя эти высказывания, я не хочу сказать, что полностью солидарен с Лосевым в понимании всех его терминов. Мое понимание, что видно из многих моих работ, отличается от лосевского. Однако его фактическое отождествление *художественного выражения* и *художественного символа* представляется мне не вызывающим сомнения, хотя и сам Лосев не всегда был последователен в этом утверждении.

Уже и отсюда вытекают положительные ответы на два других поставленных выше вопроса, тем не менее на них я остановлюсь специально.

Говоря далее своим языком и разъясняя свое понимание символизации и выражения в искусстве, я обращусь к любимой нами живописи и слегка презираемому Вами Левитану (раз почему-то он утвердился как-то в наших последних письмах), «жившему в мире своих субъективных лирических настроений» и не поднимавшемуся, в Вашем понимании, до высот духовности или до высот

символического выражения. Не думаю, что живопись Левитана может быть сведена только к выражению субъективных лирических настроений, но даже и за этим выражением я вижу духовное начало, удивительно тонкую жизнь духа и выражение Духовного. Я бы не стал отказывать лирике в причастности к сугубо духовной сфере. В противном случае и многим лирическим абстракциям Кандинского, Клее и множества других лириков в сфере живописи, поэзии, музыки мы должны отказать в выражении духовного. Само по себе лирическое восприятие мира есть восприятие сугубо духовное, эстетическое (может быть, чисто эстетическое, как и считали многие наши предшественники, размышлявшие об искусстве), поэтическое, музыкальное...

Однако не будем вступать в космическую бесконечность дискуссий о духовности. Здесь мы ничего не найдем, кроме нескончаемых словопрений. Каждый из нас понимает ее по-своему и, что удивительно, чувствует ее в искусстве по-разному. Вы полагаете, что в живописи Левитана ее нет, а я чувствую ее там. Думаю, что и Кандинский, крупный эксперт по Духовному в искусстве, не отказал бы Левитану в ее наличии во многих его работах. Не случайно же он приводил в качестве одного из носителей Духовного в предметном искусстве живопись Сегантини (сугубого реалиста в Вашем представлении; справедливости ради не забываю, что и в искусстве Бёклина Кандинский видел такого же носителя, чего я в нем, за исключением одной-двух работ, не вижу). Однако дело здесь не авторитете Кандинского и не в конкретных именах, а в сути понимания художественного выражения, художественной символизации, художественности вообще.

Я вижу (как и Лосев) общность этого семейства понятий в их глубинном, сущностном смысле, который неоднократно пытался сформулировать, но остаюсь совершенно непонятым моим другом и оппонентом. Это грустно сознавать.

И смысл этот заключается в том, что к специфике искусства относится *явление* (избегаю здесь слова *выражение*, чтобы не получилось «масло масляное», хотя нужен именно этот термин) некой смысловой (духовной) предметности, как правило, не выражаемой на уровне ratio, в доступной конкретно чувственному восприятию форме, созданной исключительно изобразительно-выразительными средствами конкретного вида искусства (для живописи: цве-

том, линией, композицией цветоформ, цветовыми и цветотоновыми отношениями и т. п.) по эстетическим законам (неписаным, естественно; в моем понимании *эстетического*, вестимо).

Художник накладывает на холст краски в определенных соотношениях, а мы прозреваем внутренним зрением за ними нечто, что вызывает в нас эмоциональные и духовные движения, не исключающие, естественно, и разумно-сознательного осмысления – мощный комплекс духовной деятельности всего нашего существа. Это ли не выражение? И это ли не символизация? И это ли не природа и конечная цель любого искусства?

Другое дело, что далеко не все художники и не во всех произведениях достигают этого. Однако нас-то интересуют *принципы*, а не конкретные реальности в данном случае. Главные *принципы* искусства. И в пространстве этих принципов выражение в искусстве всегда является только и исключительно символическим, ибо осуществляется только и исключительно на уровне *специфического сочетания* формальных элементов (элементов формы), которое (сочетание!) оказывается (вот где тайна искусства и символизации) носителем духовного. А смысл этой специфики состоит в том, чтобы возбудить в духовном мире реципиента эстетического восприятия некие эмоционально-духовные процессы, не имеющие ничего общего с этими элементами формы самими по себе – с теми или иными красками, линиями, пластическими формами. И только их, как правило, внесознательная интуитивная гармонизация в процессе творчества в некую органическую целостность наделяет эту целостность особым духовным (= эстетическим = художественным) невербализуемым, но активно переживаемым эстетически развитым реципиентом смыслом. И разве это не символизация, когда сочетание тех или иных элементов формы вызывает в духовном мире реципиента нечто иное, чем сами эти элементы, чем их собственный индивидуальный смысл? Ведь вот о каком уровне символизации говорю я, и именно он и является собственно уровнем эстетической символизации, художественной символизации, художественного выражения, собственно художественности.

Сказанное относится ко всем без исключения элементам формы, в том числе и к визуально вроде бы не сочетаемым для сознания, воспитанного в пространстве чувственно воспринимаемой природной среды. Например, тело женщины и рыбий хвост или

козлоноготь мужчин и женщин. При особом таланте художника на сочетании такого типа я теоретически допускаю возможность пластической гармонизации подобных несочетаемостей, но в реальном искусстве примеров этому привести не могу. Думаю, что все подобного рода мифологические образы уместны, пожалуй, только в словесном выражении – в мифологии, поэзии, фольклоре, но не в визуальном переводе. Словесный образ рисует в нашем сознании расплывчатую, неконкретизированную картинку, которая не так смущает эстетический вкус, как иллюзионистическая визуальная конкретизация в живописи или в графике.

Поэтому объединение, например, в одном образе фрагментов тела женщины, льва и птицы, выражающее некий якобы реально существующий архетип на каких-то иных планах бытия, мне недоступных, может быть, и является символом, но, по-моему, в общем случае не имеющим никакого отношения к эстетической сфере и к собственно художественности. *Это какой-то иной уровень символизации*, да Вы, Вл. Вл., собственно об этом и пишете. Я совершенно не ставлю под сомнение утверждения о том, что существуют иные планы бытия, кроме доступных, например, вашему покорному слуге; что на этих планах могут существовать какие угодно существа, являвшиеся архетипами для посвященных (в том числе мастеров резца и кисти), имевших доступ на эти уровни; я не исключаю, что и сегодня есть такие посвященные, возможно, даже и в пространстве нашего узкого круга; я с уважением отношусь к создателям любой приватной теории (в том числе эстетической) для «личного пользования», но, как посвященный только и исключительно в эстетический план бытия, я утверждаю, что наличие архетипа (в том числе и на иных планах бытия или сознания) еще не является гарантией того, что любой его образ в искусстве будет эстетически значимым, художественным, т. е. будет в моем понимании художественным символом.

Пример из сферы более доступных мне архетипов (его я уже не раз приводил в нашей переписке): три ангела на православных иконах в соответствующих композициях. По христианской традиции (Преданию) – это устойчивый символ Троицы, но он сам по себе никакого отношения не имеет к художественно-эстетической сфере. Это чисто религиозный или культовый символ (в смысле определения Флоренского), как и множество другого подобного

типа. На его основе может возникнуть художественный символ, как он возникает в «Троице» Рублева и в ряде других *высокохудожественных* икон Троицы XV–XVI вв., но может и не возникнуть, что и имеет место в бесчисленных одноименных иконах среднего, чисто ремесленного качества. Что здесь непонятного-то или дискуссионного?

Повторю: теоретически я могу допустить, что и сфинкса (как и пана, и наяду, и Анубиса) можно выразить на высоком художественном уровне, если гармонично сочетать фрагменты тел девушки, льва и крылья орла, но пока таких изображений я не знаю (разве что великий египетский Сфинкс перед пирамидами, но он слишком плохо сохранился). С сожалением должен отметить, что сфинкс в столь понравившейся Вам, Вл. Вл., картине Моро «Эдип и сфинкс», возможно, даже более других представляется мне явлением антихудожественным. Моро совершенно не удалось органично сочетать в фигуре сфинкса туловище крылатого льва с погрудным изображением девушки. Искусственность этого соединения, пластические швы между телом девушки и пернатым животным просто режут мне глаз и возмущают эстетический вкус. Я вижу головку очаровательной девушки, влюблено вззирающей на юношу, прижавшейся к нему всем своим девичьим телом (легко дорисовывается воображением это тело по очертаниям и положению ее груди), и искусственно прилепленное к ней тело фантастической зверюшки, пытающейся зацепиться за плащ юноши. И все. В художественном отношении крайне неудачная работа. И ни о какой символизации здесь лично я говорить не могу. Головная конструкция, неудавшийся художественный образ. У Моро есть значительно более тонкие и целостные в художественном плане символистские работы.

Между тем я убежден, что именно художественная символизация, о которой я написал выше, и лежит в основе *любого искусства*. Высокого искусства. Является его *принципом*; оно на этой символизации и зиждется, но не всегда, естественно, а точнее – достаточно редко реализуется на практике. И сие никак не зависит от того, к какому направлению принадлежит мастер. Любой *шедевр* (не спрашивайте меня: что есть шедевр?) из истории мирового искусства от древнеегипетских росписей и даже, пожалуй, фресок Тассили-анджер, через все направления и школы до шедевров

авангарда и модернизма XX в. обладает этой художественной символикой. Символисты – и французские, и русские – хорошо почувствовали это и писали об этом неоднократно (хотя, замечу еще раз в скобках, им самим очень редко удавалось создавать произведения собственно художественного символизма, т. е. высокохудожественные вещи).

Вот, Белый в статье «Почему я стал символистом...»:

«Всякое искусство символично в вершинном и глубинном осознании художниками своего творчества». Именно этот тезис, на все лады артикулируемый символистами (это их главное открытие в эстетике, хотя и восходит имплицитно к романтикам, Ф.Шеллингу, Ф.Шлегелю), для меня всегда был аксиомой. Да и работы Лосева на нем основываются.

Белый усматривает символизм и в реализме, и в классицизме, и не отказывает символу в выражении всего комплекса духовно-эмоциональных состояний, акцентируя внимание на том, что в пределе художественный символ есть выражение на уровне искусства главного Символа, который у него в антропософский период отождествлен с Христом, «вторично грядущим в новую культуру».

// Мне кажется, что Вы, дорогой Вл. Вл. *не эту символизацию*, выявленную символистами в любом искусстве, имеете в виду, когда тоже говорите о том, что символизм присущ не только искусству собственно символистов XIX в., но и многим произведениям других периодов и направлений в истории искусства? Или я Вас неточно понимаю? //

Многоаспектность, многоплановость и несводимость *художественного символа* (Белый употребляет это понятие!) к какому-то одному формализуемому смыслу он показывает в статье «Смысл искусства»: «...художественный символ, выражая идею, не исчерпывается ею; выражая чувство, все же не сводим к эмоции; возбуждая волю, все же не разложим на нормы императива. Живой символ искусства, пронесенный историей сквозь века (т. е. сквозь все стили и направления искусства. – *В.Б.*), преломляет в себе многообразные чувствования, многообразные идеи. Он – потенциал целой серии идей, чувств, волнений. И отсюда-то разворачивается трехчленная формула символа, так сказать, трехсмысленный смысл его: 1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заве-

домы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он – *живая цельность переживаемого содержания сознания*» (курсив мой. – В.Б.). Вот это потрясающее определение! Лучше, пожалуй, не скажешь: живая цельность переживаемого содержания сознания! Здесь процесс восприятия неотделим от процесса созидания в понимании символа.

Есть у Белого, как известно, и более узкие определения символа в искусстве, направленные опять же на то, чтобы доказать, что символизм лежит в основе любого искусства («символизм всякого искусства»). Здесь он определяет символ как «неделимое творческое единство», в котором сочетаются два слагаемых: «образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове» («символ всегда отражает действительность» – т. е. обязателен элемент миметизма, изоморфизма! – В.Б.) и «переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание» («символ есть образ, видоизмененный переживанием») (статья «Символизм» 1909 г.). // А Вы, друг мой, почему-то с некоторым презрением относитесь к психологизму в искусстве; вот Белый его не чурался. // Под это определение символизма, несомненно, подпадает практически все творчество Левитана, как и многих других реалистов и собственно символистов в искусстве. Вяч. Иванов годом ранее (1908) назвал такой тип символизма *идеалистическим* уже применительно к собственно символизму как художественному направлению в отличие от *реалистического символизма*, раскрывающего «сокровенную жизнь сущего», «глубочайшую истинную реальность вещей, *realia in rebus*». Понятно, что идеалистический он ценил ниже.

Белому в данном случае важно было показать, что все искусство, и прежде всего реалистическое, символично. Почему-то через 100 лет после высказываний Белого и других символистов это приходится разъяснять и мне моему почитаемому оппоненту. В довершение своей аргументации приведу и суждения Эллиса из его блестящей книги «Русские символисты» (1910), где он показывает, что символизм как художественная школа стал логическим завершением стремления всего предшествующего искусства к символизации,

к исканию символа. «Если “символизировать” – значит интуитивно прозревать в явлениях их “нумены”, в вещах – воплощенные в них идеи, путем творческого созерцания, и прозревать в ограниченном, временном и конечном лишь разнообразные строго координированные формы единого, безграничного и вечного, то разве не всегда и не все художники, поэты и мистики только и делали, что символизировали?» И несколько далее: «...искание символа, адекватного объекту, неизменно составляет истинную сущность всякого искусства, быть может, даже единственную цель его»...

Не будем придирааться к тем или иным словам мыслителей, писавших сие ровно сто лет назад. Смысл во всем этом один и понятен: символизм, или в моей терминологии – символизация, составляет сущность любого искусства. Другое дело, что в эмпирической сфере искусства (на протяжении всей его истории) мы далеко не всегда, а точнее достаточно редко встречаемся с феноменами действительно художественного символизма. Ну, это и понятно. Эстетика, как и любая философия искусства прошлого и современности, имеет дело с *идеями* и *принципами*, а не с эмпирической реальностью. «Искание символа», художественная символизация, конечно, *интуитивно* (сознательно – пожалуй, только у самих символистов к. XIX – начала XX вв.) составляет сущность любого высокого искусства, но далеко не все художники и не во всех произведениях достигают этого. Когда достигают, мы действительно говорим о гении и о шедевре.

И именно в этом пространстве я и определяю художественный символ как сущностное ядро художественного образа, а всю шкалу промежуточной символизации отношу к сфере художественной образности. При этом я регулярно подчеркиваю, о чем, кажется, не знали символисты (за исключение, пожалуй, Белого в приведенном выше определении), что собственно реализация художественного символа зависит не только от наличия шедевра (необходимое условие), но и от самого акта его именно *эстетического* восприятия, т. е. от высокоразвитого субъекта восприятия и соответствующих благоприятных условий восприятия (установки на эстетическое восприятие и возможности ее реализовать).

Уже из сказанного и всей совокупности приведенных здесь цитат, по-моему, очевидно, что художественный символ полностью и окончательно реализуется только на *интуитивно-внесоз-*

нательном уровне, ни в коем случае не на уровне *ratio* в любых его интерпретациях. И вся эстетика базируется на этом положении, хотя в исторической ретроспективе по-разному выражала его.

Это не исключает, естественно, что уровень *ratio*, или так называемого сознания в узком смысле слова, т. е. словесно выражаемого сознания, или мыслительной деятельности, участвует в процессе художественного творчества. И часто даже очень активно и развернуто. Это тоже очевидно и давно известно эстетике. Однако последнее «чуть-чуть», т. е. тот этап творческого процесса, который собственно и завершает творчество, наделяет произведение *художественным качеством*, всегда вершится сугубо *интуитивно*, внесознательно, именно, если хотите, *друг мой, поется*, «юбилирует» (от *jubilatio*) **в августиновском понимании, как некое невыразимое словами ликование творческого духа мастера.** И именно на этом, интуитивном, внесознательном уровне и вершится художественный символ, точнее – те его материализованные составляющие, которые входят в произведение искусства и дают возможность назвать его высокохудожественным произведением или даже шедевром.

А все эти бесчисленные черновики и зачеркивания-перечеркивания в рукописях великих поэтов и писателей (у художников тоже есть это, только их «черновики», как правило, не сохраняются, а постоянно записываются мастером в процессе доработки картины) суть свидетельства именно этого мучительного внесознательного процесса творчества. Поэт пишет строфу и чувствует (знаю это по себе, хотя и не отношу себя, вестимо, к поэтам в высоком смысле слова), что что-то в ней не то, что-то звучит не так, с чем-то не гармонирует. А с чем, он не знает, не понимает и мучительно ищет, не выплывет ли из глубин его души или духа какое-то другое слово, другое словосочетание, другое звучание, другой падеж и т. д. и т. п. – мучительно и до бесконечности. И вдруг – нашел! Все сразу, непонятно как, встало на свои места, запело в душе, заиграло, и он уже чувствует: вот так и никак иначе! Какое же здесь «сознание»? Конечно, все это в широком философском смысле – *сознание*, но именно те его уровни и составляющие, которые мы в обиходной речи называем внесознательными, бессознательными, интуитивными, иррациональными, невербализуемыми.

Так же работает и живописец (это я наблюдал неоднократно в мастерских своих друзей-художников), думаю, что так же – и любой большой композитор.

Вот, проблема с архитектурой. Действительно, древняя архитектура, особенно готические соборы или гениальные индуистские центрические храмы типа храмов Кхаджурахо. Здесь я нахожусь в некоторой растерянности. Трудно себе представить, конечно, что подобные храмы можно построить на чистой интуиции, без точнейших и сложнейших математических расчетов и чертежей, т. е. без напряженной работы рационально-разумной сферы сознания. Между тем, по-моему, до высокого Ренессанса архитекторы (точнее, строители храмов) не применяли таких точных чертежей и расчетов, какие сохранились, например, от Брунеллески. Поэтому я, честно говоря, не могу себе представить работу творческой сферы сознания древних строителей шедевров архитектуры без управления ею какой-то могучей сверхразумной силой. Возможно, далеко превосходящей способности человека. Не зря же с древности творчество связывается с *вдохновением* (вопрос в том, только, как понимать это вдохновение).

В целом в этом плане я не высказал ничего нового для эстетики. Она давно знает, что в сложнейшем творческом процессе созидания художественного произведения задействованы все духовно-душевные и технические способности и возможности человека, что на каких-то предварительных этапах немалую роль играют и рационально-сознательные, т. е. чисто мыслительные процессы, но художественная символизация, т. е. завершение (или собственно свершение, со-вершение) высокого произведения происходит исключительно на внесознательном // здесь у меня была гениальная описка – я думал написать «внесознательном», но написалось: *всесознательном*, и только при перечитывании понял, как это точно – именно *всесознательном* !!! // (скорее сверхсознательном), интуитивном уровне, почти в экстатическом состоянии. Поэтому ни один подлинный художник никогда не сможет вам сказать, каким образом он создал тот или иной шедевр, хотя многие и пытались это сделать, но безуспешно. Вот, Моро при писании своего сфинкса явно опирался исключительно на разум – стремился всеми силами сознательно сочетать несочетаемое, и ничего путного из этого не вышло. Явился не худо-

жественный образ сфинкса, но надуманная искусственная конструкция. Он *знал*, но не *чувствовал*, что за этой конструкцией может быть какой-то реальный (хотя бы мифологический) архетип. Вот образ Эдипа и пейзаж в этой картине явно тяготеют к символическому выражению, но все портит монстрик сфинкса. И целостного образа (на уровне всей картины), не говоря уже о символе, не получилось.

Размышляя о вдохновении, интуиции художника и т. п. вещах творческого процесса, мы говорим только об одной стороне символизации – о творчестве, созидании художественного произведения (в принципе – шедевра). Другая неотъемлемая часть бытия художественного символа (повторяю неоднократно, ибо не чувствую никакого отклика на этот тезис) – процесс восприятия произведения подготовленным реципиентом. Само по себе произведение искусства еще не символ, но лишь материализованная предпосылка к его бытию. Реализуется же это бытие в процессе эстетического восприятия произведения при указанных выше условиях.

Таким образом, феномен художественной символизации – это сложнейший процесс бытия художественного символа, его реальной жизни, которая включает в себя уникальную вневременную и внепространственную (я бы сказал даже – метафизическую) систему: сознание художника в момент создания конкретного произведения искусства – само произведение искусства – сознание реципиента в момент эстетического восприятия данного произведения. Фактически это и есть бытие собственно художественного символа. А само бытие этого бытия я и называю художественной символизацией.

Отсюда собственно вытекает и недостаточность (недосказанность) моих предшествующих определений художественной символизации – их фрагментарность и закономерность вопрошаний Вл. Вл. по этому поводу. И в связи с проблемой «выражения – символизации», и в отношении бессознательного процесса «творчества – восприятия». Надеюсь, теперь все более или менее встает на свои места. Во всяком случае, я хорошо сознаю, как дружеские вопросы, замечания, сомнения и возражения по тем или иным проблемам наших бесед способствуют уточнению формулировок и даже прояснению смыслов сложнейших проблем эстетического опыта, особенно его высших форм, связанных с искусством.

При этом всегда становится очевидным и тот простой и давно всем известный факт, что искусство – это величайшая тайна, не открывающаяся до конца мыслительной сфере нашего сознания. Да, мы все (имею в виду братство Триалогов, по крайней мере) хорошо чувствуем и переживаем эту тайну в каждом акте полноценного восприятия конкретных произведений высокого искусства. Более того, мы *знаем* в глубинах нашего духа эту тайну в момент (в мистерии, в мистике) эстетического восприятия. Нам даже кажется, что вот мы схватили за хвост эту золотистую жар-птицу с голубоватым отливом и готовы сейчас же описать ее. Открылось! Эврика! Завершилась мистерия восприятия, мы хватаемся за перо и застываем оторопело. Нет слов. Нет и знания, которое только что вроде бы сияло – и точно – сияло! – в нашей душе. Ничего написать или сказать об этом «неизвестном знании» не можем. Не дано сие человеку. А ведь только что знали и знаем, что будем знать опять при следующем акте эстетического восприятия и уже рвемся к нему, мечтаем о нем, вождедем его. . .

Не в этом ли великий смысл художественной символизации?!

Великой и самой высокой на человеческом уровне символизации.

Если говорить метафорически, то художественная символизация – это конкретное *откровение* только и исключительно на уровне художественного языка *сокровенной* тайны искусства, самого его духа. И, пожалуй, ничего иного. Ничего вне этого духа.

На сем хочу завершить это письмишко.

И само это завершение рассматриваю как вступление в новый этап размышлений о символизации в искусстве и вокруг нее.

К тому же есть еще большой пласт писем Вл. Вл., связанный с МС, который мне тоже хотелось бы осмыслить.

Всем этим надеюсь заняться уже на Адриатическом побережье Италии, в тени пиний и под сводами византийских и ренессансных храмов.

Доброго всем здоровья и новых творческих открытий.

Ваш брат и друг В.Б.

В.В.Бычков (26.03.12)

Дорогие друзья,

на прошлой неделе я как великий подвижник искусства четыре дня подряд, преодолевая метель, вьюгу, злой колючий ветер то с дождем, то со снегом, мужественно продирался на территорию

бывшей фабрики «Красный октябрь», где теперь элитный тусовочно-выставочный комплекс. Там, как знает Н.Б., в модном кинотеатре-баре-ресторане cinema-lounge Dome, где, согласно его обозначению (лаунж) не сидят, а возлежат, развалясь за столами с напитками и яствами, и иногда посматривают на экран, все эти четыре дня демонстрировали по вечерам тетралогия Александра Сокурова, которую он сам назвал «тетралогией о власти». Нашли, где провести ретроспективу фильмов самого артхаусного, как скажет Н.Б., режиссера! Другие кинотеатры, видимо, не предоставили свои пространства.

Это известные вам фильмы «Молох» (1999), «Телец» (2000), «Солнце» (2005) и новый фильм «Фауст» (2011). Прошлые фильмы уже порядочно подзабылись, хотя в свое время не произвели на меня особого впечатления, как и другие работы этого режиссера, считающегося у нас, да и на Западе одним из самых продвинуто-известных и модных. Хотя, скажем, венецианского Золотого льва он получил только за последний фильм. Остальные, по-моему, все не получали нигде ничего, хотя и всегда везде номинировались – у него хороший выход на Запад.

Между тем «Фауст» еще в прокатном варианте с месяц назад произвел на меня вполне благоприятное впечатление, поэтому я решил пересмотреть всю тетралогия, коль скоро ее пустили в одном только тусовочном и дорогом кинотеатре по одному сеансу в вечер. Для Сокурова здесь было сделано исключение: вся ретроспектива его фильмов (а она включала и еще четыре фильма кроме тетралогии) шла бесплатно. Да это и понятно. Кто из «золотой молодежи» пойдет его смотреть за деньги? И так-то на первых трех фильмах было по 6–10 человек в зале, имеющем 60 посадочно-полежечных дивано-кресельных мест. На «Фаусте», правда, зал был переполнен.

Спрашивается, зачем я пошел все пересматривать, когда первые фильмы не произвели на меня особого впечатления, а последний видел месяц назад и еще хорошо его помню? Ответ в тематике наших последних бесед. Она уже сидит у меня, как, по-моему, и у всех нас в печенке. Как только чувствуется, что где-то запахло символизацией в искусстве, уже тянет туда неодолимо. Вот и таскался по мосту через Москву-реку в ужасную погоду на остров «Красного октября», чтобы посозерцать символизацию Сокурова.

Сразу скажу: не зря таскался. Получил и интеллектуальное, и эстетическое удовольствие (не наслаждение, пусть наш *pater* не переживает – сим нельзя в полной мере наслаждаться).

Понятно, что уже сами названия фильмов сознательно символичны, а если мы вспомним, что первый фильм о Гитлере, второй о Ленине, третий о японском императоре Хирохито, то само собой: охота пуще неволи!

Очевидно, что первые три фигуры напрямую связаны с властью, ею были наделены и ее символизируют. О Фаусте – особые размышлизмы. Символика названий вроде бы отчасти очевидна. Однако. Все герои первых трех фильмов показаны в маргинальных (Гитлер), пограничных (Ленин) или кризисных (Хирохито) ситуациях, в которых соотнесенные с ними в названиях фильмов символы вроде бы не очень вяжутся с «героями», да еще действительными носителями власти. Вспомним.

Молох, по Библии, как известно, достаточно жестокое языческое божество, идол которого изображался в виде медной статуи человека с бычьей головой, которому приносили в жертву сожжения живых детей. Гитлер в фильме Сокурова изображен в день своего отдыха в летней горной резиденции Кельштайнхаус («Орлиное гнездо»), где кроме него присутствуют только любящая его Ева Браун, изнывающая там в полном одиночестве от скуки, Геббельс с женой, Борман и небольшой штат прислуги и охраны. Фюрер представлен не бесноватым вождем народов и жестоким правителем огромного рейха, завоевателем половины мира, но каким-то расслабленным невротиком, боящимся умереть от рака, которого у него нет, неуклюжим кривляющимся шутком в нелепых плясках на пленэре, жалким убогим человечком, не знающим даже, что делать ему с влюбленной в него красоткой беспримесного арийского замеса с пышущим здоровьем и силой телом (Елена Руфанова много и умело демонстрирует там свое крепкое обнаженное тело, как бы сошедшее с полотен нацистских художников).

Лента, как и все фильмы тетралогии, снята в узком формате (3x4), в черно-белой тональности, в приглушенном, часто полутемном освещении. Мрачные пустоватые помещения замка, который вообще-то расположен в прекрасном пейзаже предгорий баварских Альп (но его практически не видно – снаружи все всегда в полном тумане, даже в солнечный день, когда предпринимается вылазка на

ПЛЕНЭР). Все как-то призрачно, сумеречно, уныло обреченно. Все персонажи, кроме Евы, типичные уродцы, выродки, шуты, механические автоматы. И кто-то постоянно наблюдает, подглядывает за всеми действиями главных персонажей со стороны (мотив, проходящий через все фильмы тетралогии) – то откуда-то с гор в бинокль, то из-за полуоткрытых дверей, то пробегая ненароком по коридорам и т. п. Все под чьим-то неусыпным наблюдением.

Какая здесь власть? Какой страшный Молох? А художественная символика в фильме ощущается, создается всеми строго продуманными средствами фильма, множеством всех его даже очень мелких деталей. И какой-то подкожный ужас пробегает от нее вне зависимости от сознательно-мыслительной герменевтики: и вот это сумеречное ничтожество – действительно Молох, пожравший уже миллионы жизней (последнее мы знаем из исторического контекста, но не из фильма, и на это тоже, конечно, рассчитывает режиссер)?! Символизация, притом чисто художественная, хотя особого свойства, не та классическая, которую я описываю как ведущую к гармонизации с Универсумом. Эта – не анаagogическая, но какая-то хтоническая. Она тоже ведет реципиента, но в глубины кромешного бессознательного, требуя незамедлительно и интеллектуальных процедур. И тем не менее и очевидно, художественная. Этого не отобрать у фильмов Сокурова.

Ключевой сценой, возможно, мало кем и замеченной из современных зрителей, на мой взгляд, является короткая встреча Гитлера с неким просителем, почему-то допущенным в неприступный замок великого фюрера. Это местный пастор. Он просит Гитлера помиловать какого-то солдата-дезертира, возможно, его родственника (я прослушал этот момент). Того должны отправить в концлагерь, где он может погибнуть. Гитлер, понятно, непреклонен. Однако из этой сцены выясняется, что он не верит в Бога, даже молодежи запретил ходить в церковь, а старики сами перестали туда ходить – боятся репрессий со стороны новой безбожной власти.

Гитлер – язычник (вне праведной веры), т. е. языческий царь-Молох, а отсюда его власть в метафизическом смысле иллюзорна, а во внешнем проявлении уродлива. Он сам какой-то расслабленный маньяк, шут, жалкий комик, и вся атмосфера вокруг него – атмосфера мрачных сумерек. Сумеречное сознание безбожной власти, которая как некое привидение, призрак – непонятно даже,

на чем и держится. Но – держится! Власть автономна, держится сама по себе и держит своих носителей. Отсюда и сторонние наблюдатели – глаза и уши самой иррациональной, не субъективированной и не объективированной власти – подлинного Молоха, который безжалостен и по отношению к свои земным носителям. Один из самых страшных выводов, выплывающих из подсознания при просмотре этой ленты. Человек в этом фильме только Ева. Ее человечность основана на бескорыстной любви. «Может быть, ты и ноль, как называл тебя мой отец, но я люблю тебя, люблю и тако-го», – бездумно бросает она Гитлеру, и он спокойно переваривает это, возможно ощущая, что он действительно ничто, оказавшееся в руках Молоха власти.

Интересный и жутковатый художественный образ власти, не правда ли? Бессознательное власти – сплошные сумерки, туман и мрак. Шутовство и жалкое кривляние. И это управляет массами. И еще как управляет!

Символизм, замешанный на элементах абсурда и сюрра, но мощно увлекающий нас в какие-то метафизические глубины бытия и сознания.

Нечто подобное видим мы и в следующем фильме.

Ленин, как вы помните, показан в последний год жизни в Горках. Жалкий, беспомощный, наполовину парализованный, уже не знающий как умножить 17 на 22. Понимает, что приближается конец. Просит у партии яд, чтобы хоть как-то достойно уйти из жизни. Такое же мрачное, сумеречное освещение во всей ленте, как и в «Молохе», даже в солнечный день на каком-то юродском пикнике (опять шутовски-карнавальным знак пикника на пленэре, как и в первом фильме) среди луга с цветущей медуницей (фильм тоже черно-белый), в которой копошатся две неуклюжие фигуры Ленина и Крупской. Окружающих слуг и охраны тоже мало, и все предельно карикатурны уже на типично русский манер. И тоже отовсюду подглядывающие физиономии высовываются. Почему телец?

Телец в Библии – это и нежный, специально откормленный жертвенный теленок, и золотой литой бычок-идол, которому время от времени стремились поклоняться израильяне вопреки запрету Бога. Ленин, заложивший основы суровой и жестокой власти, сам здесь предстает жертвенным тельцом этой власти как иррациональной безличной силы, проявляющей себя через неких выро-

ков рода человеческого? Кромешно-сумеречное бессознательное власти пожирает вождей-рабов своих? Художественно это решено и в этой ленте достаточно убедительно. Вождей безбожных, отказавшихся от Бога. В самом начале Сокуров опять дает как бы мимоходом маленький, но значимый фрагмент. Ленин слышит какую-то музыку и вспоминает, что, когда он слышал ее в детстве, мама называла ее музыкой ангелов, но он не верит ни в Бога, ни в ангелов... Он просто телец, принесенный в жертву маховикам какой-то страшной темной силы. В фильме нет никакого просвета, подобного той же Еве из первого фильма.

«Солнце». Самого солнца в фильме нет ни в прямом, ни в переносном смысле и в помине. Фильм тоже черно-белый. Мрачные катакомбы бомбоубежища, в котором живет японский император Хирохито в последние дни войны – дни после Хиросимы и массивных бомбардировок Токио. Тот же сумрак во всем. На улице уже не туман, а дым от разбомбленного Токио. Просто ад кромешный, в котором по задымленному небу летают не птицы и не самолеты, а какие-то фантастические летучие рыбы. Император тоже живет в сумеречном, монохромно зеленоватом сознании. И тоже по-своему юродивый. Его юродство заключается в том, что он – эстетствующий император. Это подчеркивает и вся его субтильная эстетская фигурка, напоминающая его любимого актера Чарли Чаплина, и странное беззвучное, какое-то рыбье долгое, неоднократно повторяющееся шевеление губами при сомкнутых зубах. «Открывает рыбка рот – непонятно, что поет», – эта детская русская песенка о нем. Он – эстетствующая рыба на престоле власти в какой-то сюрреалистической империи.

Главное же – его странное, мягко говоря, поведение, для которого американский генерал-прагматик, командующий оккупационными войсками, сразу находит точное название: невменяемый. Во время поражения его страны в войне его интересует не это (он как-то мимоходом отдает распоряжение принять капитуляцию на любых условиях), но красота эволюции в природе (на столе у него бронзовый бюстик его бога – Дарвина). Он наслаждается видом какого-то редкого местного крабика, у которого на панцире как бы проступает рисунок лица свирепого самурая, любит старинными европейскими гравюрами. Вообще живет в своем замкнутом ото всего мире. В этом, возможно, и его личная сила, позволяющая

ему преодолеть узду Молоха власти, которая тоже изо всех щелей подглядывает и за ним. Он не без мучительной внутренней борьбы отказывается от власти, от своей божественности, снимает с себя титул сына Солнца и радостно бежит с женой к детям, как обычный человек. Солнце иллюзорной императорской власти зашло, солнце чисто человеческой жизни, возможно, взошло... И реальная жизнь эта, как мы знаем из недавней истории, длилась еще долго.

И «Фауст». Здесь нечто *вроде бы* иное. Не только о власти, но и о ней тоже. Этот фильм, кстати, совершенно самодостаточен и смотрится как абсолютно самостоятельный вне зависимости от тетралогии, чего нельзя сказать о трех предшествующих лентах. Они приобретают значительно большую художественно символическую выразительность именно в общем контексте, как бы существенно дополняя друг друга. «Фауст» же и без предшествующих фильмов в художественном отношении очень хорош. Я думаю, это лучший и самый сильный фильм Сокурова. И вполне заслуженно получил венецианского льва, хотя того дают нередко и за всякую муру, но здесь точное попадание. Безотносительно к тетралогии и к теме власти он – просто хорошая художественная картина, выражающая художественными средствами (и очень сильными) некий значительный комплекс метафизических смыслов бытия и жизни человеческой, которые сильно действуют на эстетически подготовленного реципиента.

Думаю, что художественную силу этому фильму дал прежде всего сам архетип – уходящий в глубины человеческого бессознательного миф о Фаусте. Как он, по-моему, в свое время придал и особую силу роману Томаса Манна «Доктор Фаустус». Чем-то существенно значимый для человечества миф, сам выражающий себя через художника, взявшегося его воплощать. Это произошло и с Сокуровым. Об этом стоит подумать. Неслучайно сегодня многие художники в самых разных видах и жанрах новейшего искусства (особенно часто в театре), ощущая свою *пост*-культурную, уже как бы генетически заложенную слабость к самостоятельному оригинальному творчеству, обращаются к древним мифам или классическим, обретшим мифологическую силу сюжетам от Гомера, Библии, древнегреческих трагиков до того же Гёте, Гоголя, Достоевского как к неким костылям художественности, но и они далеко не всегда их поддерживают.

Итак, «Фауст». Здесь все значительно сложнее и не так символически прямолинейно, как в трех предшествующих картинах. Фильм, кстати, тоже в старинном формате 3x4, практически черно-белый, хотя в редкие моменты там появляются цветные вставки, нагруженные особым, именно художественно-символическим значением. Общий световой тон близок к предшествующим фильмам – сумеречно-серый. Однако здесь этот серый – иногда холодно-серый, иногда – тепло-серый, иногда близкий к сепии или к цвету старинных немецких гравюр – художественно очень значим и поднимается нередко до утонченного эстетизма. Многие кадры и сцены фильма потрясающе красивы. Здесь по приближенности к красоте изобразительного искусства Сокуров иногда поднимается почти до Гринуэя, хотя тот в этом плане, конечно, недосягаем. Одна из вершин живописности в этом плане – нежный в пастельно-сепийных тонах прекрасный лик погружившейся в свои переживания Маргариты, долго занимающий весь экран в момент ее драматического разговора с Фаустом.

Главным носителем и предельно карнавальным символом власти в картине является, конечно, Ростовщик (выполняющий функции Мефистофеля). Он скупает души людишек, которые выстроились к нему в огромную очередь (ученик Фауста Вагнер стоит там 150-м и готов уступить свою очередь Фаусту, где-то перед ним стоят и местный пастор, и ректор университета), и исполняет за это мелкие человеческие (слишком человеческие) желания. Он имеет предельно, карикатурно безобразное тело (для этого Сокуров показывает его обнаженным, купающимся в водоеме, где женщины, в том числе и прекрасная Гретхен, полощут белье и весело подшучивают над уродством Ростовщика) с маленьким хвостиком и без признаков пола, но умное, лукавое и даже по-своему красивое и вдохновенное лицо (его прекрасно играет уникальный актер Антон Адашинский).

Фауст, напротив, какой-то угрюмый, безвольный, нищий, непонятно к чему стремящийся (и стремящийся ли вообще) ученый, который не находит в анатомируемом трупе никакой души, не верит в ее существование, да и в Бога, кажется, не верит, поэтому спокойно готов продать свою мифическую душу Ростовщику (в демоническую силу которого он поверил, убедившись предварительно в ее действенности, конечно) за одну ночь любви с Марга-

ритой. Он вроде бы и нравственный, честный человек, вроде бы и влюбился в Маргариту, вроде бы и стремится овладеть законами природы, чтобы что-то создать самому. Однако все это *вроде бы* – в фильме во всех его деяниях и намерениях настойчиво демонстрируется какая-то двусмысленность.

А вот носитель власти на земле, Князь мира сего, Ростовщик уверен во всем и все знает о людях, он верит и в Бога, естественно, ибо знает Его почти что лично, а может быть, и понаслышке от своих предков (он как-то мимоходом оправдывается перед Фаустом, что, дескать, Еву соблазнил не он, а его древний предок). О Боге Ростовщик постоянно и с какой-то уважительной полунасмешкой напоминает Фаусту, который навсегда застрял на первой фразе Евангелия от Иоанна (не может понять, в каком это смысле в начале было слово), при случае с юродским вожделением лобызает лик Христа на кладбищенском распятии, так же вожделенно и с какими-то ужимками целует лик Мадонны на статуе в храме, при этом не прочь и справить нужду по-большому в том же храме, когда живот прихватило от выпитого флакончика цыкуты, припасенной Фаустом для себя, уже готового отправиться в мир иной от беспросветности и скудости жизни. Ростовщик у Сокурова – типичный *юродивый* почти в прямом христианском смысле этого термина – умный, много знающий, но скрывающий это под личиной внешне непристойного поведения и безобразного внешнего вида, при этом еще и обладающий некоторой властью над людьми, чем юродивые обычно не обладали. В общем – это совсем не Мефистофель Гёте, не Демон Лермонтова-Врубеля и не Мефистофель Антокольского (кстати, интересно и знаменательно в скобках вспомнить, что Антокольский, завершив после множества долгих поисков своего предельно символичного Мефистофеля (1883), хотел назвать скульптуру «XIX век», но потом для «понятности» зрителям назвал все-таки «Мефистофелем», над образом которого он и работал много лет).

И Ростовщик резонер и мыслитель. С иронией относится и к конкретным персонажам, к тому же Фаусту, хотя и уважает его как незаурядную личность и прообраз импонирующего ему человека будущего, и к человечеству в целом. Мечтает о бессмертном человеке будущего, лишенном всяких мыслей: «Мысли сокращают человеческий век. Я хочу дожить до того славного времени, когда

на общественное и семейное поприще выйдет человек без мыслей, гладкий и чистый, словно речной камень, человек-долгожитель с прозрачной головой и такими же прозрачными ясными глазами... Доктора Фауста знаете? Вот он на правильном пути». Понятно, что «правильный путь» к человеку без мыслей – это неверие в Бога и увлечение наукой, которой только вроде бы и занят Фауст, и Лукавый поощряет этот путь. Хотя сам Фауст, кажется, уже и не очень высокого мнения о науке – находится то ли в состоянии разочарования, то ли видит ее в ироническом свете будущего (не забудем, Фауст Сокурова – это Фауст с сокуровскими знаниями результатов научно-технического прогресса XXI в., хотя и живет где-то в прошлых веках по сюжету).

Из разговора Фауста с Маргаритой выясняется, что наука дает такой же ответ на главный вопрос бытия, что и сама жизнь. Тогда *Маргарита* резонно и наивно вопрошает:

– Зачем же тогда наука?

Фауст: Чтобы занять себя чем-нибудь. Человек не может жить пустым. Вот вы, наверное, вышиваете?

Маргарита: Вышиваю.

Фауст: И наука – то же самое вышивание.

Маргарита (со слезами на глазах): Мне вас очень жалко. Ваша жизнь бессмысленна!..

А науки, которыми занимался Фауст Сокурова, весьма уважаемые в его время: алхимия, астрология, физиология... И вот тебе и на – это только вышивание для заполнения внутренней пустоты, где нет Бога, нет веры. А когда там возгорается любовь (возможно, просто страсть), он готов пойти на все, чтобы овладеть объектом желания. Понятно, что Фауст в этой сцене, если понимать ее буквально, возможно, не счел нужным вдаваться в глубокие рассуждения о науке с пустышкой девочкой, однако в фильме все художественно значимо. И другого определения науки Фауст нигде не дает. Наука – лишь вышивание для заполнения душевной пустоты...

Фауст Сокурова предстает здесь не просто художественным символом собственно «фаустовской культуры» как атеистической буржуазной эпохи господства научно-технического практицизма и прагматизма, каковым гётевский Фауст представлялся Освальду Шпенглеру, но уже символом фаустовско-фельетонной эпохи, очень созвучной рубежу XX–XXI столетий.

Этот аспект фельетонизма мог бы быть усилен одной интересной фразой из сценария Юрия Арабова, которую Сокуров, будучи сам подлинным художником, не смог (рука не поднялась?) все-таки вставить в свой фильм, – что-то в нем восстало против нее – хотя диалоги фильма практически полностью совпадают со сценарием, который я имел возможность почитать перед вторым просмотром картины. Когда при первом посещении Фаустом Ростовщика тот просит дать ему автограф на его книге по физиологии, с юродским почтением снятой Ростовщиком с полки, он зачитывает ему особо понравившийся фрагмент: «...Гиппократ считал, что главная цель высокого искусства – освобождение тела от слизи, которая превалирует в человеке и вредит его здоровью. Жанр трагедии здесь особенно полезен, потому что у зрителя проливается много слез и вместе с ними уходит слизь. “Царя Эдипа” нужно смотреть поздней осенью и зимой, когда слизи в организме особенно много. А комедию, которая с помощью смеха освобождает тело от желчи – весной и летом...».

Более едко вряд ли можно было высмеять физиологизм, но Сокуров решил, видимо, что это уж слишком актуально, ибо близкие к этому суждения о роли искусства сегодня, в эпоху *пост*-культуры, нередко можно услышать из уст *пост*-теоретиков искусства. Увы.

Интересен финал фильма. Получив с помощью Ростовщика на ночь свою любимую, Фауст вроде бы (весь фильм, кстати, строится на этих *вроде бы* – символических намеках и недосказанностях, которые существенно инициируют психику реципиента, ждущую спокойного, логически ясного развития событий, высказываний, намерений. Ан, нет! Вроде бы так, а вроде бы и наоборот!) поступает согласно данной им расписке кровью в распоряжение Ростовщика и отправляется с ним на тот свет, о чем ясно свидетельствует их встреча с убиенным им Валентином, братом Маргариты. Однако власть Ростовщика над ним оказывается иллюзорной. Фауст рвет данную Ростовщику расписку, а самого его побивает камнями, полностью заваливает ими и устремляется с великой надеждой, что он теперь может все, – вроде бы познал вдруг все законы природы, – по каменистой, а далее заснеженной безлюдной и безтварной вообще пустыне к каким-то сияющим (впервые за все фильмы тетралогии освещенным ярким солнечным светом) горным вершинам. Квинтэссенция всех юродивых, шутовских, невменяемых, убогих,

кромешно-сумеречных, карикатурных образов-символов вроде бы носителей власти из предшествующих фильмов – Ростовщик-Мэфистофель побит камнями каким-то мало симпатичным (симпатии зрителей, если уж они и возникают, то скорее на стороне уродливого Ростовщика, как это ни парадоксально, – такова воля режиссера, выраженная художественными средствами) представителем нарождающейся фаустовско-фельетонной эпохи...

Молох власти отбросил за ненадобностью даже своего главного носителя – Князя мира сего – и возложил свои надежды на новую силу – предвестника техногенной цивилизации (кстати, вспомним, на него возлагал эти надежды и сам Князь), когда носителями ее станут совсем иные силы. Между тем из-под груды камней слышится слабеющий писклявый голосок умирающего Ростовщика, обращенный к Фаусту: глупец, а кормить-то тебя здесь кто будет?..

Что еще сказать? Перед нами серьезное художественно-символическое полотно, состоящее из серии картин высокого философского звучания, *вроде бы* полемизирующего с главным принципом философии великого Ницше – его «волей к власти» и его идеей сверхчеловека. Тетралогия Сокурова – иронический ответ Ницше, данный ровно через столетие, которое существенно и жестко (и жестоко) подкорректировало утопические идеи первого провозвестника *пост*-культуры и показало, что это уже не просто «воля», но мощная хтоническая сверхприродная сила, всесокрушающая стихия, совершенно неподвластная человеку.

Можно еще немало говорить об этой тетралогии, но в плане нашей темы о символизации остается только еще раз убедиться в том, насколько многообразно и свободно символизация проявляется в искусстве и как трудно уложить ее в ложе более или менее осмысленного концептуального пространства. Все наши последние письма свидетельствуют именно об этом. Не правда ли? Ваш В.Б.

В.В.Бычков (10.04.12)

Дорогие друзья,

отправляя эту часть нашей переписки в печать, я должен еще раз просить у Вас прощения, что пришлось несколько нарушить ее последовательность, сократить достаточно большие фрагменты и целые письма, чтобы войти в объем небольшого сборника.

Надеюсь, учитывая большой положительный резонанс в научных кругах на наш огромный первый том «Триалого», удастся когда-то издать и второй, где вся переписка будет опубликована полностью. Сейчас же хочу подвести предварительный итог нашей полемике с о. Владимиром по поводу символизации, как она вырисовывается из публикуемого здесь материала. Это логичнее всего сделать фрагментом из моего письма от 17.09.11, вам хорошо известного.

<...> Поставлена проблема символизации как основы художественности в искусстве. Активно развернувшаяся дискуссия между мной и Вл. Вл., в которой приняла участие и Н.Б., в основном дала, как мне представляется, хорошие результаты. И это несмотря на то, что при ближайшем рассмотрении выясняется, что полемика между мной и Вл. Вл. идет как бы в разных и почти не пересекающихся плоскостях. Приятно, что Н.Б. в большей мере поддерживает мое понимание, опираясь на эстетику французских символистов. Употребляя одну и ту же терминологию, мы с Вл. Вл. вкладываем в нее разные смыслы. И семантическое сближение продвигается с большим скрипом. Объясняется многое различными начальными установками и позициями собеседников.

Вл. Вл. дал нам развернутое изложение (еще не заверщенное, но главный смысл понятен) своей теории метафизического синтетизма (МС) и с этой позиции своей, как он ее называет, «приватной эстетики» разворачивает авторское понимание символизации и символа в искусстве, подчеркивая, что не претендует ни на какую общезначимость. Основу его составляет, если я правильно понял, такое сочетание несочетаемых элементов в искусстве, которое имеет свой архетип в метафизической сфере (на иных планах бытия, доступных лишь посвященным)¹². Только в этом случае возникает собственно символизм в искусстве (с древнейших времен до наших дней – от Древнего Египта до символизма рубежа XIX–XX вв., Раушенберга, Шварцмана, Бойса, Флэвина и т. п.). Это понятно, но художественный ли это все-таки символизм? Аргументация о. Владимира меня не убеждает. Полагаю, потому что у меня нет доступа к сфере тех архетипов сочетания несочетаемого, о которых он постоянно говорит. Этот мир закрыт от меня. Вероятно поэтому я не испытываю никаких эстетических реакций от созерцания сфинксов, кентавров, панов, нереид и других синтезов человека и животного. Даже ссылка Вл. Вл. на

знаменитого кентавра Боттичелли меня не убеждает. Я недавно был в Уффици, созерцал этого кентавра, но не испытал никакого удовольствия от картины. Думаю, она случайна в творчестве Боттичелли и его явная неудача. Правда, не исключаю, что, если бы мне открылся план архетипов людей с шакальими и другими головами, хвостами, копытами, я, возможно, имел бы иной эстетический опыт и не иронизировал бы вместе с безбожником Лукианом над тем, что открывается только избранным.

Не имея эзотерического опыта выхода на план синтетических архетипов, я исхожу из опыта, более доступного и мне, и всем, имеющим достаточно развитый эстетический вкус, т. е. претендую на определенную общезначимость (тоже в достаточно узких рамках, естественно, особенно в наше время господства *пост*-культуры и техногенного варварства) своей теории. Как мне представляется, я для этого и был призван и посвящен в сан эстетика. Мое понимание символизации и художественного символа есть некоторое обобщение идей классической эстетики в этой сфере от Шеллинга и романтиков до русских символистов и религиозных мыслителей начала XX в. В ней не так уж и много чего-то специфически моего.

Концепция художественного символа вырастает у меня на основе осмысления и определенного развития теорий художественного образа, как завершения его многоступенчатой структуры в многомерном пространстве творчества-произведения-восприятия. Понятно, что в этом пространстве под архетипами <если уж мы желаем воспользоваться этим предельно расплывчатым термином – даже Вл. Вл., сознательно или нет, употребляет его по крайней мере в двух разных смыслах: онтологических архетипов неких планов бытия (архетипы Анубиса, сфинкса, пана и т. п.) и юнгианских архетипов сознания (личностного или коллективного бессознательного)> я понимаю нечто совсем иное, чем Вл. Вл. Практически очень редко употребляю этот термин, но останавливаюсь на более привычных в эстетике терминах прототипа, прообраза, первообраза – тоже, увы, с весьма многозначной семантикой.

В этом плане я вслед за ранним Лосевым, говорившим о художественной форме и выражении, склонен утверждать, что подлинный художественный символ (и его носитель художественный образ) сущностно антиномичен. Он и имеет некий

духовный прообраз вне себя (архетип, если хотите, в метафизической сфере), к которому вроде бы отсылает реципиента, и одновременно не имеет его, но весь этот прообраз целиком и полностью содержит в себе, обладает, используя терминологию Лосева, примененную к художественному образу, «автономно-созерцательной ценностью».

Прообраз (или архетип), к которому отсылает художественный символ, содержится только в нем самом, он совершенно уникален, не существует нигде и никоим образом кроме, как в данном художественном символе, который, как мы помним, есть процесс субъектного творчества-восприятия. И это такой уникальный прообраз (архетип), тождественный самодостаточному и самодовлеющему образу, который открывает врата к чему-то иному, уже в символе (тем более в образе) не содержащемся – к индивидуальному для данного реципиента окну в метафизическую реальность, к лично его гармонии с Универсумом. В этом и заключается его специфически художественный антиномический символизм: и самодовлеющий символический образ, и открывающий врата феномен, ведущий к чему-то иному, чем он сам.

Существенна и проблема *энергетики* художественного символа. Мы вроде бы единодушны с Вл. Вл. в том, что мудрая дефиниция символа о. Павла Флоренского относится во всей своей полноте только к культовым символам. Тем не менее Вл. Вл. полагает именно этот символ («теургически сочетающий несочетаемые энергии» – в 1-м пункте его развернутого определения) в основу любого художественного символа, т. е. усматривает и в художественном символе реальную энергетику архетипа. Я же такой энергетики по понятным из вышеизложенного причинам не ощущаю, но убежден, что в символе наличествует *иная*, присутствующая только ему особая *визуально-пластическая энергетика* (если хотите – эстетическая энергетика), которая и составляет его действительную силу и великую тайну искусства. Однако это материи, почти не поддающиеся осмыслению. Здесь следует остановиться и ждать какого-то нового всплеска аналитических способностей, нового уровня исследовательского вдохновения.

Вот, по-моему, тот результат (две практически не пересекающиеся концепции), к которому мы с Вл. Вл. пришли на данном этапе изучения проблемы символизации.

Полагаю, что дальнейшее углубление в тему и попытки точнее понять друг друга приведут к новым выводам, обогащающим эстетику и философию искусства.

С дружескими чувствами и добрыми пожеланиями В.Б.

Примечания

- ¹ См. публикацию предшествующих текстов: *Бычков В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М., 2012 (монография победила в конкурсе Ассоциации книгоиздателей России «Лучшая книга года» в номинации «Лучшая книга в области гуманитарных наук» с вручением Диплома и «Книжного Оскара» – статуэтки первопечатника Ивана Федорова). В предложенной здесь вниманию читателей публикации в письмах всех авторов были сделаны существенные купюры, касающиеся материалов, не имеющих отношения к заявленной теме. Убраны все лирические отступления, описания поездок и выставок, что характерно для формата «Триалога». Автора надеются, что когда-то им удастся опубликовать новые страницы «Триалога» в полном объеме.
- ² Фрагмент из письма Вл. Вл. от 28.01.11:
«В письме от 25 января сего года Вы пишете о *художественной символизации*, что она “инициирует эстетическое восприятие”. В каком смысле? В моем словопотреблении *символизация* означает не результат, а сам творческий процесс. При таком понимании термина, уже готовый результат в качестве символа – а не процесс символизации, восприятию реципиента не данный – переживаясь созерцателем, пробуждает в нем чувство эстетического наслаждения. В декабрьском письме Вы пишете о символизации как “конкретно чувственном выражении смысловой предметности”. В этом качестве она «составляет основу практически любой художественной активности». Опять-таки: символизация как выражение – имеется в виду процесс или результат? И потом: символизация – основа художественной активности или сама эта творческая активность? Не будет ли в таком случае основой такой деятельности не символизация, а инициирующий ее архетип (эйдос). На 15 стр. Вы уточняете понятие символизации. Она дана как становление художественного произведения. Значит, символизация – это процесс. То как Вы излагаете дело на 15 странице, по сути, снимает мой вопрос, хотя остается все же чувство некоторого недоумения, когда обращаешься к Вашему январскому письму. Повторяюсь: как может символизация (т. е. процесс) инициировать эст. восприятие?
Далее: Вы пишете, что малое знакомство с индуизмом и буддизмом (похвальная скромность! Но предполагаю, что объем Вашей эрудиции достаточно велик) “не мешает вершиться эстетическому восприятию вплоть до уровня художественного символа”. Как это понимать? “Вершиться” – в значении “подниматься” или “восходить”? Или это означает, что реципиент начинает переживать художественный образ как символ? Можно ли в таком случае от-

делить символ от его религиозно-духовно-мистического смысла? К какому архетипу возводит нас тогда символ? Чисто эстетическому? Или такому, в котором религиозный и эстетический смыслы имманентны друг другу: единосущны и нераздельны?

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

³ См.: Бычков В.В. Символизация в искусстве как эстетический принцип // Вопр. философии. 2012. № 3. С. 81–90.

⁴ МС – аббревиатура для «Манифеста метафизического синтетизма» (1968). Для большей ясности я слегка подредактировал цитируемый мной тезис в МС, ничуть не изменив его первоначального смысла.

⁵ Это парафраз мысли свт. Филарета (Дроздова): «Словом Божиим тварь сохраняется под Бездной Божией бесконечности, над бездной собственного ничтожества» (от: *ничто*). Понятие *бездны ничтожности* – ключевое для понимания смысла метафизических синтезов.

⁶ Теперь мои вкусы несколько изменились, да и поле эстетического взгляда, благодаря жизни в Мюнхене и Берлине, заметно расширилось. Теперь я сужу более дифференцированно и благожелательно, не страшась даже «литературности».

⁷ Я привожу здесь не точные цитаты, но квинтэссенцию авторской позиции.

⁸ Сошлюсь на некоторые наиболее репрезентативные труды разных лет: Искусство и точные науки. М., 1976; Гulyга А.В. Искусство в век науки. М., 1978; Новые аудиовизуальные технологии. М., 2005; Теракоян М. Нереальная реальность. Компьютерные технологии и феномен «нового кино». М., 2007; Ерохин С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб., 2010; раздел «Постмодернизм в науке» в моей книге «Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.–СПб., 2009.

⁹ См.: Бычков В.В. Мимесис // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. М., 2003. С. 299–300.

¹⁰ Для памяти снова привожу этот перечень: «Бёрн-Джонс, Россетти, Моро, Шаванн, Карьер, Бёклин». С точки зрения метафизического синтетизма перечисленные Вами художники второй половины XIX в. могут именоваться символистами только с большими оговорками и терминологическими уточнениями. В тоже время их творчество представляет благодарный материал для метасинтетического анализа, благодаря которому можно выявить элементы более чистых форм символизации. В ходе работы над последними письмами и в связи с желанием более подробно ответить на Ваши вопросы, мне стало казаться, что, отталкиваясь от Моро, Бёклина и Редона, можно лучше прояснить сущность метода метафизического синтетизма, т. е. от более нам близкого и понятного, перейти к более чистым формам символизаций.

-
- ¹¹ Да и, к сожалению, не могло быть известно, поскольку эти тексты были опубликованы только в 1990-е гг.
- ¹² Цитата из его письма: «Синтез называется *метафизическим* в том случае, когда он соединяет разнородные элементы при помощи трансцендирования сознания в сферу архетипов. Синтез предопределен наличием архетипа. Если нет соответствующего архетипа в духовном мире, то нет возможности оправданного сочетания несочетаемого».