



ФИЛИПП СЕРС

Философ, теоретик искусства

Родился в 1940 году в Париже в семье трудовой интеллигенции: отец — учитель греческого и латыни в лицее, мать — учительница истории и географии. Окончил философское отделение Сорбонны, где и защитил докторскую диссертацию (государственный диплом), имеет также диплом по истории искусства. Преподавал в Высшей архитектурной школе Парижа — Ла Виллет, в Международном философском колледже и в Институте сакрального искусства (в рамках Католического института), а также много выступал и преподавал в разных зарубежных университетах.

Профессор Бернардинского колледжа в Париже, лауреат Большой национальной премии за издательскую деятельность. Эссеист, художественный критик, специалист по русской иконографии и европейскому авангарду первой половины XX века. Его книги переведены на многие языки. На русском языке издана только одна книга: «Тоталитаризм и авангард» (М.: Прогресс, 2004).

Основные труды:

1. Comprendre Kandinsky. Gollion: Infolio Éditions, 2009. (Понять Кандинского.)
2. Duchamp confisqué, Marcel retrouvé. Paris: Éditions Hazan, 2009. (Конфискованный Дюшан, обретённый Марсель.)
3. Vérité en art. Paris: Editions de La Villette, 2008. (Истина в искусстве.)
4. Alexandre Rodtchenko et le Groupe Octobre: de l'avant-garde à la vérité d'évidence. Paris: Hazan, 2006. (Александр Родченко и группа «Октябрь».)
5. L'Avant-garde radicale, le renouvellement des valeurs dans l'art du XXe siècle. Paris: Les Belles Lettres, 2004. (Радикальный авангард, ценностное обновление в искусстве XX века.)
6. Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident, entretiens avec Yolaine Escande. Paris: Klincksieck, 2003. (Внутренний резонанс. Диалог о художественном и духовном опыте в Китае и на Западе, беседа с Иолен Эсканд.)
7. Icônes et saintes images. La Représentation de la transcendance. Paris: Les Belles Lettres, 2002. (Иконы и святые образы. Изображение трансцендентного.)
8. Totalitarisme et avant-gardes. Falsification et vérité en art. Paris: Les Belles Lettres [collection L'Âne d'or], (2001) deuxième édition 2003 (traduit en russe). (Тоталитаризм и авангард. Фальсификация и истина в искусстве) (переведено на русский).
9. Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image, suivis de: Entretiens avec Hans Richter. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon [collection "Rayon art"], septembre 1997. (О дада. Эссе об опыте образа у дадаистов и беседа с Хансом Рихтером.)

ОБ ИСТИННОМ В КУЛЬТУРЕ

С Филиппом Серсом беседует Татьяна Ковалькова

— Я посмотрела, что известно о Вас через Интернет, какие есть источники на русском языке. Выяснилось, что кроме переведённой книги «Тоталитаризм и авангард», больше ничего не обсуждается. Получается, что для русского читателя, интересующегося вопросами культуры и не специалиста в области искусствоведения, Вы совершенно неоткрытый автор. В этой связи у меня вопрос. Если представить, что Вы сейчас обращаетесь к широкому читателю, именно читателю, с каким-то посланием, то что бы Вы сказали русскому читателю из того состояния, в котором находитесь в данный момент?

— Я сейчас занимаюсь современной культурой. Это культура, которую нельзя полностью отрицать, но нельзя и целиком принимать. Нужно совершать духовное различие, различать духов, когда мы смотрим на современные произведения искусства. Раньше я думал, что самое главное — это положительный настрой, положительная точка зрения. А теперь понял, что важно высказываться и отрицательно, надо уметь рассуждать и о негативных явлениях. Положительный подход — это когда мы через произведение искусства идём к истине, это чувственный опыт выхода к истине, окончательный опыт.

— Вы имеете в виду духовный опыт?

— Да, это духовный опыт через искусство. Когда я стою перед иконой Страшного суда, то я участвую в том опыте, который передаёт эта икона. Современной интерпретацией Страшного суда может быть третья часть фильма об Иване Грозном.

Как я уже сказал, последнее время я работаю над проблемой духовного различения. Бывает два вида различения: позитивное и негативное. Самое главное — это опыт, чувственный опыт, решающий опыт истины.

— Вы начали с того, что нужно различать духов. Но к духовному опыту можно отнести и негативный опыт, общение с «другими духами». Возможно, в этом смысле сегодня уже не стало нерелигиозного искусства.

— Это справедливо. Я занимаюсь исследованиями и в области различения негативного. В начале своей работы под различием негативного я понимал культуру порноса. По-гречески «порнос» происходит от слова *pernênai* (πέρνειν), что означает «продавать». Всё продаётся, всё на всё можно обменять. Значит, моё благочестие по отношению к Богу тоже обменивается. Я даю нечто богам, а они мне за это дают возмож-

ности. Таким образом, я ставлю себя в юридические отношения с богами. Но у нас есть очень конкретное предупреждение апостола Павла по этому поводу, в Послании к евреям, глава XII: «Наблюдайте, чтобы кто не лишился благодати Божией; чтобы какой горький корень, возникнув, не причинил вреда, и чтобы им не осквернились многие; Чтобы не было между вами какого блудника, или нечестивца, который бы, как Исав, за одну снедь отказался от своего первородства».

Здесь идёт речь о профанации, осквернении. Почему? Потому что право первородства Исава входит в план Господа, и получается, что Божественный план он променял на земное благо. Вместо того чтобы видеть эти блага исходящими и зависящими от Бога и Его милосердия, всё получается ровно наоборот. План Господа ставят в зависимость от земных благ. Это даёт нам ключ к культуре смерти.

— *Большинство художников полагают, что талант принадлежит им. Что он не есть тот дар первородства — дар, который дан Богом. Может, поэтому так всё происходит?*

— Да, по всей видимости, так и есть. Но самое главное в культуре — искать таких художников, которые имеют в виду Господа и Его план спасения. Вот почему я начал именно с позитивного значения, но мы к этому ещё вернёмся. Значит, различение негативного позволяет определить культуру смерти. Это культура, противостоящая Божественному замыслу. Главный признак культуры смерти — это отсутствие бдительности. Но есть и другие, их по крайней мере четыре. Первый — это преобладание материального, тогда как культура Божественного подразумевает преобладание духовного. Затем насилие. У насилия множество форм. Насилие в прямом смысле слова — это самое обыденное, но есть и утончённые его формы. Например, использование других в материальных целях или использование мира и превращение его в инструмент. Некая нечистота, бесстыдство, что ли. Третий элемент — это презрение к жизни. Он обобщает предыдущие два признака — использования мира в материальном плане. И четвёртый элемент — это отрицание Бога. Оно вызвано стремлением к наслаждению, но наслаждению убивающему. Это вовсе не значит, что любое наслаждение связано со смертью. В противовес смертоносному наслаждению существует радость. Есть латинский термин, не знаю, существует ли к нему точный славянский эквивалент, *fruition*, «наслаждение плодами», быть может... Есть возвышенное наслаждение, которое дают нам земные плоды. Это наслаждение, дающее возможность понять мир, вселенную и жить в гармонии с этим миром. Это и есть наслаждение животворящими плодами. Изначально богословие — это и есть наслаждение живыми плодами. Это поэзия. Апостол Иоанн — великий поэт. Может быть, самый великий, какого можно себе вообразить. И здесь мы видим

животворящее плодоношение истины. Оно противостоит наслаждению инструменталистскому, убивающему.

Я определил пять элементов, которые позволяют распознавать в культуре это смертоносное наслаждение. Итак, первый элемент — профанация, осквернение. Это эгоистическое использование благ мира, своего таланта или других людей. Фигура Исава помогает нам понять явление. Я могу осквернить другого — женщину, мужчину, кого угодно, могу осквернить (профанировать) свой талант, еду, вино, всё сущее. Такое мы часто встречаем в культуре, и это легко увидеть. Даже дети понимают. Этого не нужно запрещать — необходимо, не обличая, называть вещи своими именами.

Второе — это отсутствие надежды, отказ от надежды. Это значит видеть одно зло, не предполагая никаких перспектив спасения. Например, я хочу сделать фильм, чтобы он имел большой успех, и я придумываю безвыходную ситуацию: с грязью, насилием, наркотиками — словом, безысходную. Но это будет лишь необоснованная претензия на истинный опыт. Видеть и показывать зло и отрицать путь спасения — это вторая характеристика культуры смерти.

Третий элемент — поклонение идолам. Тут имеется в виду, конечно, не то, с чем боролись первые христиане, — Меркурий или Зевс. Впрочем, когда Иисус говорит об идолах, единственный, кого Он упоминает — это Маммона, бог денег. Он первый и главный идол. И в культуре смерти это присутствует как некая очевидность. Вплоть до того, что наш президент Саркози может позволить себе заявить, что если у тебя на руке нет часов Rolex, то значит, жизнь твоя не состоялась. Человек не только посвящает себя деньгам, но и делает из них инструмент светского преуспевания. Это касается и современной науки, и власти. В нашей культуре есть все эти ферменты смерти.

Четвёртый критерий — фальсификация. В книге «Тоталитаризм и авангард» много об этом написано. Фальсификация, подделка может заходить очень далеко. Она состоит в создании ложной трансценденции. В современной культуре есть явления, которые могут показаться привычными, обыденными, но на самом деле они очень опасны. Например, изображение битвы между ангелами и бесами — что мы так часто наблюдаем в голливудских сценариях. Духовные отцы, которые имели живой опыт этой борьбы и свидетельствовали о нём, делали это иначе. Здесь мы присутствуем при создании миражей, которые не имеют отношения к истине. Галлюцинация — беспредметное восприятие. Вот эти типы галлюцинаций нам раскрывает кинематограф. Кинематографические средства сильно воздействуют потому, что кино — синтез всех искусств. Это настоящий гипноз. То есть происходит снижение бдительности. Это такое убаюкивание, усыпление метафизического чувства.

— Но ведь кинематограф и создавался как некая магия — магия искусства. У Эйзенштейна это даже было в программе.

— Конечно, Вы правы, когда это говорите. Но всё же сами его произведения говорят о том, что для него кино было инструментом познания истины. Я не хочу в это углубляться сейчас, приведу только один пример. В «Иване Грозном» есть момент, когда он говорит, что будет грозным царём, момент появления митрополита Филиппа, сцена Пещного действия. Все главные персонажи перед нами. Иван подходит к митрополиту, чтобы получить благословение, и тот отказывается дать это благословение. Одновременно появляются Евфросинья и отец с ребёнком. Ребёнок спрашивает, что это за представление. И ему объясняют, что это царь Навуходоносор, который преследует трёх отроков за то, что они поклоняются истинному Богу. Эта сцена предназначена для того, чтобы унижить Ивана, потому что он сравнивается с Навуходоносором — идолопоклонником, убийцей. И ребёнок, которому объяснили смысл Пещного действия, смотрит на Ивана, склонившегося перед митрополитом, и говорит со смехом: «Вот он, грозный царь!» И вот в этот самый момент всё переворачивается. И делается очевидным преступление Евфросиньи. Здесь нет ни иллюзий, ни магии. В данном случае кинематографические средства становятся инструментом для обнаружения истины. И само представление становится доказательством и проверкой истины. И я, как зритель, вовлечён целиком. Сцена так построена, что я не могу не согласиться с ребёнком.

Можно привести примеры из дадаистского кино, из прекрасного фильма Ганса Рихтера «Сны на продажу». Конечно, кино имеет эту двойственную природу. Эйзенштейн, говоря о «магии», знает при этом, что он борец за истину. Это похоже на плоды в раю. Они красивы и приятны, но их можно использовать не по назначению. Именно поэтому Ницше критиковал Вагнера, впавшего в грех против истины. Он утверждал, что Вагнер в своей музыке использовал гипнотическое воздействие.

— Но ведь Вагнер сменил свой революционный пафос совершенно искренно. Он сделал это не ради денег. Если его оперы стали изобилуют эзотерикой, то лишь по данному ему творческому откровению. В этом, на мой взгляд, не было порнографического, по Вашему определению, элемента.

— Ницше говорил, что музыка не должна становиться искусством жи. Это хуже, чем деньги, это игнорирование принципов. Он упрекал Вагнера в том, что он не стал служить истине. Конечно, мы знаем, что он был замечательный композитор, умел очень тонко чувствовать, но он не служил истине.

— Ваше мнение прямо противоположно тому, что я недавно прочла в книге о Вагнере французского автора конца XIX века Анри Лиштан-

берже. Там как раз Ницше был поставлен в слабую позицию за то, что он не оценил народность и доступность музыки Вагнера.

— Я давно привык к тому, что многие французские авторы имеют точку зрения, прямо противоположную моей.

— *Хотя мне ближе Ваша позиция, но тот аргумент, что Вагнер остался с народом, а его критики остались с эстетамы от искусства, он как-то западает в ум.*

— Что ж, Пилат тоже хотел быть ближе к народу...

Но не огорчайтесь. Конечно, Вагнер мифологичен, у него много эзотерики, поэтому он близок к народу. Но вернёмся к ещё одному пункту. Трудность христианства состоит в том, что нужен определённый героизм, чтобы быть христианином. Каждое новое поколение имеет соблазн вернуться к язычеству. Гораздо приятнее быть язычником — красивые боги, богини... Важно видеть, что есть два вида язычества. Есть дохристианское язычество — Сократ, например, — которое предвосхищает христианство и ведёт нас к нему. И есть постхристианские язычники, которые не хотят быть христианами из страха. Не хотят ни святости, ни героизма, к которым призывает христианство. Кьеркегор сделал фундаментальное различие между христианством и христианской цивилизацией.

Апофеозом такого отношения является прямой демонизм, стремление встать на место Бога. Это ненависть к добру, которая реальна для современной культуры, и мы это можем констатировать. Она связана с отказом от прощения, и это двойной отказ: я не желаю прощать других и я отвергаю Божье прощение. Вещи эти взаимосвязаны и очень распространены сегодня. В восьмидесяти процентах современных фильмов, к примеру, отрицательные герои наказываются смертью. Когда смотришь такой фильм, скажем, про гангстеров, где положительный герой совершает убийство отрицательного персонажа — своего врага, то ты совершаешь убийство вместе с ним. Мои нейроны зеркально отражают происходящее, и практически я участвую в этом убийстве. И это серьёзно. Если я убиваю этого «плохого» персонажа, значит, я не оставляю ему времени на раскаивание. На прощение нужно время, ожидание. А здесь проявляется один из регистров демонического.

В современной культуре легко увидеть эти элементы смертоносного наслаждения, культуры смерти.

Конечно, можно посмотреть на современную культуру и с другой стороны. И тогда мы начинаем искать в ней позитивное содержание. Так же, как и современная наука, современное искусство сделало ряд открытий. Среди них — отказ от академизма, который послужил началом авангарду, он присущ самой природе авангарда. Самое главное в академизме — это подражание и виртуозность. Об истине больше никто не думает, а думает лишь о том, чтобы сделать «похоже» на классику. И тогда возникают иллюзия и аллегория. Мне понадобилось много времени, чтобы это понять.

Умные люди поколения моего отца или моего деда очень интересовались культурой кабаре. «Чёрная кошка» и все эти небольшие культурные движения конца XIX века (например, гидропаты) предшествовали дадаизму. Они этим увлекались, потому что перестали верить в культуру. Они видели, что культура стала лживой. Я знаю это по тому восприятию жизни, которое было присуще моему отцу, и по стихам, которые писал мой дед, — он был поэтом, — я чувствую их любовь к истине. Авангард — это фактически культура сопротивления. Это стремление вернуться к элементам истины.

Так сложился основополагающий миф авангарда (в любой культуре есть такой миф) — это наслаждение плодами истины. Основная идея состоит в том, что я могу иметь чувственный опыт истины. Когда я вижу некое изображение истины, я могу вкусить её, наслаждаться ею. Так икона, например, позволяет мне вкушать все аспекты таинства Преображения. Я могу перед иконой Преображения оставаться часами, созерцая это таинство. Этому основополагающему мифу принадлежит идея, что изображение ведёт меня к некоему личностному решению. Что это значит? Встреча с этим типом произведений преображает, я становлюсь другим. Созерцая икону «Страннолюбие Авраама» («Троицу») Андрея Рублёва, я выхожу из этого созерцания другим, преображённым. Некая новая жизнь входит в меня. Конечно, это зависит от личного опыта и выбора.

Прекрасный пример этому находим у Достоевского: Ставрогин приходит к монаху Тихону и рассказывает ему о Матрёше. Издатель романа убрал эту исповедь. Достоевский был в отчаянии. Он считал, что это центр тяжести всей книги. Почему? Потому что Ставрогин перед лицом представителя Божественного милосердия оказывается в той самой роковой ситуации: или принять прощение, или его отвергнуть. И вместе с ним я совершаю выбор, хоть, конечно, я и не насиловал Матрёшу, но каждый может быть в ситуации, когда он нуждается в прощении. И мне это предложено. Я такой же, как Ставрогин. Я — Ставрогин. И Ставрогин на наших глазах принимает своё решение. А я, читатель, должен принять своё. Этот опыт сделает меня другим — это неизбежно. Если у нас была возможность духовно встретиться с таким типом репрезентации, то после этого никакая культура смерти нас не будет интересовать. И особенно в современной культуре важно уметь этот тип различать.

Конечно, общество куда-то движется. Но фактически те же самые вопросы люди задают себе снова и снова. И я тоже обязан снова задавать себе все эти вопросы, основываясь на свидетельствах моих современников. Пока я не в вечности и должен реально жить своим временем. Как исследователь искусства, я обязан искать нового Фёдора Михайловича. Вот в этом и состоит работа по положительному духовному различению.

— Давайте всё-таки вернёмся к авангарду. Данные Вами характеристики касаются всего авангарда? Он, конечно, заставляет искать

истину, но ведь не весь авангард? Я восхищаюсь чёткостью Ваших определений. Можно ли и в этом вопросе определить критерии?

— Это проблема определения самого понятия «авангард». Оно, к сожалению, стало неким коммерческим аргументом. Сегодня ни одному художнику в голову не придёт сказать, что он не авангардист. Самый последний кретин скажет, что он авангардист. В этой связи мне вспоминаются книжки о генерале Дуракине Софии Ростопчиной (графини де Сегюр), на которых выросли все французы моего поколения. Так вот, чтобы обозначить отличие от этого общеупотребительного «авангарда», я использую термин **«радикальный авангард»**.

— Имеется в виду начало XX века?

— Как раз не только. Он и в наше время существует. Это тот самый авангард, который ведёт духовную борьбу. Борьба заключается в поиске истины. И основной миф этого авангарда — чувственный опыт истины.

— Относится ли весь авангард начала XX века к этому типу авангарда?

— Да, безусловно. Вещи эти начинают усложняться, когда возникает тоталитаризм, три вида тоталитаризма, обрушившиеся на авангард: гитлеровский в Германии, сталинский в России и капиталистический тоталитаризм в США. Но авангард всё равно продолжал существовать, например, в творчестве Йозефа Бойса, Тадеуша Кантора. Есть и более современные художники. Может быть, они и сами часто не понимают, что относятся к радикальному авангарду. Все мои последние работы написаны как раз о том, о чём Вы спрашивали, — о художниках, которые могут представлять радикальный авангард. Для того чтобы их найти, необходимо было прежде определить методологический подход.

Первая позиция — это возвращение к вдохновению. На Западе мы пережили настоящие преследования в отношении этого понятия, начиная со Спинозы и кончая Фрейдом. Всё относящееся к пророчеству, к вдохновению воспринимается как нечто странное, как иллюзия. Это важно отметить. Главное обвинение, которое выдвигают против пророка, — подверженность галлюцинациям. Это аргумент Спинозы в его «Теолого-политическом трактате». Но это неверно по сути, потому что галлюцинация есть беспредметное восприятие. А предмет пророческого вдохновения совершенно точно можно увидеть и определить. Он одинаково воспринимается каждым последующим пророком, так он неизменен. Все пророки — Даниил, Исайя — все они подтверждают поступательное движение истории, которое ведёт к Апокалипсису, то есть к окончательному Откровению. Вот поэтому необходимо заниматься богословием. Если исследователь не работает со священными текстами, то будет говорить одни глупости. И настоящие художники это прекрасно понимали. Например, Кандинский, Шагал, все дадаисты понимали важность этого

пророческого вдохновения, связанного с ходом истории. У Кандинского есть теория, где оно формулируется как принцип внутренней необходимости. Это очень хорошее определение, фундаментальное. В своей книге «Кандинский и философия абстрактного искусства» я его подробно рассматриваю. Книга не переведена на русский язык. В издательстве «Прогресс» хотели напечатать её, но пока всё тихо.

Вопрос вдохновения является основным и для дадаизма. Прежде всего это личное призвание человека, которое является не просто самовыражением, но его внутренним, очень глубоким посланием. У каждой нации есть такое призвание или послание. У каждой эпохи есть своё послание, своё открытие. Может быть, главное открытие XX века — это открытие Инаковости, Другости. Все испытания, выпавшие на нашу долю, прежде всего инструментализация человека, привели к пониманию того, что есть Другой и что он бесконечно ценен. И это всеобщее послание. Трагическое положение человека на земле и перспектива спасения — вот о чём говорит искусство всех времён. В каждом новом поколении от предыдущего остаётся только это. В центре радикального авангарда как раз стоит опыт дадаизма, главным открытием которого было открытие случая, случайности. В искусстве случай — это всегда воздаяние Богу.

— Как сказал Ницше в «Заратустре»: *дайте случаю приходить ко мне.*

— Да, а Кьеркегор говорил, что случай — это подмигивание вечности во времени. Это то самое ничто, из чего может быть сотворено всё, это воздаяние хвалы Богу. Дадаизм — первая волна авангарда. В примитивах дадаисты обрели опыт противостояния двум типам ловушек. Первый тип — ловушка феноменального. В искусстве можно стать рабом феномена — явления как такового. Второй тип — ловушка идеологии. Общество всегда стремилось сделать из искусства инструмент идеологического воздействия.

В примитивах, обращаясь к негритянскому искусству или к иконе, художники искали вовсе не «новые формы». Они искали способы бегства из тюрьмы идеологии. Это попытка уйти от мимезиса внешнего, чтобы приблизиться к духовному. Китайский художник, которого звали Ни Сан, говорил, что очень трудно придти к полному отсутствию внешнего сходства. Также есть стремление избавиться от замкнутости в пространстве. Например, я вижу все вещи под одним углом, а в иконе мы видим вещи со всех сторон одновременно. Это взгляд Бога. В африканской скульптуре это тоже есть. Она представляет как бы все аспекты существования, она взрывает изнутри принцип идентификации видимого, принцип отсутствия противоречий, исключения третьего. Я могу быть одновременно и человеком и крокодилом. Таким же образом упраздняется причинность. Следствие может предшествовать причине, как в иконе. Я ускользаю от замкнутости во времени.

Вся работа Кандинского заключается в открытии этого духовного времени, то есть вечности. Поэтому возвращение к изначальному, так называемому примитивному искусству очень важно. Уникальны именно отношения с миром этого искусства, а не его формы. В нём авангард найдёт для себя новые источники вдохновения.

— *Встречали ли Вы в современном искусстве произведения, которые принадлежали бы к радикальному авангарду и при этом оставались бы фигуративными? Сегодня фигуративное искусство практически отрицается.*

— Да, конечно. Например, работы Билла Виолы или Пьеро Манцони (см. статью, иллюстрация на вкладке 1). Другие вещи, которые делал Манцони, не так интересны. Например, он взял консервные банки, положил туда свои экскременты и подписал: «Дерьмо художника». Стоило такое произведение очень дорого. Самое смешное в этом, что однажды кто-то открыл эту банку и был возмущён. Манцони же сказал: «Так ведь я вас не обманывал. Что заявлено, то и продал». Это всё большого интереса не имеет. А вот эта его работа интересна.

Мне очень нравится произведение Ильи Кабакова «Человек, прыгнувший в пространство» (иллюстрация на вкладке 3). Советский интерьер, который Вы знаете лучше меня (хотя и я знаю, я хорошо помню Советский Союз). Мы представляем себе эту замкнутость, эти мечты, бедность и одновременно своеобразный героизм. В потолке дыры — как следы неких событий, действий. Через эти дыры проникает свет, и мы не видим источника этого света, но видим его энергию. Здесь присутствует очень мощное метафизическое измерение.

Или ещё пример — «Нантский триптих» Билла Виолы (см. статью, иллюстрация на вкладке 4). Работа сделана с большой любовью, целомудренно. Здесь ничего порнографического, напротив, уважение к таинствам рождения и смерти. И мы участвуем в этом опыте. Подобный опыт я пережил при чтении псалма 89.

Есть и ещё один пример — работа Йозефа Бойса «Распятие» (см. статью, иллюстрация на вкладке 2).

— *Мне это напоминает работы Евгения Рухина, художника пронзительного. Он создал образ метафизического пространства двух русских столиц, обезображенного, но всё же сохраняющего следы былой красоты. Та же архаичная стилистика. Он трагически погиб в тридцать три года. Его мастерскую подожгли, и он не смог выйти.*

— Я не знаю этого имени. Спасибо, что подсказали. Постараюсь найти его работы.

Вот ещё один пример. Сам по себе художник довольно посредственный — Морис Кателан, но одну вещь он сделал очень хорошую. Мы видим

мальчика, одетого как в 30-е годы ходили. У меня тоже были такие штанишки на помочах. Он молится стоя на коленях. И когда мы подходим ближе и видим его лицо, то узнаём Гитлера. Нас ставят перед тайной зла, нечистоты, тайной личности. Мы знаем, что Гитлер пел в церковном хоре, истово молился, но как, когда произошёл этот переход к демоническому?

— Это происходит случайно, я думаю. Точнее, по закону той случайности, провиденциальной, о которой мы уже говорили. Ведь Бог даёт каждому из нас возможность нравственного выбора на каждый день. Из этих маленьких ежедневных решений складывается глобальный выбор. И вот в этой связи у меня возник ещё вопрос. В одном из предыдущих номеров мы представляли словенского философа и поэта Горазда Коциянчича. Если как философ он разбирает апофатический путь, то как поэт он предлагает иной путь — катафатический. То, о чём вы говорили сейчас, — это апофатический путь. Возможен ли, на Ваш взгляд, сегодня катафатический путь в искусстве?

— Теоретическое развитие заняло бы слишком много времени, я просто приведу пример. Тут меня попросили выступить в Лозанне на богословской конференции. Я должен был произнести заключительную речь. Основной обсуждаемой проблемой было Писание и переписывание, письмо и копирование. И я исходил из одной фразы Никейского Вселенского собора, над которой много размышлял. Это был последний Вселенский собор, седьмой столп нашей премудрости... Там говорится о том, что Евангелие и изображение отсылают друг к другу. Икона, таким образом, — это не просто иллюстрация, она равноправный элемент Писания. Текст и икона отсылают друг к другу. И там есть важное добавление, что они друг друга объясняют, взаимно означают друг друга. Это очень важно. Я процитирую лучше по тексту: «Храним не нововводно все писанием или без писания установленные для нас Церковные предания, от них же едино есть иконного живописания изображение, яко повествованию Евангельския проповеди согласующее, и служащее нам ко уверению истинного, а не воображаемого воплощения Бога Слова, и к подобной пользе. Яже бо едино другим указуются, несомненно едино другим уясняются».

— Таким образом, получается, что только церковное искусство может быть катафатическим и творчески наполненным одновременно. В иконе всё подтверждается постоянным духовным опытом. А вот в поэзии передать этот опыт уже плохо получается, не говоря уже о прозе. Есть большой пласт словесности, которую я называю «катехизаторской поэзией», и она очень тривиальна, на мой взгляд, потому что дидактична. Значит, катафатика в искусстве невозможна? Только путь преодоления сомнений?

— Я думаю, что в подлинном произведении искусства всегда остаётся загадка. Я бы дал ему такое определение: это передача чувственно воплощённого, радикального опыта истины, кристаллизованного вокруг тайны, таинства. Передача здесь не просто некое «сообщение», не передача конкретных знаний. Это именно передача духовного опыта. И второе: произведение искусства непременно должно иметь преобразующий эффект. То есть движение навстречу содержанию должно быть постепенным. Итак, подлинное произведение искусства — это опыт постепенного раскрытия, обнаружения истины. И на каждом этапе он подразумевает принятие этой истины. Потому он и постепенный. Нужно отличать произведения, в которых есть этот потенциал постепенного раскрытия истины, от произведений, где используются определённые коды, нарочно изобретаемые загадки. Не должно быть никакого произвольного герметизма, загадки, над которой нужно ломать голову. Должно быть только приглашение к переживанию, опыту.

Напомню притчу, рассказанную пророком царю Давиду, который только что отобрал жену у своего полководца Урии, отправив его на войну, на смерть. У бедняка была овечка, которую он очень любил. Она всегда была с ним рядом, и вдруг его сосед захотел эту овечку, забрал себе и убил хозяина. Давид говорит: это преступление. Пророк же ему отвечает: так ведь о тебе речь. Есть много примеров в радикальном авангарде от Кандинского до Марселя Дюшана, где загадки связаны с принципом притчи. Я этот процесс называю **передачей очевидного**. Эту мысль я подробно развил в своей последней книге о Дюшане. Это означает, что некая жизненная реальность, которая нам недоступна и непостижима, проявится, если её перенести на иную поверхность, на другой носитель, как бы сейчас сказали. Тогда опыт жизненной реальности станет для меня доступным.

Хороший пример тому — икона Страшного суда. Она может смутить, потому что здесь заранее есть осуждение, откровенный морализм. И есть картина Кандинского, очень целомудренное изображение на основе всё того же Страшного суда (иллюстрация на вкладке 5 и 6). Здесь урок не так очевиден, надо вдумываться, чтобы понять все элементы, но здесь абсолютно всё имеет смысл. И когда мы понимаем, как взаимодействуют элементы изображения, получается, что картина привносит что-то новое в само богословское толкование Страшного суда! Здесь фактически нет ада, но есть обетование спасения для всех верующих. Они защищены святым Иоанном Крестителем, покровом Божией Матери, и дьявол ничего не может поделывать. Они призваны через Воскресение обрести райский сад. Всё это есть в свидетельстве Иоанна Богослова: небо гаснет, оно свернулось, как свиток, и в Своей славе является Троица Любви.

— *Выглядит радостно, в отличие от иконы, — как детский рисунок. На иконе Страшный суд — страшен.*

— Да, да! Вот это и есть радикальный авангард. Здесь милосердие во главе всего. Абстракция как бы очищает, «централизует» смысл.

— *Это важно, что создаётся другое впечатление. Искусство делает свою работу, не ту работу, которую делает икона. Я бы хотела проверить, правильно ли я делаю вывод из всего того, что Вы сейчас сказали. Понятия апофатики и катафатики в богословии значат другое, нежели те же понятия в культуре. В богословии эти понятия обозначают путь, а в культуре катафатика — это цель, которую можно достичь здесь, на земле, переживая чувственный опыт только апофатическим путём. В Церкви может быть по-другому. Можно уйти в семнадцать лет в монашество и не знать ужасов жизни. В культуре, в искусстве — это невозможно.*

— А вы можете дать определение катафатического пути в культуре? Я думаю, что это вопрос определения. Что Вы понимаете под катафатическим путём?

— *Это когда ты доверяешь опыту святых отцов, Евангелия и не пытаешься его опробовать, проверить через свой личный опыт. Этим путём идёт простой народ столько веков. Это доверие к чужому авторитету. Опять же созерцание красоты природы.*

— Может быть, воспользоваться другим термином? Это очень сложные вещи и очень важные. Хорошо, что Вы это затронули. В современной культуре есть некая поведенческая революция, революция в области артистического жеста. Я на Ваш вопрос отвечаю?

— Да, именно.

— Произведение само по себе, по существу, потеряло всякое значение. Оно имеет ценность как след опыта. Можно сказать, мусор, то, что от нас остаётся, ошмётки опыта... След, который я оставил, пережив нечто. Пример — Композиции V и VI Кандинского, находящиеся в Эрмитаже, можно по ним судить. Это самые великие его произведения. В них собран личный опыт художника, и он даёт возможность другим людям пережить то же самое.

— *Мне кажется, впервые на эту позицию встали экспрессионисты. До этого, наоборот, ценилось то, что ты ушёл из момента и можешь спокойно делиться своим опытом. То, о чём говорите Вы, — это совершенно новое.*

— Творчество великих художников необходимо рассматривать как целое. Ибо только творчество в целом может стать свидетельством. То, что отличает великих художников, — они делают одно дело всю жизнь, а другие могут почти случайно сделать вдруг нечто точное. Бойс или Кантор — великие художники. Виола, Манцони и другие, кого мы упоминали, достигли

вершин случайно. Поэтому важно выносить суждения о творчестве современников. Это никак не осуждение, а скорее, классификация.

Метафизический характер искусства нашего времени... Ухо и глаз имеют совершенно иные качества по сравнению с другими нашими органами восприятия. Все остальные наши чувства контактны. Но для глаза и уха нужна дистанция. Именно эта дистанция оставляет место для духовного пути. И если мы углубимся в эти вещи, то сможем объяснить силу синтеза искусств. Это тот самый момент, когда мы, идя духовным путём, можем удостовериться в истине. Что меня самого вдохновляет, внушает надежду — это видение культуры как места постижения истины. Когда она становится образом и звуком, то начинает быть столь же необходимой, как евангельский текст. К несчастью, наше западное общество не сильно продвинулось в художественной сфере. В русской художественной традиции была икона. Вот почему русские всегда были в авангарде обновления языка искусства. Мы и сегодня смотрим на Россию с надеждой.

Послесловие Словарь Филиппа Серса

Культура порноса — тенденция в культуре, связанная с идеей купли-продажи (слово «порнос» происходит от греческого *πέρνημι* (*pernēnai*) — «продавать товары, женщин, рабов»), но также с понятиями проституции, разврата и идолопоклонства. В символическом смысле это означает измену Божественному замыслу, которую можно сопоставить с библейской историей Исава, продавшего первородство за чечевичную похлёбку. Это культура отказа от высшего смысла существования и поиска истины.

Культура смерти непосредственно связана с культурой порноса, она есть всё то, что заставляет отвернуться от животворящего источника, от самой жизни, то, что поработщает сознание, заставляя его сосредотачиваться на преходящем, временном, деструктивном. Её двигателем является наслаждение смертью — наслаждение, нигилистическое в своей основе, близкое к демонической ненависти к благу, к сатанинскому наслаждению разрушением и саморазрушением, отказ отдавать любовь.

Радикальный авангард — это «греческое чудо» в искусстве, случившееся в начале XX века. Это движение включает в себя идеи сопротивления и прогресса; слово радикальный (от лат. *Radix* — «корень») означает стремление возвратиться к коренным ценностям, к истокам, к обретению трансцендентального характера прекрасного, составляющего единство с истиной.

Передача очевидности — современная культура сосредоточена на поиске метода, близкого картезианскому, для передачи ясного и чёткого соответствия между идеей и её предметом, метода, который строится на выявлении

В ПОИСКАХ АБСОЛЮТНОГО ОБРАЗА

Стремление художников исследовать новые возможности вдохновения — особенность творческой революции нашего времени. Начиная со Спинозы и кончая Фрейдом вдохновение воспринималось как некое странное заблуждение, а его носители часто считались в культуре Просвещения опасными безумцами. Академия недооценивала значение личного вдохновения, ставя на первое место подражание шедеврам прошлого на основе виртуозного владения техникой. Следствием этого стало постепенное угасание творческого поиска в угоду следованию формальному канону. Отказавшись от академических законов, творцы современного искусства в XX веке избрали путеводную нить личного вдохновения. Философская и научная атмосфера эпохи требовала понимания и проверки своих открытий. Для художника, музыканта, поэта стало просто необходимо подвергать «плоды вдохновения» внимательному рассмотрению «при свете совести» и определять источник своего вдохновения — именно это и стало началом художественной революции.

Понятие «внутренней необходимости» (innere Notwendigkeit) было сформулировано Кандинским в книге «О духовном в искусстве», манифесте абстрактной живописи, опубликованном в Мюнхене в декабре 1911 года и получившем большой резонанс. Внутренняя необходимость — это принцип активного взаимодействия элементов произведения с душой человека, единственный незыблемый закон искусства. Кандинский был уверен в существовании языка души. Следуя идущему из глубины вдохновению и отвергая всякое внешнее влияние, художник может изолировать чистые элементы искусства (например, цвет и форму в живописи) и, следовательно, познать язык души благодаря сведению искусства к его основным действенным компонентам.

Эта идея помогла Кандинскому освободиться от влияния русских и немецких предшественников и наставников — Ильи Репина и Франца фон Штука. Постепенный отход от академизма совпадает для Кандинского с открытием новой свободы в виде импрессионизма Клода Моне, а затем фовистов и кубистов: Анри Матисс стал для него освободителем цвета, а Пикассо — формы. Отказ от академизма и обретение внутренних средств выражения в живописи тесно связаны между собой.

Послание индивидуума

Первичный источник вдохновения индивидуален. Прилагая усилие для освобождения от внешних влияний, художник осознаёт тайный исток своей свободы. Он начинает с того, что восточно-христианская традиция называет «очищение сердца». Сердце и дух обретают способность глубоко переживать внутренние события жизни, видеть их скрытый смысл. В момент восприятия этой полноты сердце художника испытывает потреб-

ность излиться в произведении, в новом создании, которое будет нести след случившегося, свидетельствуя о важности произошедших событий. Всё переживается изнутри, не логически, но путём глубокой личной причастности. Художник воспроизводит свой опыт с помощью красок, форм, звуков, слов или иными способами.

Свидетельство о внутреннем опыте естественным образом ведёт к освобождению от всех привычных кодов его репрезентации. Отказ от общепринятого не является самоцелью, он обусловлен внутренним опытом, который и станет новым содержанием искусства. Здесь нужно пояснение. Мы слишком часто сталкиваемся с идеей, будто трансгрессия насущно необходима для современного творчества, тогда как на деле она лишь его следствие. Отказ от условностей не должен становиться единогласно принятым решением о необходимости трансгрессии как таковой, это только приведёт к новому академизму, столь же косному, как и тот, от которого художник стремится уйти.

Личность художника созидается в напряжённом, страстном, ценностном поиске абсолюта. Чтобы личность осуществилась именно в качестве личности, это должно произойти в ценностной перспективе. Философ Сёрен Кьеркегор, один из отцов современной мысли, видит в личности архимедову точку преобразования действительности. Согласно ему, личность находится в абсолютных отношениях с абсолютом. Творчество представляет собой архетипическую модель созидания личности в качестве инстанции ценностного выбора. Поэтому каждый художник, будучи неповторимой личностью, проживает уникальный опыт построения собственного жизненного проекта. Он в своей особой манере будет переживать все внешние и внутренние события. Здесь важную роль играет вдохновение. Художник свидетельствует о ценности истины, которая раскрывается через его произведение.

Исток вдохновения — это личностный способ проживания этапов своей жизни. Возьмём простой пример. Большая часть творчества Марселя Дюшана была бы непонятна без опыта, передачей которого стала картина «Грустный молодой человек в поезде». По возвращении со свадьбы своей сестры Сюзанны Марсель с особой остротой ощутил своё холостяцкое одиночество, что послужило толчком к замыслу основной картины Дюшана: «Невеста, раздетая своими собственными холостяками». Весь дальнейший ход его творчества обусловлен этим опытом переживания разлуки с сестрой, почти близнецом.

Личностное свидетельство художника несводимо к его живописной «манере», «стилю». Оно коренится в особенностях восприятия реальности, красоты людей или природы. Если Огюст Ренуар останавливает пристальный взгляд на красоте творения в целом, в его природной среде, и находит в этом отражение своего восприятия окружающего, то Поль Сезанн, особенно в серии картин с горой Сент-Виктуар, пытается воспроизвести структурную гармонию природного мира.

Можно сопоставить два типа личностного вдохновения, разных, но дополняющих друг друга, обратившись к творчеству Пабло Пикассо

и Марка Шагала. Пикассо воплощает любовь к чувственной, непосредственной жизни, буйной, почти языческой, но в соединении с напряжённым и требовательным поиском в области формы, что прекрасно показано в фильме Жоржа Клузо «Тайна Пикассо» (1955). А Шагал, изначально вдохновляемый традицией хасидизма, шёл от мистического, размышляя над временем и вечностью, соединяя видимый и невидимый миры, где люди, звери и ангелы парят в воздухе, подхваченные дыханием единого Бога.

Современный японский художник Оно Кавара (р. 1933) пробовал дать систематическое «осмысление» своей жизни на основе реальных фактов в сериях «Я читал», «Я встречал» или «Я ходил» (1967–1968). Первая папка содержит аккуратно склеенные вырезки из газет, вышедших в тот день и в том месте, где создавалось произведение. Вторая включает в себя имена людей, встреченных в разных городах и в разное время в течение двадцати четырёх часов. Третья демонстрирует маршрут его перемещений по времени и месту на фотокопиях городского плана. Роман Опалка писал на полотнах цифры в возрастающем порядке насколько хватало сил, одновременно надиктовывая их на магнитофон. В конце каждого рабочего сеанса он фотографировал своё лицо. Небольшие вариации белых цифр постепенно делают изначально чёрный фон полностью белым.

Подобные поиски подчёркивают важность личностной идентичности в качестве абсолютного источника творческих способностей, даже если порой демонстрация выглядит настолько жёстко, что на первый взгляд, утрачивает всякое содержание. Новый художник принципиально исходит из глубоко внутренней позиции и свидетельствует о своём внутреннем мире.

Послание национальной или социальной группы или эпохи

Второй источник вдохновения — коллективный. Он проявляется более сложным образом. Это прежде всего то, что некая группа хочет заявить о своей культурной идентичности.

Можно говорить о том, что у каждой нации есть своё призвание, присущее ей одной вдохновение, выражающееся в её культуре: каждый народ играет такую же роль в хоре наций, что и отдельный индивидуум в обществе, у каждой нации своя особая миссия. В альманахе «Синий всадник», появившемся на свет в 1912 году, Кандинский и Франц Марк намеревались изучать разные культуры и эпохи, собирая произведения из разных частей света, разных периодов истории. В результате происходит некое стирание исторических эпох и географических границ.

Многие художники черпают вдохновение в миссии своего народа или в элементах национальной культуры своей страны, иногда — своей социальной группы, и переводят на всеобщий язык это частное послание. Например, это сделали русские художники конца XIX века. В тот период Россия искала свою национальную идентичность. Такие художники, как Михаил Врубель или Виктор Васнецов, изображают богатырей и царевен, персонажей русских былин, народных сказок, воссоздавая духовную

атмосферу прошлого. Эти поиски имели огромную важность для Кандинского и первых абстракционистов. О значении культурной идентификации нации напоминает многострадальная Польша, — страна, которая в какой-то период смогла сохраниться только благодаря языку, поэзии и музыке: они поддерживали её реальное существование, тогда как сами границы страны исчезли с карты.

Также, в другом аспекте, американский поп-арт неотделим от бурного развития общества потребления, а творчество Георга Базелица — от обстановки кризиса послевоенной Германии (этот художник изображал страдания людей с содранной кожей, а потом, в 1969 году, написал «мир наизнанку»).

Идентичность «избранного народа» проявляется в творчестве Шагала, является его посланием. Она играет большую роль в современности. Невозможно думать о Холокосте, не сопоставляя его со свидетельством (в этимологическом смысле оно связано с мученичеством) народа Израиля. Народ Израиля свидетельствует о единственности и абсолютной трансцендентности библейского Бога. Любой тоталитаризм будет бороться с этим неусыпным пророческим духом, сводящим на нет все попытки человечества к самообожествлению.

Художник дышит духом своего времени. Энди Уорхол, увлечённый динамизмом индустрии, в эпоху, когда коллективные коммуникации стали играть непропорционально большую роль, исследует художественные и коммерческие оси этого динамизма и выявляет их, зачастую достаточно двусмысленно заигрывая с особенностями рекламы, в эстетику которой он погружён. Любовь Уорхола к рекламе — того же свойства, что и восхищение, которое испытывал Фернан Леже перед машинной индустрией и торговлей в Северной Америке.

Во время Второй мировой войны Йозеф Бойс использовал технику, поставленную на службу идеологии отрицания и ненависти, — он был пилотом-разведчиком люфтваффе. Его самолёт сбили. Тяжело раненный, он был спасён крымскими татарами, которые натёрли его жиром и обернули в войлок. Ему открылось милосердие простых людей, основанное на традиционной мудрости.

Тадеуш Кантор пережил оба тоталитаризма, гитлеровский и сталинский, угрожавшие национальной идентичности Польши. Еврей и христианин, он искал ответы на свои вопросы в библейско-евангельской традиции и в коллектив-



Йозеф Бойс. Распятие. 1962–1963 гг.

ном сознании поляков. Его послание во многом соотносимо с посланием Бойса, но у него другие подходы. Как и Бойс, Кантор близок к дадаизму; в виде сценических композиций он осмысляет реальные события своей жизни, историю семьи, рассматривая их в целостной перспективе, тщательно контролируя точность и истинность репрезентации своим «свидетельским» присутствием на подмостках. Это особенно очевидно в серии его основных постановок, сохранившихся в потрясающих видеозаписях: пьеса «Велёполе, Велёполе» представляет опыт встречи с Богом в тоталитарном изгнании. Но после смерти Кантора его пьесы, основанные на строго личностном послании, становится почти невозможно сыграть.

Последние два примера показывают, что искусство подрывает саму метафизическую сущность тоталитаризма. Он понимается не как политический феномен, но как настойчивый соблазн отмены трансцендентности Другого. В творчестве Кантора и Бойса проявляется совсем недавняя история. У каждой эпохи своя, особая миссия в мировом развитии. Художник, переживающий события истории с удвоенной силой, демонстрирует их квинтэссенцию.

Универсальное послание и положение человека в мире

Но на более глубоком уровне художник идёт дальше индивидуальных или культурных связей. «Плод вдохновения» обеспечивается не какими бы то ни было формальными моделями, но лишь одной интуицией художника, личной судьбой, культурой его народа или событиями истории. Художник сердцем воспринимает исходные элементы, приходящие из разных сфер опыта, оценивает и занимает по отношению к ним некую этическую позицию. То, что несёт личное вдохновение, нельзя принимать без тщательного переосмысления. Опыт вдохновения требует духовного различения, спасающего художника от самозванства, легкомыслия, стремления к обольщению или лжи — ради точного распознавания истины, красоты и добра. Осмысляя источники своего вдохновения, современный художник должен сознательно осуществлять то, что Кьеркегор называл «созиданием личности» в точке жизненного выбора, без которой невозможно произведение искусства.

Это требование — основа универсальной ценности искусства. Искусство становится свидетельством. Три источника вдохновения — послание личности, послание национальной или социальной группы (культурная идентичность, дух времени) и вневременные универсальные составляющие искусства — обеспечивают произведению его очевидность, что, возможно, является одним из основных достижений «революции техник» в искусстве Нового времени.

В этом случае вдохновение преодолевает границы субъективного, а также пространственно-временные границы. Смысл драмы человеческого существования становится универсальной сутью произведения.

Поиск абсолютной ценности, часто сопровождаемый метафизическими гипотезами, позволяет распознать истоки страха и дать надежду на личное или всеобщее спасение.

Таким вдохновением преисполнены египетские изображения эпохи фараонов, греческие и буддийские статуи, «примитивное» искусство, китайская живопись и каллиграфия, византийско-славянские иконы. Кандинский называет это «чисто и вечно художественное». Альманах «Синий всадник» показывает родство между шедеврами — вне субъективности и пространственно-временных особенностей.

Пабло Пикассо достигает высшего уровня универсальности в своей эмблематичной «Гернике», созданной в 1937 году. Пикассо показывает изнанку триумфа силы. В то время, когда мир заморожен нацизмом, пробующим себя в Испании, каталонский художник думает о жертвах и рисует их страдания как мученичество во имя жизни и свободы. Так и Йозеф Бойс одержим стремлением показать изначальную мудрость изгоев современной цивилизации, противостоящую разрушительной силе ненависти. Это очевидно в главных его произведениях, например, в «Kreuzigung» («Распятие», 1962–1963), где художник, пользуясь самыми простыми средствами, ставит рядом с доской два армейских бидона с неизвестным содержанием и сверху, на квадратном обрывке газеты, — кое-как нарисованный красный крест. Конструкция напоминает контррельефы Владимира Татлина, а крест, знак гуманитарной организации, намекает на медперсонал, спасающий раненых во время военных действий; при этом конструкция сохраняет близость к супрематическим архетипам Малевича.

В 1992 году Билл Виола выставил три видеоприключения, которые демонстрируются одновременно и называются «Нантский триптих». Слева — его жена рождает ребёнка. В центре — человек в одежде покачивается в бурлящей воде. Справа — ещё одно видео показывает агонию матери, умирающей в больнице. Зритель ощущает странную симметрию лица человека в агонии и в момент рождения. Мысль о времени, о жизни идёт из личного опыта, передаваемого с помощью новых изобразительных средств. В этом послании чувствуется сила метафизического примирения, являющая в таинстве смерти второе рождение.

Или ещё пример: Курт Швиттерс, который из-за своей неукротимой и экстравагантной индивидуальности был отвергнут даже дадаистами. Это самый крайний случай. В искусстве Швиттерс искал истину о вещах и мире, но кроме того, и даже в первую очередь, он хотел объяснить причины несправедливостей и насилия его времени, причины национализма и фашизма. Его ответом стала «Мерцбау», архитектурно-скульптурная конструкция, рассматривающая в перспективе разные аспекты видения индивидуальной и коллективной жизни. После прихода нацистов к власти Швиттерс, вынужденный покинуть Германию, всегда носил в правом кармане маленькую скульптурку и ножик, чтобы над ней работать. В другом кармане жила пара белых мышей. Одна страдала эпилепсией и требовала

особой заботы. Он уносил с собой своё оружие борьбы с тоталитарным безумием: творчество и любовь.

Пророческое зрение и призыв к инобытию

В своём стремлении к внутренней духовной жизни основатели современного искусства с необходимостью обращаются к пророчеству, духовному опыту иудео-христианского монотеизма. Пророк есть тот, кто видит вещи иначе. Он видит в мире то, что скрыто от остальных.

Художник относится к этой категории. Пьеро Манцони в 1961 году, за два года до своей смерти, создал вещь, названную «Основание мира» (посвящение Галилею). Это бронзовый куб (82×100×100 см), поставленный на мощёную брусчаткой площадку. Провокация здесь налицо, как и во многих других произведениях, — у него есть, к примеру, «Дерьмо художника», серия консервных банок, наполненных экскрементами, или «Живые скульптуры», настоящие люди, на которых он расписался и приложил к ним «сертификаты подлинности». Но «Основание мира» — это нечто большее, чем провокация, высмеивающая общественные условности. Основание, или цоколь, — довольно нейтральный элемент, для скульптуры это то же, что и рама в изобразительном искусстве.



Пьеро Манцони. Основание мира. 1961 г.

Артефакт Манцони почти не отличается от банального музейного цоколя — за исключением двух деталей: прежде всего, он не служит основанием ни для какого произведения, а с другой стороны, надпись расположена не как принято, а «вверх ногами». Налицо перевёртыш. Мир — больше не основание, несущее на себе предметы, творения человека, но совершенно наоборот. Цоколь уже не цоколь, он сам становится произведением. Труд человека и есть основание мира.

Мир больше не играет роль неподвижной точки, эта роль теперь возложена на человеческое творчество. И возникает вопрос: на чём стоит этот цоколь, лишённый точки опоры? Ответ может прийти только из измерения трансцендентного. Тут нет гипотез о возможном ответе на вопрос, но есть дыхание бездны, одновременно — и апофатика, и пророческая провокация.

Точнее говоря, пророк — это тот, кто вещает от имени Бога, вдохновляемый Его мудростью. Часто Бог говорит с ним и посылает видения, раскрывающие смысл судьбы людей, их будущего. Многие художники далеки от того,

чтобы считать видения пророков пустыми фантасмагориями, — напротив, они размышляют над ними и вдохновляются ими в своих творениях.

Эзотерические концепции — не редкость у творцов модернизма, однако на первое место они ставят библейскую традицию. Когда Кандинский или Шагал пишут видения пророков Ветхого или Нового Завета, это делается не из эстетических соображений, но для выявления их смысла. Композиция берёт на себя задачу объяснения и уточнения явленного. Она располагает части в зависимости от смысла и таким образом показывает внутреннюю логику развёртывания видения, служит инструментом для проявления скрытого как явного.

У первых художников-абстракционистов изображение пророческих видений зачастую становится путём к абстракции. Можно вспомнить Кандинского, его «Потоп», картину на стекле, и полотна: «Импровизация. Потоп» и «Композиция VI». Художник оставил драгоценное свидетельство — подробное описание начала и этапов пути, приведших его к финальной композиции через два промежуточных пункта. Он хочет изобразить всемирный Потоп, библейское событие, когда Бог наказывает грешников и спасает праведного Ноя. Оно является предвосхищением Страшного суда и предшествует первому Завету между Богом и людьми. Картина на стекле — это импрессия (впечатление, наблюдение, поразившее художника), на ней люди и звери, плывущие по волнам, но это кажется художнику слишком анекдотичным. Видно, что здесь он немного тешит себя, забавляется деталями. Вторую картину он определяет как импровизацию (импровизация имеет природу сна или видения). Эта картина, в своей хаотической глубине, заставляет думать о драматичности событий, вызывает ощущение падения в бездну. Однако в этом изображении нет полноты, ему не хватает внешнего, того, что было в первой картине, импресии. Преимущество композиции в том, что она заставляет переживать всё одновременно: внутреннюю дрожь перед головокружительным динамизмом форм и красок, ужас человека, уносимого волнами, и доверие Божественному обетованию, данному патриарху Ною, которого можно видеть в верхнем левом углу картины, под покровом ковчега и в окружении пар животных. Импрессия была нужна для внешнего видения, импровизация обнаруживает внутреннюю реальность, композиция же собирает воедино богатства того и другого, не смешивая их целиком.

В основе теоретической логики и в практических целях современного искусства лежал христианский замысел, очевидный в случае Кандинского, пионера движения, который стремился поставить «чистое искусство на службу Божественного». Это намерение (но высказанное иначе) присутствовало и у других крупных художников, пришедших к абстракции вслед за Кандинским: Казимира Малевича, который хотел создать «икону нашего времени», Пита Мондриана и Тео ван Дусбурга. Все трое были под воздействием христианской традиции: православной

в случае Кандинского, католической — Малевича, и протестантской — для нидерландцев Мондриана и ван Дусбурга.

Модернизм исходит из идеи, что художественный образ и искусство в целом способны раскрывать истину. В отличие от западной традиции, которая боится изображения и подозревает его во лжи (начиная с Платона), новаторы (художники и теоретики) считают, что образ обладает собственной познавательной силой. Раскрытие смысла с помощью образа не подчиняется привычным, дискурсивным средствам познания истины, оно требует особых, иконических средств, то есть согласованного единства, присущего только изображению. Принцип раскрытия состоит прежде всего в том, что смысл предназначения человека является при созерцании окружающего мира, а изображение делает этот смысл очевидным и даёт возможность проверки — как художнику, так и зрителю. Поэтому переход к абстракции в живописи является положительным процессом. Открытие «нефигуративности» — это не «лишение мира форм», не искажение. Абстракция — не только отделение от реального, изоляция или уход, она ещё и исследование реальности. Кандинский говорил со своим племянником, философом Александром Кожевным, о конкретном искусстве; то же слово использовал Тео ван Дусбург, потому что в абстрактной живописи нет никакого абстрагирования от мира. Абстрактная живопись — это просто иное зрение. Оно требует глубокого понимания реальности, обнаружения в ней скрытого содержания. Это требование делает процесс всматривания активным, Марсель Дюшан даже придумал для его описания термин «смотрящий». Абстракция в живописи — это попытка понять внутреннюю структуру мира и духовное в искусстве, она находится в прямой связи с богословием воплощения.

Утверждение неразрывной связи между материей и духом — одно из главных открытий христианства. Бог явил себя в человеческой истории, в мире; трансцендентное словно бы взорвало имманентное, сведя на нет все привычные категории. С одной стороны, движение от духа к материи утверждает творческое действие Святого Духа и свидетельствует о его единстве с тварным миром. Сказать, что Святой Дух — творец, это значит выявить связь между материальным и духовным. Но, с другой стороны, Дух может являться через материю: божественность даёт видеть себя в материальном теле. Здесь идёт речь о преображающем процессе, моделью которого служит Преображение Господне на горе Фавор. Греческие отцы Церкви, которых мы называем исихастами¹, потому что они искали внутреннее молчание, основанное на аскетической практике, свидетельствуют, что высказывание: «Бог есть свет», — совсем не метафора. Чистые сердцем призваны узреть Бога в Его свете, подобно тому как ученикам явилась над Фавором божественность Иисуса в виде ослепительного света.

Теория Кандинского, изложенная в его книге «О духовном в искусстве», которая делает цвета основой для раскрытия внутреннего строения души мира; теория «лучизма», или идеи световых энергий, у Ларионова

родились из этой исихастской культуры. Математик, философ и теоретик искусства о. Павел Флоренский показывает, что разноцветные изображения света у иконописцев, и в особенности у св. Андрея Рублёва, выражают, в качестве метафизического образа, встречу между божественным светом и миром². В повседневном раскрывается божественное — это и есть преображающий принцип. Духовное слышание и зрение (духовный глаз и духовное ухо) раскрываются в созерцании мира, основанном на духовном различении, чтобы сотворить из этого зрелища литургию абсолютного.

Так, высокий модернизм в самой своей основе связан с христианской идеей. Он разделяет с христианством принцип очищения (усиления) взгляда, делающий его способным к восприятию смысла, к проникновению за пределы видимого — как в природе, так и в человеческой истории. Речь идёт о прозрении апостола Павла, сказавшего, что Господь явил свою вечную силу и своё Божество «через рассматривание творений» (Римл., I, 20). К новому «рассматриванию» и к новому познанию как раз и призывает искусство начала XX века, а вовсе не к нигилизму или разрушению формы, не к обольщению ложной красотой, но к раскрытию художественного опыта особыми, новыми средствами. Абстрактное искусство ищет божественного опыта, познаваемого в духе и истине, то есть в божественном свете и божественном дыхании, создавая подлинную музыкальную и пластическую литургию.

Поверхностный подход заставляет некоторых критиков видеть в христианской традиции просто источник сюжетов и идей. Но на самом деле христианство даёт авангарду онтологическое обоснование и модель эпистемологической развёртки творческого процесса.

В прологе к Евангелию от Иоанна утверждается, что бытие создается через творящее Слово. Творчество — это участие: человек причастен к сотворению мира. Это участие — союз с творящим Словом. Следовательно, художественное творчество или обустройство мира (взаимосвязь этих двух понятий очень важна!) — это продолжение акта божественного творения на своём уровне. Таким образом, антагонистическое или потребительское отношение к природе и постановка творчества на службу власти (тоталитаризму) никак не одобряются. Миссия художественного и культурного творчества — это уподобление жесту божественного творения.

Перипетии искусства XX века становятся понятней, если соотносить их с вопросом о переустройстве мира. Внутренние законы материи — её математическая структура — не позволяют ограничиться оценкой её функциональности, это сделало бы основанием материи одну лишь её производительность, отвергая более широкий этический диапазон, — например, праведность и красоту. Современная художественная культура в своей явной радикальности выражает открытость этике, ставшей возможной благодаря «бесполезности» искусства, его «бескорыстию», на которое обратил внимание Кант в «Критике способности суждения». Уходя от «функциональности», художественное и культурное творчество, видящее реальность иначе,

обретает способность к наслаждению рациональной структурой материи: таково размышление Кандинского над динамикой жеста и резонансом форм в согласии с ходом развития Вселенной. Эти идеи нашли отклик в работах таких современных художников, как Поллок или Чжао Уцзи.

И тогда начинает проявляться абсолютный художественный замысел, прообразом которого является литургия, — не только по форме, но и по своему внутреннему предназначению. Этот замысел заново открыт и взят на вооружение современной культурой с момента её зарождения, но первые абстрактные художники нашли для него новые, более отточенные и дополняющие формулировки.

В пересмотре определений сыграли роль два элемента. Во-первых, открытие богословской глубины взаимосвязи между изображением и гимнографией на христианском Востоке, совершённое в начале прошлого века русскими художниками, философами, математиками, физиками, которые интересовались иконами: Кандинским, Татлиным, Малевичем, Гончаровой, но также Трубецким, Булгаковым, Флоренским. Затем было определено сходство между слухом и зрением, описанное позднее современной психологией, в частности Морисом Прадином³. Пять чувств человека организованы в прогрессию, идущую от «контактных ощущений» (осязание, вкус, обоняние) к «ощущениям на дистанции» (зрение и слух), и эти последние характеризуются своей радикальной неактуальностью. Из этого легко вывести, что «дистанционные ощущения» благодаря удалённости от вещей, на которые они направлены, могут стать подспорьем для духовного поиска. Это «духовное зрение», так часто упоминаемое в восточной традиции, особенно в «Добротолюбии», или — иногда — «духовный слух». Глаз и ухо — это особые органы, важные для духовного развития.

Художественный замысел-проект ставит целью наслаждение таинством творения и причастности к его гармонии. Это объясняет особые отношения некоторых художников (Кандинский, Клее, Мондриан) с музыкой или некоторых музыкантов (Шёнберг или Мессиян) с живописью. Так же объясняется тесная связь между чистыми и прикладными искусствами в радикальном авангарде. «Чистые искусства» — это проявления очевидного, благодаря которому организующая деятельность в мире обретает этическое основание. Так было у Мондриана, чья мастерская — это исходная точка его архитектурного и урбанистического проекта, или у Ле Корбюзье, который рассматривал своё художественное творчество как матрицу будущей архитектуры.

Великое произведение искусства или культуры становится, таким образом, этапом в истории Откровения, независимым свидетельством. Существует боговдохновенная традиция (передача), в течение столетий свидетельствующая о действии Святого Духа в сердцах людей. Именно так следует понимать все поиски новых определений, нового выражения, возникшие в результате разрыва в духовной традиции и, что особенно важно,

питаемые стремлением к той самоочевидности, ключ к которой находится в руках искусства.

В каждом из приведённых примеров культура находится на подступах к христианству или же напрямую встречается с евангельской вестью. Но она пользуется своим особым запасом богатств, — так, словно вся человеческая культура была основана на драме человеческого существования, столкнувшейся с таинством божественной любви.

В завершение мы вернёмся к обстановке зарождения художественного авангарда XX века, радикального авангарда. Это война 1914 года, зарождение тоталитаризмов разных видов и бесов, выпущенных ими на свободу. Конфликт между тоталитаризмом и радикальным авангардом имеет огромный смысл. Гитлер, а затем Сталин нападают и на художественный авангард, и на иудео-христианский монотеизм. Гитлер разоблачает связь между ними. Возникает вопрос: в чём суть родства между иудейством, христианством и радикальным авангардом, если нацизм одинаково их ненавидит (правда, расправляется с ними с разной степенью жестокости)? Ответ интересен тем, что он помогает прояснить отношения между искусством и духовной жизнью.

Иудейский запрет на изображение играет здесь определяющую роль, в особенности потому, что позднее он был снят в христианстве. Второй Никейский собор, утвердивший каноны иконописи, — это чёткий ответ на Второзаконие, где объяснялись причины запрета. Причины состояли в том, что иудейский народ, не видевший Бога своими глазами, не имеет права Его изображать. В отличие от других народов, которые имели доступ к божественному только через творение, иудеи непосредственно знали Бога без имени и образа, они поддерживали с Ним особые отношения, что обусловило избранность этого народа. С момента воплощения Бога Слова изображение становится возможным в качестве свидетельства. Симметричные позиции запрета и разрешения на изображение создают основание для взыскательной и обоснованной метафизики изображения, поскольку, по сути, это одно и то же требование. Они стоят у истока тех опытов и интуиций, которые приведут в итоге к абстрактному искусству. Абстракция в живописи — это восхождение к метафизическому образу. Метафизический образ — это призыв к трансцендентному или участие в дуновении Святого Духа. Абстрактная живопись — это поиск истины. Она претендует на обнаружение грани между видимым миром и истиной.

Второй аспект родства между иудео-христианским монотеизмом и радикальным авангардом коренится в восприятии личного опыта как пробы на истинность. Это переход от проверки к доказательству. Иудейский машал или евангельская притча лежат в основе процесса, который задаёт структуру абстрактной композиции, «трансляции очевидного». Её можно определить так: живая, парадоксальная и неуловимая реальность может стать более понятной, то есть перейти на уровень явленной истины, благодаря переносу на другую поверхность⁴.

Рассмотрим пример. Казимир Малевич заявляет, что его «Чёрный квадрат» (или «Четырёхугольник») — икона нашего времени. Как можно понять эту формулу? Независимо от всякого теоретического углубления, которое предполагается у Малевича, его «Четырёхугольник» представляет собой зрительный опыт: когда я смотрю на картину, сосредоточиваясь на белом крае, обрамляющем основной мотив, я могу феноменологически воспринять его либо как окно, открывающееся на черноту квадрата, либо как цоколь, на котором он размещён. Когда мой взгляд воспринимает этот край как оконную раму, чёрное углубляется; когда же как цоколь, оно, напротив, выступает вперёд. Следовательно, эта картина обладает собственной очевидностью, которая проявляется со всеми своими особенностями, ясно и чётко. Эта очевидность прослеживается в опыте «смещения», связанного с намеренной ориентацией взгляда. Но опыт не ограничивается только зрением. При первой ориентации взгляда (как бы через окно), чёрный квадрат приобретает вид целостного, насыщенного образа, в котором собраны все мыслимые картины. И в этом плане он является завершением изобразительной функции. Перейдя к созерцанию чёрного квадрата, как бы установленного на цоколь, зритель переходит от созерцания к действию. Квадрат перестаёт быть «образом мира» и становится инструментом зодчего, главной очевидностью в супрематической цепи. Здесь есть родство с картезианским *cogito*, но в применении к изображению. Сдвиг в чёрном квадрате — это переход от созерцания к действию. Для Малевича конец восприятия мировой гармонии переходит в супрематическое действие: созидание духовной вселенной, которая воплотится в супрематической пространственной архитектуре. «Чёрный квадрат» — это инструмент познания истины. Он доказывает конец изобразительности с помощью действия, перехода от картины к реальной действительности. И в этом смысле он действительно является «иконой нашего времени».

Третий аспект родства между иудео-христианским свидетельством и радикальным авангардом — это практика так называемой смысловой провокации. В Первом Завете пророк призывает и вопрошает Бога, вымогает у него ответ постоянно. Пророк требует знака свыше, несомненного и доказуемого проявления трансцендентного. Это же отношение мы наблюдаем и в христианстве. Оно проявляется также в радикальном авангарде. Абстракция, бросая вызов смыслу, как раз заставляет его проявиться. Когда живопись освобождается от требования фигуративности, она становится путём к высшей реальности. Дадаизм в особенности, с его культом случайности и систематическим обращением к подсознательному, практикует эту смысловую провокацию, так похожую на требовательный призыв пророков. Случай для дадаиста — методический призыв к трансцендентному. Кьеркегоровский анализ случая лежит в основании этой дадаистской схемы. Кьеркегор утверждает, что случай связывает меня с Иным, с божественным: «Случайность творит не положительным, но отрицательным образом. Творчество есть творение из ничего; напротив, случайность — это

ничто, из которого рождается всё». «Благоприятный момент — это игра случая, — пишет он далее, — и тут мы перед лицом неслыханного парадокса случайности, безгранично, абсолютно так же необходимой, как необходимость». Отношения Случая с абсолютом реализуются в виде «шутки, которую мировой порядок адресует человеку, делая из какой-нибудь вторичной, незначительной вещицы, которую стыдно даже упоминать, фактор первой необходимости». Случай у Кьеркегора неотделим от вдохновения, и его главное достоинство заключается в том, что он является «крайней категорией, формирующей переход из сферы идей в сферу реальности»⁵.

Наконец, будучи народом, которому явился Бог без имени и образа, иудейский народ задаёт проблематику изображения в перспективе утопии. Израилю запрещено любое изображение Бога, людей или вещей, ограниченное формальной моделью и основанное на обычном человеческом воображении. Вопреки разрешению на изображение, это ограничение сохраняется в христианстве (даже если оно не всегда соблюдается). Иудео-христианский монотеизм — это ожидание. Мир движется навстречу своему эсхатологическому концу. С одной стороны, верующий живёт требованием абсолюта, призывом к совершенству, данному в Божественном Завете, который зовёт его к святости, героизму в добродетелях в мире, уязвлённом грехом. С другой стороны, он находится в ожидании спасения, прощения грехов и божественного благоволения к праведнику.

Ибо народ Библии живёт надеждой, он способен перебирать все системы мысли, чтобы снова убедиться в их недостаточности в сравнении с абсолютным Божественным обетованием. Он свергает любых идолов. Именно здесь рождаются связь между иудейским монотеизмом, христианством и радикальным авангардом (в особенности — абстракционизмом и дадаизмом) и радикальная оппозиция между ними и тоталитаризмом. Природа механизма утопии — это стремление к абсолютному образу. Радикальный авангард одержим абсолютным образом, который объясняет и теорию точки Кандинского, и квадрат Малевича, и случайность дадаистов, и явление очевидного у Швиттерса, Дюшана, Бойса, Кантора и Виолы. Призванность к утопизму, требование абсолютного образа составляют парадигму модернизма, которая есть литургия истины.

¹ В христианстве *l'hésychia* — душевный мир, дар Святого Духа. Плодом этого дара является угасание страстей и открытость души к видению Фаворского света.

² Подробный анализ дан в книге: Sers, Philippe. *Icônes et saintes images, la représentation de la transcendance*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

³ **Maurice Pradines** (1874–1958) — французский философ и психолог. Развивал идеи философии познания в свете проблематики ощущений.

⁴ Более детальный анализ можно прочесть в книге: *Серс Филипп*. Конфискованный Дюшан, обрётённый Марсель. Париж: Азан, 2009.

⁵ Kierkegaard Sören, *L'Alternative. Œuvres complètes*. Paris: Éditions de l'Orante, t. III, p. 222–223.