

Круглый стол «Место искусства в современном мире»

Журнал «Идеи и идеалы» провел круглый стол, очередной в ряду запланированных публичных обсуждений проблем на стыке культуры, науки и философии, имеющих общественную значимость. На этот раз темой обсуждения стало «Место искусства в современном мире».

Круглый стол прошел сначала в Новосибирском художественном музее, а затем в Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, поэтому он разбивается на две части, хотя по содержанию они вполне дополняют друг друга.

Участниками круглого стола были члены редакционной коллегии журнала «Идеи и идеалы» и приглашенные гости. Члены редколлегии: Олег Альбертович Донских, доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала; Исаков Сергей Петрович, редактор электронной версии журнала, Георгий Александрович Антипов, доктор философских наук, профессор, Лев Леонидович Штуден, доктор культурологи, профессор; Павел Дмитриевич Муратов кандидат искусствоведения, доцент; Борис Александрович Шиндин, доктор искусствоведения, профессор, проректор Новосибирской гос. консерватории; Константин Михайлович Курленя, доктор искусствоведения, профессор, ректор Новосибирской гос. консерватории; Наталья Леонидовна Чубыкина, ответственный секретарь журнала.

Приглашенные гости: Игорь Викторович Поповский, архитектор, доцент кафедры архитектуры гражданских зданий, председатель Правления Новосибирского союза архитекторов; Тамара Антоновна Рубанцова, доктор философских наук, доцент зав. каф. «Государственно-правовых дисциплин» Сибирского государственного университета путей сообщения; Сергей Сергеевич Мосиенко, член Союза художников РФ; Светлана Павловна Голикова, заместитель директора по научной работе Новосибирского государственного Художественного музея; Ирина Леонидовна Косенкова, старший научный сотрудник Художественного музея.

Рассматривались следующие вопросы

0. Искусство – это зеркало, увеличительное стекло или способ убить время?
1. Играет ли какую-то роль современное искусство (музыка, литература, архитектура, кино, живопись, ...) в формировании общественных идеалов?
2. Как соотносятся коммерческое и некоммерческое искусство? Стоит ли между ними непроходимая стена или это разные стороны одной медали?
3. Каково место художника в современной культуре?
4. Пикассо говорил, что он изображает мир не таким, каким видит, а таким, каким мыслит. Возможно ли это? Или это просто красивые слова?
5. Если искусство – самовыражение, то зачем оно широкой публике?
6. Каков смысл актуального и концептуального искусства?
7. Является ли искусством телевидение?

Часть 1

Светлана Павловна Голикова. Сегодня редакционная коллегия журнала «Идеи и идеалы» проводит в Новосибирском художественном музее круглый стол на тему «Искусство в современном мире». Мы очень рады тому, что эта встреча проходит именно здесь. На наш взгляд, она значительно расширяет те возможности диалога, собеседования, которые, с одной стороны, даны музею, деятельность которого обращена к предметности, связана с конкретным видением окружающей жизни, а с другой стороны, – творческой группе, которую объединяет вокруг себя научный журнал, посвященный вопросам философии, социологии, культурологии и искусствоведения. Мы надеемся, что такой диалог людей с разным видением темы будет интересным и плодотворным. Пользуясь случаем, хотелось бы сказать, что мы очень рады тому, что в нашем городе появилось столь серьезное научное издание. А сейчас для ведения объявленной дискуссии предоставляю слово главному редактору журнала «Идеи и идеалы», доктору философских наук, профессору Олегу Альбертовичу Донских.

Олег Альбертович Донских. Здравствуйте. Я благодарю всех, кто нашел время принять участие в нашем круглом столе. Мы не случайно собрались здесь, в Художественном музее, по той простой причине, что наша тема – место искусства в современном мире, а в этих стенах работают люди, которые имеют к этой теме самое прямое отношение.

То, что происходит в XX веке с искусством, по-видимому, кардинально меняет саму ситуацию – если мы сравниваем си-

туацию с XIX веком, там и возможности были совсем другие, и средства передачи художественных идей, поэтому возникает целый комплекс вопросов, которые стоит обсудить. Потому что те определения искусства, которые давались в XIX веке, уже явно не работают. Взять такое определение искусства, как зеркало на большой дороге. Можно пройти посмотреть, что здесь представлено на Биеннале (в Музее представлена международная выставка «Биеннале-б» графики), и сказать, что это зеркало – тезис очень-очень сомнительный. Не больше подходит определение: искусство – увеличительное стекло... Или, как говорил Пикассо, – я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, каким его мыслю. Но насколько можно изображать мир таким, каким я его мыслю, если я его, например, никогда не видел? В любом случае, я должен опираться на какие-то образы, которые есть в видимом мире. Потому что чистую мысль изобразить, по-видимому, невозможно. Но в любом случае, я хочу сформулировать один тезис, прежде чем передать слово другим – что-то поменялось. Связано ли это с тем, что появились другие изобразительные формы и вообще другие формы самовыражения? Если раньше искусство было очевидно связано с идеалами (в основе европейское искусство религиозное), то сейчас связано ли оно с идеалами хоть как-нибудь? И как сам художник осознает себя в этой ситуации?

Итак, два глобальных вопроса. Первый: что же мы понимаем под искусством сейчас, если можно отнести к нему все, а можно понимать его крайне узко? Какое-то определение здесь возможно или нет? И второе: место художника и роль художни-

ка, его самоопределение и понимание им своей роли.

Я бы начал с первого вопроса и просил бы высказываться тех, кто хочет взять сейчас слово. Прошу, Георгий Александрович.

Георгий Александрович Антипов. Начну с великой тривиальности, которая сразу приходит на ум, когда знакомишься с темой обсуждения. Это фраза Федора Михайловича Достоевского о том, что красота спасет мир. А вот как у него «мир» в исходных текстах пишется, через «ѿ» или через обычное «и»?

(из зала) – Через «ѿ».

– Прекрасно! Ведь этот вопрос возник в связи с трактовкой «Войны и мира» Толстого. И вроде бы, я точно не помню, у Толстого там через «и» написано?

(из зала) – Да, через «и».

– Ну, вот, через «и» обычное. Это значит, можно допустить, что «мир» он толкует, как антитезу «войны». А если «ѿ», то значит – мир, Вселенная, как это в старой дореволюционной орфографии и было. Мне представляется, что у Достоевского, независимо от чисто филологических экскурсов все-таки имеется в виду Вселенная человека. Причем, как всюду у него, эти слова князя Мышкина – всего лишь один из тезисов того спора, который писатель ведет сам с собой.

Итак, Достоевский говорит: красота спасет мир как Вселенную человека.. Вот это выражение «спасет мир» оно представляется, «протаскивает» в весь контекст обсуждения некий мотив мессианства. Этот мотив мессианства в русской литературе, как мне кажется, в основном представлен тремя фигурами: Гоголь, Толстой, Достоевский. Вот это наши мессии, не важно,

идентифицировали они себя так, или нет. У меня есть подозрение, что Гоголь осознавал свою мессианскую роль; Толстой – тоже. Ну а Достоевский просто проговорился. И эта троица – представители триады, выражаемой словами: Истина, Добро, Красота. Гоголь – мессия от Истины, истины в смысле Христа: «И познаете истину, и истина сделает вас свободными». Ну, Толстой, понятно, – Добро, Нагорная проповедь. Достоевский, значит, – Красота. Если не идти дальше текста «Идиота», можно было бы подумать, Достоевский здесь выступил в роли ересиарха, как если бы кто-то, трактуя христианскую Троицу, сказал: есть Бог-сын и он – спасенье. Возвысил одну составляющую Троицы. А искусство, если и спасет мир, то только в рамках этой триады, этой троицы. Эта троица уже однажды спасла мир. Я имею в виду христианскую Троицу, которая есть перифраз, переосмысление и иное воплощение вот этой философской, еще греками древними осознанной троицы: Истина, Добро и Красота. Рациональная их интерпретация – абсолюты, абсолютные основания культуры. Утрата данных абсолютов, их релятивизация ведут к фрустрации культуры. Повторяю, мой тезис заключается в том, что воздействие силы искусства, его роль для общества могут проявиться исключительно вместе с двумя остальными персонажами этой троицы. Хотя, конечно, и само искусство обладает некоторыми возможностями воздействия на человека, но само по себе, оно, конечно, не спасет мир. Самые гнусные тираны нашего времени, Гитлер, Сталин и Мао Цзедун, очень не чужды были искусства. Сталин писал стихи, грузины говорят – неплохие стихи. Ну и потом у него был неплохой художественный вкус: Пастернак,

Ахматова, Булгаков... Мао Цзедун тоже писал стихи. Ну, а Гитлер был неплохой живописец, да? Да те же «Цветы зла». Так что само по себе искусство очень совместимо с противоположной стороной спасенья.

Что же такое искусство и каково его место в социуме? Если говорить очень абстрактным социологическим языком, функция искусства – трансляция ценностей культуры. Это мост в передаче ценностей данной культуры от поколения к поколению. И в то же время – и жизнь этих ценностей. Производство искусства – это воплощение в некотором материале тех ценностей, которыми руководствуются люди в рамках данной культуры. Но художник воплощает ценности, которые непонятно где, они же как будто где-то растворены, да? Они вроде витают где-то, непонятно где. А в виде видимых, слышимых, воспринимаемых проявлений ценности существуют в людях, в поступках людей, в их поведении. Они суть формы человеческой свободы, основания человеческого выбора. Художник «изымает» их из «раствора» жизни, придавая им особую жизнь, строя звездное небо культуры. Итак, искусство, в самом абстрактном виде рассматриваемое, есть способ жизни ценностей культуры, а художник эту жизнь им придает. Он оживляет ценности тем, что воплощает их в некотором материале: бронза, мрамор, телодвижение, звук, слово и так далее. Это так же, как язык есть материальный носитель мысли, как говорил некий Карл Маркс. Так и здесь: художник задает вот эту модальность материального существования ценностей, представляет их в виде образцов.

И вторая сторона, если в целом говорить об искусстве, его путях воздействия на нас сырых – это ритуал. Ритуал в общем

социологическом смысле слова. Ритуал как определенное поведение, ориентированное исключительно на ценности, а не на достижение каких-то практических целей. Кант использовал в данном случае слово «игра». Ритуал и есть жизнь ценностей, они воздействуют через ритуал. Конечно, если брать современное общество, сравнивая его, допустим, с первобытным, то надо говорить, скорее, о квазиритуалах. Потому что – что такое поход в галерею? Это ритуал, своего рода. Что такое посещение театра? Это тоже ритуал. Правда, особого рода, не в том виде, как он присутствует в ранних обществах. И включая, таким образом, человека через ритуалы в контекст жизни ценностей культуры, тем самым искусство и воздействует на человека, в этом его сила, потенция искусства. Ну, насколько она велика – это другой вопрос, и насколько она видима, и как можно фиксировать, и какие формы искусства сильнее – это третий вопрос. Важно то, что, включаясь в эту ритуализированную сферу жизни, человек подвергается его воздействию, а значит, так или иначе усваивает ценности того общества, в котором он живет, ну и соответственно этому строится его выбор, соответственно строится его свобода.

И последний момент, вот в связи с Пикассо. У Ортеги-и-Гассета есть прекрасная статья – «О точке зрения в искусстве». И там он формулирует основной закон эволюции европейской живописи: эта эволюция заключается в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника. Мысль такая, что раннее искусство, Кватроченто – это заполнение объемов. Как он говорит, художники не пишут, а вылепливают картины. Дальше пошло Возрождение. У Рафаэля, появляются композиция, элементы абстракции. Подлинный перево-

рот Ортега связывает с Веласкесом, когда начинает появляться единая точка зрения и когда картина или живописное полотно получает организацию. И она заключается в том, что в центре картины становится художник. Он сравнивает это с коперниковским переворотом. Если раньше художник двигался, как планета, вокруг прототипа, то теперь, напротив, мир начал вращаться вокруг художника, а он стоит в центре. Затем следующий этап – импрессионисты, здесь уже точка зрения перемещается в восприятие, ощущения художника. Импрессионист ведь передает уже свое ощущение мира, а не вещи, которые существуют вне него. И, наконец, кубизм, дальше Пикассо и прочие. Ортега трактует это как перемещение точки зрения за ощущения, фактически говорит о том, что художник изображает идеи. В связи с этим хотелось бы специалистов по Пикассо спросить, какое влияние на него оказал Ортега. Я думаю, оказал: и тот и другой испанцы, могли общаться. И слова Пикассо: «Я пишу мир не таким, каким я его вижу, а таким, каким его мыслю», я думаю, ему Ортега внушил.

Игорь Викторович Поповский. Мне, конечно, интересен с самого начала нашего разговора тот посыл, что искусство – это никак не зеркало. Однако я считаю, что искусство – это зеркало. Дело в том, что это зеркало мы всегда представляем прямым и простым. А на самом деле зеркало искривленное, сложное. Оно отражает сложный мир, то есть мир, который находится не в трех, а гораздо больших измерениях. Познание этого сложного пространства-времени было парадигмой фундаментальных наук в XX веке, что привело к переходу от классических наук к неклассическим. Неклассические науки стали некоторым переходным

моментом к постнеклассическим наукам, к нынешней ситуации, которая отражает теорию сложных открытых нелинейных систем. Все это каким-то образом отражается в искусстве. Ну, например, знаменитый «эффект бабочки» отразился в фантастическом рассказе Бредбери, где рассказывается, что если в путешествии во времени в прошлом наступить на бабочку, то мир будущего может глобально измениться, например от демократии до фашизма. На самом деле это всего лишь литературная иллюстрация теории Лоренца, который в 1963 году разработал математические программы для прогнозирования погоды. Когда работа была уже завершена, ему вдруг стало интересно узнать, что произойдет, если погрешность исчислений изменить, ну, скажем, точность не 0,01, а 0,1. Что если так, то, скажем, ливень превратится в моросящий дождь или что-то еще? И вдруг оказалось, что эти изменения гораздо существеннее вплоть до противоположности, и он образно назвал это эффектом бабочки, когда взмах крыла бабочки в Австралии приводит к урагану в Канаде. Эту мысль сразу подхватили философия, кино, изобразительное искусство. Сложные системы рисовал Дали, вспомним его знаменитый ласточкин хвост. Все это «кривое» сложное зеркало и говорит о сложности отражения мира в искусстве.

Как архитектор я бы хотел сказать, что сейчас идет серьезное изменение понимания красоты как таковой, в том числе и в архитектуре. Я не буду говорить о российской архитектуре, я буду говорить про мировую. А идея заключается в том, что сейчас речь идет уже о проектировании не формы, а процессов. Очень много опытов по этому поводу, но все равно большинство архитекторов мира – все-таки художники, и поэтому они не могут не поправить эстетически

форму, построенную на основе сложного математического моделирования. Однако именно углубляясь в метод проектирования процессов, мы становимся ближе к естеству и природе. Скажем, красиво ли дерево или некрасиво дерево? Оно такое, потому, что оно сформировано сложным эволюционным процессом. Сегодня человек стал понимать тайну сложности формирования и программирования этих процессов, и мне кажется, что это будет отражаться и в искусстве. Я не знаю, каким образом это будет отражаться, но красота станет более сложной, она будет отражать позитивный процесс или регламент, который формирует этот позитивный процесс.

О.А. Донских. Можно уточнить: по проектам западным, которые отражают этот подход?

И.В. Поповский. В принципе речь идет о нелинейной архитектуре. Все сразу вспоминают Фрэнка Гири. Но Фрэнк Гири как скульптор создает сложную художественную форму, которую потом архитектор-исполнитель «лепит» с помощью математических программ. А в данном случае я бы отметил Питера Айзенмана, который создал нелинейный объект по другому принципу. Сначала был сделан абрис соседнего квартала, и он был «сдвинут» по определенной системе, затем была взята некая «волна» рядом с этим абрисом, и эта волна была разбита на трехмерные блоки, и каждый блок по разному был повернут и наклонен специальной математической программой по трем разным осям: X, Y, Z. Фактически Айзенман сформировал ситуацию тектонического сдвига, то есть когда происходит землетрясение. Здание, таким образом, приобрело форму текто-

нического сдвига. Получается, что студенты учатся образно в некоем тектоническом сдвиге, как бы в «скале». Таким образом, был запрограммирован естественный процесс формообразования объекта, схожий с природными явлениями. Конечно же, пока эти упражнения не всегда создают позитивного процесса. Мы просто прикоснулись к пониманию этих сложных процессов, и все хотят поупражняться и поиграться с новыми цифровыми технологиями. Я встречался с американским архитектором Винкой Дубблдам, которая в дизайне создает объекты, формирующиеся от резонирующего звука. Цифровая программа на основе резонанса музыкального звука изменяет простой параллелепипед. Ну, я сразу спросил: а какая музыка используется? Выяснилось, что та, которая нравится, и выбор результата резонансного искажения тоже происходит по эстетическим предпочтениям архитектора, что не соответствует естественным природным процессам. Дерево растет совершенно органично, это очень сложная система, она отражает все факторы, она – зеркало окружающих факторов. Вот насколько художник окажется чутким к этим сложным факторам, настолько будет меняться искусство в будущем.

Г.А. Антипов. Меня удивило, что Вы часто говорите слово «отражение». Я привык считать, что художник творит, создает.

И.В. Поповский. Архитектор создает, он творит позитивный процесс, но он его проверяет путем отражения объекта на какие-то сложные плоскости. У него фактически процесс собран в голове, но он его все равно аналитически раскладывает. Вот как мы раскладываем объект на фасад, план, разрез и все прочее. И соответствующим

образом он пытается донести свою мысль до тех, кто это воспринимает. Он понимает, что собранное и цельное – сложно для понимания, и он его пытается разложить.

О.А. Донских. Я наблюдал строительство такого объекта как Federation Square в Мельбурне. Там есть такой зигзаг, его еще можно увидеть в Музее истории евреев в Берлине, архитекторы (ученики Даниэля Либескинда – автора проекта этого музея) взяли этот зигзаг за основу и дальше все конструируется под него. Оно действительно вроде бы вырастает из идеи вот этого зигзага и встраивается в окружающую природу абсолютно неорганично. Это просто жест, который Зорро пишет своей шпагой.

И.В. Поповский. Это объекты деконструктивизма. Деконструктивизм – это последняя фаза постмодернизма. Может быть, я скажу опасную фразу, но это как бы конец эпохи Возрождения. Ситуация такая: если в средневековье, я не буду говорить про античность, человек ждал Конец Света, органично ждал, «растворяясь» в естестве всего мира, живя совершенно смиренно, то в эпоху Возрождения он стал со-Творцом. Он стал рядом с Творцом и как бы проводящим через себя все божественное творенье. Это привело к определенной гордыне, логическим концом которой стала философия Ницше. Нормальная ситуация, которая описана в Писании, как паденье. Это опять отразилось в паническом апокалипсическом состоянии современной цивилизации, хотя Апокалипсис в конечном итоге и является не концом мира вообще, а рождением нового мира. Мне кажется, сейчас как раз возникла некая новая ситуация: человек, как со-творец Бога, несет колоссальную

ответственность, потому что его окружает огромная сверхчувствительная сложная система, и гибель какой-то бабочки или какой-то, как Вы говорите, «знак Зорро» – все это в будущем может вызвать серьезные изменения.

Деконструктивизм предполагает, что объект нужно разобрать и собрать заново, на основе нового алгоритма системы. Деконструкция происходит и в текстовых вещах. Вы же знаете, что есть тексты как бы отрывочные, создающие ассоциативный ряд. И каждый человек, читая такой отрывочный текст, испытывает разные свои ощущения. Так же и архитектура деконструктивизма. Она не имеет однозначности, она имеет только какую-то силу впечатления, и каждый человек испытывает свои впечатления и ассоциации.

Тамара Антоновна Рубанцова. В начале XX века Бердяев в своей работе «Судьба России» описал конец эпохи Возрождения, где отмечает разложение в искусстве предмета на части, его кризис, потерю целостности. Одной из предтеч революции он считал искусство, которое уничтожило целостность мира, что и привело к революции. И вот встает вопрос: как можно было ответить Бердяеву? Прошел век. На мой взгляд, однозначного ответа нет. Потому что все признаки, о которых говорил Бердяев, они в общем-то есть в нашем мире. И более того, ситуация даже несколько усугубилась с появлением интернета, новых коммуникационных технологий, с усложнением мира, появлением новых возможностей у человека. Мир изменился кардинально. Изменилось пространство, изменилось время, изменились, наверное, и краски этого мира. Изменились не только способы, но сами материалы, с которыми

работает художник. Тем не менее кризис искусства – налицо: падает посещаемость театров, пропадает интерес к чтению, меняются традиционные культурные смыслы. Появляется новое в культуре, но человек все же всегда воспринимал себя и мир целостным. С другой стороны, невозможно отразить Холокост традиционными методами, нет для этого средств. А вот в фигурах абстрактных, в этом крике, который как раз абстрактно изображен, это возможно. И ужас того, что творилось во Вторую мировую войну, только таким способом и можно отразить. Я бы сказала так: каковы мы сами, таково и наше искусство. Наверное, новый мир, который к нам пришел, и новые технологии, создадут новую реальность, в том числе и художественную.

И.В. Поповский. Скажите, а Вы целостность как понимаете, может быть, как результат гармоничного порядка?

Т.А. Рубанцова. Я бы сказала, что целостность – это наличие все же гармонии.

И.В. Поповский. Гармонии порядка.

Т.А. Рубанцова. Нет, не обязательно порядка.

И.В. Поповский. Гармония – это равновесие. Сложное равновесие.

Т.А. Рубанцова. Порядка? Не знаю все же. Гармонии красоты. Вот здесь с Георгием Александровичем я наверное могла бы согласиться по поводу ценности.

Г.А. Антипов. Идеи и идеалы красоты. И современное искусство – тоже искусство, если оно существует как искусство, должно иметь подобную ориентацию. Возможно,

просто это другие идеалы красоты. Очевидны попытки идеализации хаоса, но думается это ориентация на смерть, в то время как гармония – на жизнь. Но, возможно, и для культур свойственны суицидальные «наклонности».

Т.А. Рубанцова. А есть ли там другие идеалы?

И.В. Поповский. Знаете, когда читаем мифы исторические, там можно ужаснуться некоторым ситуациям, правильно? Вряд ли мы это назовем гармонией. Как вел себя Зевс, предположим. Не буду говорить про Троию.

Г.А. Антипов. Подождите, подождите! Миф – это скажем, один текст, а чья-нибудь трагедия – это другой текст.

Лев Леонидович Штуден. Миф не для красоты создается абсолютно.

И.В. Поповский. А все остальное было целостным, гармоничным?

Сергей Сергеевич Мосиенко. Противоречия существовали во все времена, есть они и сейчас. Об искусстве спорили всегда. Во времена Микеланджело, к примеру, споры были столь эмоциональны, что доходило до трагедий – у некоторых спорщиков сердце не выдерживало. А для нас сейчас их споры – это такая мелочь! И деление современного изобразительного искусства на различные направления уже свелось, как правило, к двум понятиям: фигуративное и нефигуративное. Вот и все. А кубизм это или импрессионизм, такие мелочи волнуют в основном искусствоведов.

Что такое массовая культура? Это когда все начинают заниматься всем. Писать стихи, петь песни, рисовать. Телевизор смо-

треть невозможно – все снимают кино, все делают сериалы. Все все делают одинаково плохо и пошло. Дилетантизм, помноженный на стереотип. Но это закон массовости в искусстве.

Ирина Леонидовна Косенкова. Ну, это ж хорошо – все творцы.

С.С. Мосиенко. Но чем больше людей работает в той или иной области, тем меньше критериев остается. Критерии сейчас исчезли. Я все время привожу пример со Стариком Хоттабычем, когда он пришел на стадион с Волькой и удивился: что они бегают все за одним мячом? А давайте каждому дадим по мячу. Все! Правила игры прекратились, смысл прекратился. Сложны такие, например, Биеннале, как сейчас, потому что критериев в принципе нет. Если раньше можно было посмотреть на Шишкина отдельно, на Брюллова отдельно, и сказать, что сильно, а что не получилось... А сейчас можно сказать так: с его позиций Пикассо тот же Шишкин – мертвый ремесленник. А для Шишкина Пикассо – это шарлатан. Потому что один по своим правилам работает, другой – по своим. Поэтому сегодня в искусстве все эти новые появившиеся направления, перформанс, например, – им может заниматься любой человек. Он просто объявляет это, приносит писсуар на выставку – и это становится произведением искусства. Врач делал рутинную операцию, условно говоря, он делал 100 операций, вырезал аппендикс, а на 101 он сказал: «Все! Это не операция. Это будет перформанс». И – новые правила игры, все пришли и уже смотрят на это! Я почему об этом говорю, да вот даже без прониц, потому что на Биеннале международном часто занимаются сексом,

прямо вот там, и это считается перформансом. То, что сегодня называют современным искусством, оно сейчас родилось, хотя сейчас новая волна идет. Возьмем 70-е годы, я с того времени выписывал польский журнал «Проект». Кстати, Польша – единственная страна в соцлагере, которая сразу отказалась от соцреализма. То есть у них не было в их культурном понимании этого определения. И они ушли далеко вперед в раскрытии всевозможных течений, направлений. И вот то, что делали поляки в 70-е годы – потрясающие спектакли, потрясающая сценография, живопись, графика, различные поэтические вещи, какое было кино в то время! Оно сейчас повторяется. Вот наши ребята – «Синие носы» – это, в общем-то, перепевы всего того. Можно посмотреть журнал «Проект» и найти все. Как пели ребята из «Машины времени»:

Ты можешь ходить, как заброшенный сад,
А можешь все наголо сбрызнуть.
И то и другое я видел не раз,
Кого ты хотел удивить?

И поэтому нет критериев, их никогда и не будет, наверное. Когда искусство было элитным более или менее, существовали жесткие правила. Была своя манера у художника, были школы у каждого. Когда теперь этим стали заниматься все, любой человек, который начал что-то делать, он уже как художник рассматривается. Или как писатель. Очень трудно читать современных писателей, которых даже на «Букера» выдвигают, потому что читаешь и не понимаешь: какой критерий-то, с какой стати? Мы вспоминаем Достоевского сегодня, фразу одного из его героев: красота спасет мир. Красота в моем понимании – это действительно гармония. Она может спасти мир. Потому

что мир устроен гармонично по своей природе. Он гармоничен, он устойчив. Но в изобразительном искусстве сейчас – старик Хоттабыч на стадионе.

О.А. Донских. В принципе, если мы критерии убираем вообще, то тогда искусство теряет всякий смысл. Если операцию можно назвать не-операцией, и она уже будет искусством, тогда искусство исчезло, оно растворилось. То есть искусства у нас больше нет. Или все – искусство. Можно так или так.

И.А. Косенкова. Вы знаете, я очень боюсь говорить, потому что совершенно ничего не понимаю. Я это искренне говорю. У меня это вызывает прежде всего вопросы. Я сюда шла с одной целью: услышать, что говорят люди и задать ряд вопросов. Первый вопрос, который задал мой любимый художник, сейчас выступал: где критерии? Мы, сотрудники музеев, очень много работаем с современным искусством, но все сталкивались на закупочных комиссиях с проблемой оценки. По каким критериям мы определяем художественную ценность того или иного листа, которое нам передает Биеннале? И как мы его будем хранить? И нужно ли его хранить? Мы, как правило, следуем, буду о себе говорить, тому эстетическому чувству, которое заложено, воспитано образованием, опытом. И насколько позволяет внутреннее эстетическое чувство, настолько и оцениваем Биеннале. Насколько это верно, насколько это правильно – это большой вопрос.

Прежде, чем перейду к следующему вопросу, хотелось бы сделать маленькую вставку. Биеннале все меньше и меньше показывает человека. Человека нет, хотя графика – это вид искусства, который

всегда очень близко был поставлен к человеку. То есть, человек с давних времен был мерилom гармонии, мерилom пропорций и так далее. И вот сейчас на Биеннале нет человека. И мне показалось, что надо бы вернуть человека в рамки Биеннале. Очень захотелось внутри Биеннале, как самостоятельный проект, видеть что-то из классического искусства. Например, в разных видах и графических техниках показать обнаженную натуру. Это могут быть мгновенные зарисовки Сары Липкиной, это может быть Тырса, это может быть Толстой в его графических листах, Серебрякова, Машков – это «Бубновый Валет». И понимаете, в зависимости от того, какое время, какая школа художественная, какое направление, какое течение, какая манера – меняется изображение человеческое, меняется трактовка человеческой фигуры. Вот хотелось бы сделать один, два проекта в Биеннале, чтобы рядом с современным обязательно было классическое искусство. Тогда мы можем сравнивать, думать и говорить.

Второй вопрос. Когда мы говорили о критериях, то уходили вширь и вдаль, философы немножко уводили в сторону, но для нас сейчас важно одно: изобразительное искусство. Изобразительное искусство, как мне кажется, надо помнить, что это некий предмет, который создается. В мраморе, в золоте, в дереве, на листе бумаги, углем, спичкой, окурком, как это делал Маяковский, мастихином, костью и так далее. Но в результате получается некий предмет, который имеет или не имеет определенную художественную ценность. Она может меняться, но в нее заложены мастерство, опыт, труд, материал. В результате получается *предмет искусства*. Который можно хранить десятилетия, век, тысячелетие. И у

меня, как у музейщика, возникает вопрос: а как хранить Кастальскую? На коробках из-под яиц, гуашью, которая осыпается через год-два или прямо сразу? Что делать с инсталляциями, которые бывают сделаны из подручного материала? Щепочки, прах, косточки, дым – их даже не надо везти из Швейцарии, их здесь собирают. Тогда мы приходим к выводу, что из современного искусства, о котором мы сейчас говорим, уходит предмет, материальный, имеющий определенную материальную ценность. Это уже нечто другое. Художник, вот в этих инсталляциях, в этих перформансах вносит идею, вносит некую информацию, которую он передает от себя своему зрителю. Это один из вопросов, которые тревожат и хотелось бы обсудить.

Следующее. Как-то у нас в отделе в связи с Биеннале получился разговор о современном искусстве. Я вспомнила свои впечатления о выставке Раушенберга и еще ряде современных выставок. Там натуральные смятые коробки и смятые коробки из керамики; стеклянная банка, в которой истлевшее что-то; большая свинья-копилка, на которой роскошные галстуки и так далее. Дальше: поп-арт, с 50-х годов усиленно пропагандируемый и воспринимаемый всеми. В одних случаях есть предмет. Принимаешь или не принимаешь – это другое дело, но есть предмет. Там предлагается некое отношение к обществу, к зрителю и некий язык, который мы все вместе дружно назвали не художественный язык, а некий стейб. Такая вот корпоративная сленговая условность, тусовка, когда тебя понимают те, кто входит в «свой круг». Это их критерии. Художники прошлых времен так или иначе работали на зрителя, на заказчика, они всегда предполагали некий контакт со зрителем, кто больше, кто меньше. Зна-

ем, что салонное искусство всегда находит контакт у определенной публики, а кого-то поймут потомки. Но как можно понять современное искусство, когда оно не заинтересовано в зрителе? Не обращено к нему? Это чисто корпоративные вещи, а нам их навязывают как изобразительное искусство. А это не изобразительное искусство, а способ передачи каких-то своих отношений с миром или своих отношений к миру, и часто – не совсем доброго и позитивного.

Т.А. Рубанцова. Иммануил Кант говорил, что мы обречены на антропоцентризм. Он говорил, что если описывать мир глазами собаки, то это будет совсем иной мир. Кстати, ВВС сейчас часто делает фильмы о мире глазами пчелы или птицы. Как Вы считаете, мир без человека в современном искусстве – это что за мир? Вы сказали, человек ушел, скажем так, из современного искусства, значит, это искусство нечеловечье или бесчеловечье?

Сергей Петрович Исаков. Мне кажется, что ключевое для понимания проблемы слово – это Заказчик. Художник творит для заказчика. Да, искусство развивается по своим законам, художники стремятся воплотить свои эстетические идеалы, но, не будь Медичи, итальянское Возрождение было бы беднее; без Гуэля не состоялся бы великий Гауди, и такие примеры можно множить без конца. Ибо Большое Искусство почти всегда стоит огромных денег и требует громадного времени, а часто и властной поддержки.

И речь не только о «просвещенных властителях» – потребность в искусстве есть у всех, и в зависимости от культуры и достатка она преломляется у людей по-разному. И именно *система* «Художники – Заказчи-

ки» определяет, что является искусством в данную эпоху.

Если рассматривать современное искусство не узко, как «контемпорари арт», а буквально, как искусство современности, то его особенности нельзя понять вне этой системы. Мне сложно судить об искусстве в целом, не только в мире, даже в России, но мысль можно пояснить и на примере Новосибирска. Относительно бедный город – и нет архитектурных шедевров, паркового искусства и т.п. Относительно неразвитая эстетически публика – и вкусы подавляющего большинства не выходят за пределы масскульта. Но много небогатой интеллигенции – и востребованы литература, музыка и театр. И существует слой эстетически дремучей даже публики – и вот около метро продаются красивенькие пейзажи, написанные по правилам, которые я уже и не знаю, в каком веке устарели, а людям нравится, и покупают! Зато они и не поймут даже, что выставленные здесь, в Музее, на Биннале работы – это «тоже» искусство! А ведь мы современники!

О.А. Донских. В России лубок же еще имел спрос большой. Это массовое искусство, то же самое на улице.

С.П. Исаков. Значит, потребитель за 150 лет недалеко ушел. Роль заказчика особенно заметна в переломные эпохи. В то время, когда во Франции, а потом в США из искусства исчезал Человек, потом объект вообще, из музыки исчезала гармония, из литературы – сюжет и т.п., в это самое время в СССР развивалось совершенно другое, идеологически выдержанное искусство. И нашим родителям оно казалось единственно возможным. И никакого распада, исчезновения человека – лица на портретах были розовыми, нарком К.Е. Воро-

пилов на лыжной прогулке раскраснелся, снежинки блестят.

(из зала) – Звезды на погонах – сияют.

С.П. Исаков. Да. И главное – строго в стиле соцреализма! И с критериями проблем не было: красиво то, что служит делу построения Коммунизма.

Теперь, когда восторжествовали, так сказать, и у нас рыночные отношения, заказчиком стал рынок. Художники делают то, что покупается. Соответственно переместился центр тяжести. Из живописи исчезли сталевары, зато пошли все эти красавицы, рассчитанные на новорусский вкус. Потом появился спрос на антиквариат, и пошли валом подделки под него, иногда очень смешные, но тем не менее все это раскупалось. С другой стороны, во времена моего детства, юности я не помню никого из своего окружения – советского среднего класса – у кого в доме была бы хоть одна картина. Статуэтки фарфоровые были, репродукции. А сегодня у *всех* моих друзей в доме есть картины. Но стало ли легче, интереснее в этих новых условиях самим художникам, музейщикам... не знаю.

И. А. Косенкова. Существуют моменты, когда в изобразительном искусстве происходят большие массовые изменения. Например, понятие жанров со временем размывается. Если раньше основой изобразительного искусства была бумага, дерево и т.д., то сейчас, наверное, оно усваивает какие-то новые и техники, и способы проецирования, и т.д. Это естественно! С развитием техническим происходит нечто, и дай Бог, пусть оно происходит. Сейчас это принимает формы гримасы, но, наверное, это все пройдет, хотелось бы верить, что разумное, вечное победит и изобразительное искусство все-таки сохранится.

(из зала) – А Черный квадрат, «Победа над Солнцем» Казимира Малевича?

И.А. Косенкова. Ну, пришлось слушать доклад Джона Болта, написавшего несколько монографий о русском авангарде. Мы всегда относились к художникам-авангардистам как к лицам пострадавшим, а Джон Болт, приехавший *оттуда*, из-за железного занавеса, написавший монографии и выпустивший альбомы, сказал: того, кого авангард, в частности Малевича, взрастил в пробирке, он же его и сожрал.

Но картина хороша! Когда удалось впервые в 1976 году «Черный квадрат» Малевича увидеть не в репродукции, а в запасниках Русского музея, то картина произвела сильное впечатление, именно как хорошая живопись. Вибрирующий черный цвет. Богатейшая живописная поверхность. Большая разница. И надо уметь видеть эту разницу. Покрашено белым или черным, или белый и черный цвет написаны живописцем по законам живописи. Екатерина Селезнева, главный хранитель Третьяковской галереи, говорила, что когда за «Черный квадрат» взялись реставраторы, они не знали, что делать. Оказывается, он написан не только маслом, там и темпера, и гуашь, и акварель; и этот черный цвет – он состоит из мазков зеленого, красного и других цветов. Новаторство Малевича состоит не только в этом соединении разных живописных техник. В основе его художественного метода постижения натуры лежит стремление анализировать натуру. Малевич анализ видимого мира привел к разложению формы, к упразднению ее, или к разрушению его – Мира. Как понимать миссию Авангарда начала XX века – как великое и гениальное провидение столь тогда недалекого будущего – Первая мировая война, фашизм в Европе, большевизм и его двадцатипятилетний террор в России? Или как раскачивание лодки, ко-

торая потом переворачивается? Приблизительно это и имел в виду американский искусствовед.

Формотворчество Давида Бурлюка и других фактически объявило войну слову. Слово это Бог. Супрематизм Казимира Малевича и «Смутное» в «Композициях» Василия Кандинского. В этом искусстве нет места человеку. Человек – образ и подобие Бога. Если из искусства уходит человек, то уходит и Бог. И искусство теряет ту гармонию, которая была его содержанием. Это не религиозная декларация, это факт художественного и этического порядка. Мелодия и ритм, их значение, их влияние на состояние человека изучены, проанализированы и заявлены различными исследователями. Преобладание того или иного или приводит к переживаниям, очищающим душу слушающего. Или, определенным образом заданный ритм, приводит к изменению внутреннего мира человека, к разрушительному изменению его личности.

А.А. Штуден. Хочу вернуться к сути искусства – вопросу, который был поставлен с самого начала. Было произнесено слово «целостность», которое, на мой взгляд, здесь можно считать ключевым. У Карла Густава Юнга звучит такая идея: среди многочисленных архетипов есть первоосновной, который он называет Архетипом первоначальной целостности. Архетип первоначальной целостности в переводе на язык философии, по-видимому, означает Абсолют, и это тот самый архетип, который является «виновником» религиозного чувства. Это с одной стороны. А с другой, любое восприятие красоты, по-видимому, идет тоже отсюда, из этого общего источника. И вот, если проследить мысленно – корот-

ко, пунктирно – историю, мы обнаруживаем, что есть периоды, когда господствует прямой перевод этого архетипа на магический, либо на религиозный тип восприятия. Эти периоды сменяются периодами эстетизма, когда Архетип первоначальной целостности пробуждает в сознании человека восторг перед красотой. И тогда в его воображении религиозные приоритеты сменяются приоритетами эстетическими.

Например, вся первобытность, все искусство первобытности или почти все, может быть, за исключением некоторых петроглифов, не имеет никакого отношения к идее прекрасного. Это магическое, именно магическое искусство. Потому что и танец, и пение, и музыка, и даже петроглифы, которые служили для магических мероприятий, все исходит из этого ритуального принципа, но никак не из принципа эстетики.

Но вот с началом городской цивилизации это все поворачивается именно в сторону эстетики! Мы это видим на многочисленных примерах: на скульптуре, на архитектуре, на египетских фресках и на чем угодно, когда Архетип первоначальной целостности приближен к нам именно творчеством различных художников, и он уже переливается различными гранями, которыми мы можем любоваться. Ну, и пик, кульминация – это, конечно, V век до нашей эры – Афины, древнегреческая классика.

А что происходит в Европе в Средние века? «Диполь» опять поворачивается другим полюсом. На иконах ничего красивого вообще нет. Животные, изваянные на крышах готических соборов, изображаются безобразными. На могильных камнях появляются изображения разлагающихся тел и могильных червей. Картины Ада преобла-

дают на церковных фресках. Икона рассматривается безусловно как предмет культа, но не как предмет красоты.

Следующий этап – Возрождение – опять все разворачивает к эстетике. Но ведь недаром же Возрождение есть Возрождение! Собственно говоря, что возрождается? Интерес к античной классике, к античной литературе, культ телесной красоты. Если бы Микеланджело поставил своего Давида на площади во Флоренции на 2-3 века раньше, статую разбили бы на куски и обломками закидали автора. А вот стоит до сих пор Давид, прекрасный юноша.

(из зала) – Но они возмутились...

А.А. Штуден. И однако же не уничтожили статую.

С.С. Мосиенко. Тогда было принято на вновь созданные скульптуры клеить записки – как хвалебные, так и критические. «Давид», к чести Микеланджело, был обильно оклеен комплиментарными посланиями.

А.А. Штуден. Европейское Возрождение означало поворот к антропоцентризму, появление гуманизма, когда человек начинает поклоняться самому себе. Поэтому ничего удивительного нет, что опять возобладали эстетика. Вообще, вот этот спор такой, неясный спор между эстетизмом и религиозным смыслом шел, по-видимому, все время.

Классицизм, на мой взгляд, продолжает и завершает эпоху Возрождения. А вот романтизм – безусловно выход за эти пределы, причем в неизвестную, какую-то темную, страшную область. Очень хорошо, кстати, об этом сказал знаменитый музыкальный

теоретик Эрнст Курт, который исследовал гармонию музыкальной драмы «Тристан и Изольда» Вагнера. Он сказал, что сущность романтизма – стремление выйти за пределы любой устойчивости. Притягивает не свет, а бездна, в том числе – бездна бессознательного. По-видимому, здесь следует искать и истоки современного искусства.

И вот что происходит. После Реформации начинается эрозия веры в Европе. По мнению некоторых исследователей, на самом-то деле большинство людей, населяющих сегодня Западное полушарие, – практически безрелигиозны. То есть исчезло вот это ощущение Главного Архетипа, он перестал действовать в сознании, его притяжение ослабело... Что произошло в искусстве в результате? А произошло то, чему мы являемся свидетелями. Красота покинула мир вместе с верой. Даже эстетика повернулась своей наоборотной стороной: искусство стало воспевать безобразное! Вампиры, Дракулы, Франкенштейны – какой-то сплошной карнавал Хэллоуин...

Кроме того, живопись, архитектура, музыка, ну и скульптура – они пошли по пути не совершенствования, а по пути изощрения технологии и уперлись в тупик, особенно живопись. А что делать дальше? Дальше надо возвращаться к истокам. Нужны какие-то ретро, комбинированные подходы какие-то, но ведь сделать больше, чем сделал наш авангард – Кандинский и так далее, уже казалось бы, и невозможно. О музыке вообще речи нет. Весь интерес к музыке ушел в попсу.

И последнее. Для меня это звучит буквально как похоронный звон. Коммерциализация искусства! Об этом здесь говорилось. Но что такое коммерческий интерес в искусстве? Делать то, что продается. Что

продается? Продается то, что любят массы. А что любят массы?

О.А. Донских. Даже еще проще: интерес формируется и под него создаются группы давления. Слоган «Комсомолки» – «Газета, которую читают все!». Я ее не читаю. Ну и что, от этого ничего не меняется; что, поменяется слоган «Комсомолки»? Так и с другими вещами.

А.А. Штуден. Это называется промощи. Есть такое отвратительное слово на современном птичьем языке...

И самое последнее. Я обратил внимание вот на что. Мой любимый город в России – Петербург, хотя я там и не родился. Петербург – это город-страдалец, город-мученик. Уж столько, сколько вымерло там, расстреляли, заморили голодом народу – ни в одном городе России такого не было. Можно сказать, что старые петербуржцы – они как мамонты. Они ушли очень быстро. Казалось бы, эстафета культуры потеряна. Тем не менее, когда я разговариваю даже с молодыми людьми в Петербурге, это другие люди. Немножко другие, чем москвичи. Мне кажется, что сама по себе архитектурная среда, которая там есть и которая выросла непосредственно из ощущения Архетипа первоначальной целостности, которая воплощает и равновесие, и гармонию, и красоту, она действует на сознание, независимо от того, люблю я архитектуру или не люблю. Этот город формирует сам тип человека, имя которому – *петербуржец*. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, нечто похожее происходит повсюду в мире в таких городах как Венеция, Париж, Прага, Кордова. Так что суть искусства – она есть, и о ней нужно не просто помнить – ее надо отстаивать.

И.В. Поповский. Про Петербург нужно Гоголя вспомнить и Андрея Белого. И про него все становится ясно, он больше театральный, чем реальный. У Достоевского тоже. Увы, его воспринимают в некой декоративной оболочке, а простой человек, живущий где-нибудь на Петроградской стороне, испытывает полный дискомфорт. Изнанка Петербурга просто ужасна. И не забывайте, что слово «сволачье» появилось с периода, когда туда сволокивали людей. Купцы, которых сволокивали туда подобным образом, они даже придумывали себе командировки, чтобы уехать, чтобы не погибнуть в этом болоте. Их отлавливали и снова возвращали туда. Именно сволокивали.

О.А. Донских. Я все-таки хочу один вопрос задать. Если мы принимаем, что критериев нет, искусство растворяется, профессионализм роли не играет – это демонстрируется на выставках, перформансах, можно палкой постучать и сказать, что это искусство, – вот в этом случае как себя может ощущать художник? Тем более, ему говорят: он продажный. Непродажный – плохо, продажный – хорошо.

С.С. Мосиенко. Проблемы у художников были всегда. Если почитать воспоминания или письма, то это постоянные жалобы на неустрашенную жизнь и безденежье...

О.А. Донских. Это понятно, но если говорить о профессионалах.

С.С. Мосиенко. О профессионалах. Отсутствующий здесь художник Шуриц (он не смог прийти на нашу встречу) считает, что профессионал – это тот, кто зарабатывает деньги своей профессией. И тут действительно очень важно, чтобы был

заказчик. Есть мнение, что идет некоторая коммерциализация изобразительного искусства, но и раньше известным художникам тоже заказывали конкретные полотна. И вообще, когда-то изобразительное искусство не считалось искусством, это было ремесло. Кто-то готовил пищу, кто-то кожи выдывал, и кто-то в боттеге, вместе с мастером, писал заказную картину. Все работали на заказы. Кстати, в связи с появлением купцов и буржуазии появились и «малые голландцы»: художники в северной Европе писали небольшие заказные картины-портреты или бытовые сценки для небольших интерьеров. Все на заказ, все за деньги. Вспомним рембрандтовских ткачей, врачей...

(из зала) – «Ночной дозор».

С.С. Мосиенко. Да, совершенно верно. Поэтому все всегда упиралось в деньги. Хотя мастерские многих нынешних серьезных художников полны и творческих работ, сделанных не на заказ, а по вдохновению, «для себя». И поэтому некорректна позиция представителей так называемого «контемпорари арта» по отношению к традиционным художникам, когда они заявляют: вот вы, мол, продажные, работаете только за деньги, а мы – свободны и делаем, что хотим. Но эти-то художники, которые занимаются актуальным искусством, вообще без денег не работают. То, что они создают, существует, как правило, только в виде виртуального материала или акций, отснятых на видео. И занимаются они этим, только когда все оплачено (или спонсировано), профинансировано грантами, часто зарубежными. Есть деньги – есть контемпорари арт.

А вот обычные художники ездят за границу на свой страх и риск. Несмотря на то что здесь, у себя, они уже люди известные –

Тамара Грицук, Миша Казаковцев, другие. Они уезжали со своими выставками за границу, рискуя: продается – не продается, понравится – не понравится. За свои деньги выезжали. Продавалось – хорошо, не продавалось – ну, ничего не поделаешь...

Поэтому вопрос денег, коммерции и заказчиков стоял всегда. Просто сегодня на традиционные виды искусства заказчиков как таковых почти нет. Есть покупатели, которые приходят в галереи, в магазины, в лавки. Арт-рынка цивилизованного, с рейтингами, с искусствоведческим обоснованием, с экспертной оценкой в России практически нет. Какое-то подобие рынка существует в Москве, немножечко существует в Питере, ну и в крупных городах поближе к Москве что-то есть. Новосибирск в этом отношении деревня-деревней. Это удивительно, что в городе частных картинных галерей практически нет. Вот сейчас остались только «Старый город» и Галерея Чернова, условно говоря. Хотя до этого было больше: и «Зеленая пирамида», и Арт-галерея, и «Модерн». Не будем сейчас говорить, насколько это все было профессионально, но галереи существовали, и там можно было увидеть работы современных художников. А сегодня в Новосибирске есть раскрученные 10-12 художников, и к ним напрямую идут люди, покупают из мастерских. А это не рынок, это уже базар, где, как говорится, два дурака – один покупатель, другой продавец. А тут уж – кто кого больше «убедит». Повторяю, культуры изобразительного искусства сегодня нет.

И самое главное – по Москве мы видим, какие мощные деньги вкладываются в так называемое современное искусство.

И.А. Косенкова. А кто проплачивает все эти развлечения?

С.С. Мосиенко. Проекты современные? Кто ж его знает. Я, к сожалению, не очень хорошо знаю фамилии московских искусствоведов, но неоднократно слышал их мнения о том, что в контепорари атр уже вложены такие серьезные деньги, что какой бы авантюрой оно нам ни казалось – назад дороги нет. Уже музеи мира выложили за все это кругленькие суммы, уже аукционы взвинтили цены, и многое попало в частные коллекции. И с этим следует считаться. Но для меня, например, абсолютная дичь, что Третьяковская галерея тоже устраивает подобные выставки и приобретает подобные вещи.

И.А. Косенкова. Мне рассказывали, что, несмотря на все сопротивление Третьяковки, Швыдкой приказом заставил принять Ерофеева в штат. Его взяли в штат и начали формировать отдел.

С.С. Мосиенко. Чудовищно! Третьяковская галерея – это не просто государственная галерея – это не просто государственный музей. Третьяковскую галерею формировал конкретный человек. Он вложил туда свою жизнь, свои деньги, свой взгляд. Что-то мне там, допустим, неблизко, но мы обязаны продолжать традицию, заложенную этим человеком. Это кошунство, что сейчас там делается. Сегодня, если бы Павел Михайлович поднялся с того света, он был бы поражен политикой галереи, у истоков которой он стоял! Абсолютно очевидно: запутались искусствоведы, запутались и музейщики, особенно столичные наши. А все это идет от пресловутой толерантности, которая пронизывает удивительным образом всю нашу жизнь, в том числе и искусство.

Конечно же, искусство, кроме всего прочего, должно быть еще и интересно людям.

Я понимаю, когда Слава Мизин пускает из штанов ракеты – ну, тут есть риск мужской определенной или просто зрелищно это все. Но когда елочки-палочки эти разложены, причем часто без названия! – это удивительная псевдолапидарность! Для меня странно, когда форма (по большей части эклектичная) становится «царицей» искусств. Чисто формальные приемы, чисто дидактические упражнения, банальные штудии вдруг признаются творческими откровениями и гениальными находками. Простите, но какими бы ни были прекрасными этюды Черни, например, они никогда не станут важнее сонаты или концерта. И писались в основном для совершенствования исполнительской техники. А в изобразительном искусстве вот эти вещи, которые призваны совершенствовать ремесло и не более того, – становятся нормой творческого откровения. Телега четко становится перед лошадыю. Я помню, меня шокировало на позапрошлой новосибирской Биеннале *графики* решение московского члена жюри наградить работу, которую выполнила какая-то зарубежная художница, где она то пуговицу прикрепила, то калошу какую-то. Все это по стенам целого зала. Никакая *графика* там и не ночевала! Но эта художница получила Гран-при. Вот это оценка, вот это критерии. В науке, например, если ты не знаешь математику, ты никогда не решишь уравнение. В искусстве, к сожалению, если ты не знаешь «уравнений», ты можешь написать какую угодно абракадабру, и всегда найдутся люди, которые скажут, что это искусство.

О.А. Донских. Ну, это то, что мы говорили раньше об отсутствии критериев. Сейчас у меня предложение такое: если есть у кого-то желание просто сказать коротко

заключение или мысли, которые возникли по ходу, я бы предложил это сделать.

Т.А. Рубанцова. Спасибо большое за интересные доклады, за интересные высказывания, пока я слушала, мне вдруг стало немного жаль современное искусство. И я стала искать его положительные аспекты. Первое, его наличное бытие, потому как, хотим мы или не хотим, оно все равно есть. Второе, основой процесса современного искусства стало творчество масс, оно стало массовым. Далее – доступность. Массовость появляется вместо элитарности. Многообразии, многогранности художественных элементов, которые создаются. Далее, – его зрелищность, необычность. Мне, наверное, симпатична в этом искусстве, в том числе и в театре, провокационность этого искусства. Огромное количество форм и направлений. И мне кажется, что цельность человека замещается цельностью мира. И в итоге на арену творчества искусства современного мира выходит человек творящий, как таковой.

Г.А. Антипов. Я очень благодарен собравшимся, в частности, за два тезиса: аналогично с детством и тезис, что человек исчез. Эти два тезиса помогли понять мне перспективу искусства. Дело ведь вот в чем: общество меняется радикальным образом. Что такое общество? Общество – это система, порождающая коммуникации. Значит, мы живем или очень быстро внедряемся в мир, семиотический по сути своей, мир знаковый. Бодрийяр говорил, что мы покупаем не товары, а имиджи, смыслы. Это, я думаю, относится и к человеку. Исчез человек, как античная натура, даже как натура импрессионизма, не говоря уже о возрожденческой, человек превратился в

схему. Но он не исчез, он изменил свою телесность. Его телесность – это знак. И тогда возникает вопрос, как искусство, а оно остается, как оно может в материале изобразить бытие некоторого Смысла. И вот начинаются попытки: палочки, а может быть не палочки, а пенопласт. Может быть, так называемое современное искусство еще не сформировалось как технэ, как умение изображать человека, мир, причем мир, превратившийся в систему коммуникаций. В знаковую систему.

И.В. Поповский. Мне очень понравилось, как описывается волна, когда мир разумный сменяется миром чувственным. У меня по Казимиру Малевичу и по ряду его работ есть замечание. Например, «Черный квадрат» – или победа над Солнцем, то есть объект, который полностью не существует в мире в естественном виде. Но Малевич не смог свой Квадрат сделать абсолютно черным, таким, который отвечал бы его идее. Он все равно внутри был художником, чувственным и сложным человеком, а не утилитарной машиной. Но меня удивляет другой момент. Мона Лиза – это что такое? Работа совершенно не была отмечена во время, когда была написана, даже была заброшена в подвалы. Почему? Да потому, что по тем временам улыбка ее казалась фривольной. А потом ее вытащили, нашли в ней какую-то тайну, повысили коммерческую привлекательность, сворвали, наконец! И вот она стала по нашим понятиям самой лучшей работой художника. А ведь она далеко не лучшая! Это ситуация потребительского общества, когда был необходим процесс стимуляции потребления. Покупки-продажи, это было со стороны буржуазного общества проблемой и подстегнуло художников. А со стороны

тоталитарного общества – там было отсутствие смысла, там художнику нужна была интуиция, которая подсказывает, что чувствует «хозяин». Такое «чувство хозяина», его политики породили работы, которые лишены смысла. Мне кажется, что пропадание смысла – одна из самых серьезных проблем искусства. В итоге это привело к кризису, к которому нужно было относиться иронично. Сократовская ирония сегодня спасает мир: если ирония подтверждается реальностью, то это горькая ирония, если не так – то мир может измениться к лучшему. И я считаю, что современное искусство и иронично, с отсутствием определенных критериев. Это однозначно, потому что это постмодернизм – это эпоха полного разрушения всех предыдущих устоев с иронией, для того, чтобы найти что-то новое. Но другой вопрос, что эта игра затянулась. Она страшно затянулась, и в нашей дискуссии было описание цикличности, неких «волн», циклично изменяющих ментальность. Я думаю, что последняя волна затянулась потому, что Ницше создал сбой этого цикла. Провокация, которая убрала порядок. Но американский социолог Питирим Сорокин считает, что мы вот-вот – на грани перехода к разумному миру и его разумному отражению в искусстве.

С.П. Исаков. Мне кажется, что одна из важнейших функций современного искусства это раздвижение границ понимания Искусства как такового. В изобразительном искусстве, начиная уже с Возрождения, новое искусство с боем и скандалами вовлекало в орбиту эстетически возможного все новые области, ранее Искусством не признававшиеся: обнаженное тело, пейзаж, натюрморт, затем впечатление от увиденного, затем мысли о предмете и т.д.

И почти всегда оказывалось, что *и это* – тоже искусство. Другое дело, что эксперименты с границами все чаще отталкиваются не от художественных поисков, а от попыток «поверить алгеброй гармонию», и поэтому остаются эстетически бесплодными. Зато легкодоступными, ибо требуют от экспериментатора не таланта и мастерства, а только новизны и интеллектуальной смелости (или наглости?).

Именно это обстоятельство способствовало коммерциализации современного искусства. Ведь, вовлекая искусство в современные рыночные отношения, бизнес перестраивает его под свои потребности («кто девушку ужинает, тот ее и танцует»): бесконечная гонка за новизной, пусть и мнимой; привлечение внимания покупателя любой ценой; использование скандала, сенсации как наиболее эффективного вида рекламы; снижение издержек на создание товара и перенос центра тяжести на сбыт. По-моему, это вполне верная картина современного состояния почти любого вида искусства. А к Истине, Добру и Красоте это имеет такое же отношение, как и дискуссии по поводу выбора стирального порошка.

С.С. Мосиенко. Я два слова скажу. В начале 70-х я заканчивал НЭТИ, делал экспериментальный диплом по дизайну. Преподаватели подсказали одну идею, но я не смог ее реализовать, потому что это оказалось очень затратно по времени и требовало не моей эрудиции. Родилась идея разложить все искусство на составляющие элементы, на «алфавит», и сделать что-то похожее на периодическую таблицу Менделеева, только сложнее, трехмерную. Таблица Менделеева позволяла предугадать те вещества, которые еще не были обнаружены учеными на тот период времени.

Можно было, по аналогии, создать такую трехмерную структуру, туда бы попали и современные направления искусства и те, время которых еще не пришло, а следовательно, и придумать их просто так нельзя. Пятьдесят лет назад никто не мог придумать, например, видеоклипы, просто не было таких эстетических потребностей, а потом они появились. Так вот, если бы можно было создать такую структуру, мы бы более мирно, с большим пониманием, относились к появляющимся новым формам. Было бы очевидным – пришло время этой «клетки», или той «клетки», а вот эта «клетка» отмирает. К сожалению, об этом можно говорить только гипотетически. Поэтому я как реалист (то есть не пессимист и не оптимист), считаю, что пока нам, традиционалистам, радоваться особенно нечему, наши «клетки» начинают отмирать. Но мне понравилась мысль о том, что мы сегодня не можем адекватно отреагировать на процессы, происходящие с цивилизацией и объективно осознать ту новую знаковую, которую призвано отобразить современное искусство. Пока же нас все время толкают к тому, чтобы мы и дельфину дали кисточку, и слону кисточку, и человеку кисточку, а потом угадывали: где чей «шедевр». Это уже цирк, а не искусство. И цирка сейчас все больше, «развлекалочка», в самом вульгарном смысле этого слова, стала нормой жизни. Профессиональных людей все больше вынуждают заниматься бесконечным кривлянием...

Наталья Леонидова Чубыкина. Для чего искусство появилось? Искусство, наверное, как Георгий Александрович говорил, только другими словами – для того, чтобы вырабатывать и закреплять культурные коды. И передавать. То не прямое мно-

гомерное отражение, отзеркаливание мира, о котором тоже сегодня говорилось, можно назвать и кодированием. И если продолжать оптические метафоры, преломляется это отражение через ценности художника.

Если мы возьмем египетские пирамиды с фресками и фигурками, то все это, с нашей точки зрения искусство, оказывается, было абсолютно утилитарным. Фигурки и рисунки как «двойники» для посмертного использования в царстве мертвых, чем больше сходство с оригиналом, тем больше шансов на успех в посмертном существовании. Соответственно критерий: хорошо, красиво – это когда похоже. Но из «двойников» вышли иероглифы и статуи, и росписи, хотя все это развивалось крайне медленно. Где для самих египтян искусство, а где – гончарное или подобное ремесло, сейчас сказать сложно. Но эти культурные традиции, фрески и иероглифы дали возможность самоидентификации и для древних египтян и для потомков, современного Египетского социума и для мирового окружения, может быть, именно потому, что существовали целую вечность, почти не меняясь.

Почему у художников есть какая-то соревновательность: вот я *это* лучше изображаю. А лучше по сравнению с чем? Изображают, допустим, руку. Чем она лучше реальной руки? Чем изображение лучше? Один так изображает, другой по-иному. У Рафаэля – совершенство, дальше – еще и еще лучше. Роден предпочитал лепить мужскую руку, считал более *выразительной*. А что она выражала для Родена? Возможно, *идею* руки. И художники неявно выделяют идею, потом ее совершенствуют. То же самое – об обнаженной натуре, которая менялась по школам и эпохам. Общество, так или иначе, эту идею аккумулирует и себя через нее как-то презентует.

А потом мы все это зачеркиваем. Иногда это называют прогрессом. Но взамен нужны новые смыслы, и мы, в общем, готовы строго спрашивать с искусства, а может ли оно эти новые смыслы отображать? И желательно сразу в бронзе. Идеино и эстетически соответствовать строгим запросам общества.

Если у общества нет объединяющих идей, море информации не превращается в смыслы, то – что передавать, что воспроизводить и какие коды шлифовать? По-моему, в современном мире идет напряженный поиск ценностей – новых или переосмысление старых, подгонка их под новые реалии. Вот, например, свобода, общепризнанная ценность западной культуры. А в чем она заключается, что ее обеспечивает, как к ней стремиться – далеко не всегда понятно. Ведь рабство отменили и концлагерь самоликвидировался. Может, царство свободы наступило, а может, и нет.

Искусство, по-моему, пока не может ухватить, *что* фиксировать, и уходит в формы и средства. В общем, можно изображать мир, как его мыслишь, но только сами мысли-формы надо еще *разглядеть* в этом мире.

О провокации в искусстве XX века. Когда мир сам по себе становится провокацией, искусство становится соответствующим. Даже если вести отсчет с начала XX века, с тех пор мир изменился настолько, что это трудно полностью осознать. Трудно поверить, что способен сделать с обществом один только рост населения. К началу Первой мировой войны нас был всего один миллиард, а сейчас нас больше шести миллиардов. Шестикратный рост меньше, чем за столетие. Сам по себе этот скачок численности – огромный качественный сдвиг, во всем. Для сравнения: во времена античной Греции известное население Земли состав-

ляло около 50 миллионов. В наше время с таким населением вся Европа могла бы лично перезнакомиться.

Мы не успеваем приспосабливаться к своим собственным изменениям, не успеваем и искусство. Нет устойчивости, опереться не на что, где они, вечные ценности? А они необходимы.

О.А. Донских: Я очень благодарен собравшимся за прошедшее обсуждение. Для меня прозвучали по крайней мере две важные идеи, противоречие которых друг другу объясняет невозможность действительных критериев искусства: первое: действитель-

но, изменившийся многообразный мир требует иного искусства, он должен быть прочувствован и просмыслен по-новому, и это не постмодернизм с его свободой, ведущей в никуда, а сложное культурное движение, позволяющее человеку увидеть себя в новом мире; второе: критерии в этом случае исчезают. Слишком много разных обществ, в которых искусством считаются совершенно разные вещи.

И в то же время художника вытесняют из этого процесса, вынуждая заниматься «цирковыми номерами». Успешность нахально и победно противостоит культурной значимости.

Часть 2

Олег Альбертович Донских. Обсуждая этот вопрос в Художественном музее, мы пришли как минимум к двум крупным идеям, которые позволяют по-другому, иначе посмотреть на искусство и музыку, как один из очень важных компонентов того, что мы называем искусством и вообще культурой, что гораздо шире на самом деле. Первая – это то, что сейчас общество меняется, трансформируется настолько серьезно, что сейчас не срабатывает то, что мы традиционно считали нормой. Это, возможно, отражение трансформационного периода, и многое из того, что сейчас выливается, не укладывается в то, что мы раньше как-то называли. Вторая – исчезают всякие объективные критерии того, что является живописью, что ей не является; что является музыкой, что ей не является. Я конечно прекрасно понимаю, музыка, звучание выходят на первый план по сравнению с другими видами искусства. Архитектура – мы от нее никуда не денемся – она просто торчит в городе, она есть. Музыка заполонила

все, особенно с появлением новых носителей. Можно в это погрузиться и существовать в этом без перерыва. Ее в этом смысле не сравнить с живописью, скульптурой. Ее важность не нужно утверждать.

Константин Михайлович Курления. Для начала несколько коротких замечаний. То, что музыка, как и архитектура, имеет такое свойство, от нее трудно отмахнуться – это действительно так. Но здесь, по-моему, надо различать две позиции. Одно дело, когда музыка является фоном в жизни, другое – когда музыка является ее смыслом. На сегодняшний день пожалуй больше фона. Это вещь грустная и исходя из нее – пара тоже коротких замечаний о том, как меняется общество и что происходит с критериями. Тут я бы отметил взаимосвязанную тенденцию. Если говорить о современном искусстве, об очень многих его проявлениях, актуальных, концептуальных – любых разновидностей и мастей, первое, что музыковед не может не огорчать, это выраженная не-

грамотность самих творцов. Все начинают делать что-то как бы с нуля, не имея в виду, что до них точно такие же попытки предпринимались десятками предшественников. Возьмите тех же «Синих носов», которые у нас тут недавно были. Все их перформансы, в сравнении с тем, что на заре авангарда делали дадаисты, это просто детский лепет на лужайке. Фактически они повторяют то же самое, скорее всего, даже не подозревая об этом. Потому что они не владеют информацией о тех слоях авангарда, о тех авторах, которых записывают себе в область слегка мифологизированных отцов-основателей. Ну а с критериями ситуация такова. Вся эта пробуксовка на технологиях, на попытке выделиться, на индивидуализме, – все хотят быть непременно индивидуальными, а это делает всех похожими до неразличимости. С критериями происходит такая вещь. Когда реальная проблема безусловно отодвигается или отторгается – я говорю о пресловутой связи искусства с жизнью, а проблемы иного свойства – технологические ли, коммуникационные или какие-то третьи – занимают место проблем реальных, мы имеем то, что имеем. Тогда можно объявить искусством все, что хочешь, и, самое главное, можно сколь угодно, причем достаточно мудро говорить о интенциональных логиках и обо всем на свете. Но на самом-то деле это никого не греет. Все-таки критерий был один и он лежит в области взаимодействия искусства и реальности, искусства и жизни. Но к сожалению, пока критической массы, которая бы вернула рассуждающие личности по направлению к здравому смыслу, явно не существует.

О.А. Донских. Можно ли сказать о том, что Вы говорили, что все начинают с нуля, это, вообще говоря, признак не-

профессионализма? То есть вот можно ли различить профессиональное и непрофессиональное искусство, и правильно ли я скажу, что непрофессиональное искусство стало доминирующим? Или все-таки это не совсем верно?

К.М. Курленя. Я бы этот вопрос все-таки обернул в другую сторону. Как раз касается размытости критериев, профессионального и непрофессионального в том числе. Потому что если говорить об этих попытках начинать с нуля, то начинают-то с нуля в чем? В идеях, в способах самовыражения – в чем-то таком. Но при этом их безусловно учат, причем подчас учат очень неплохо. Они знают нечто из академических и неакадемических средств самовыражения, как говорится, о способах донесения своих идей хотя бы до исполнителей. Частично они это поле культуры видят и понимают, но общего генерирующего взгляда нет. Искусство стало бедно идеями в этом плане, очень бедно.

Борис Александрович Шиндин. Я бы не оценивал столь трагически сложившуюся ситуацию, прежде всего потому, что понятия «музыкальное искусство», а тем более «музыкальная культура» многосоставны и многоаспектны. В 80-е годы известный тогда музыковед А.Н. Сохор говорил о музыкальной культуре как о сложной системе, представленной создаваемыми или хранимыми музыкальными ценностями, различными видами деятельности по хранению, воспроизведению, распространению этих ценностей и их восприятием. Я несколько огрубленно представил его концепцию, которую схематично можно свести к последовательности трех позиций: композитор (создатель) – исполнитель (транслятор) – слушатель (потре-

битель). Как же сосуществуют эти блоки в наше время? По-разному. Неважно обстоят дела с созданием музыки, ее творцы явно исчезают из нашей действительности, и это печально. Что же касается исполнительства и потребления музыки, то здесь следует отметить много положительных тенденций. На мой взгляд, в наше время наиболее мощные потенциалы культуры проявляют себя не столько в создании произведений, сколько в исполнении, трансляции музыки, накопленной человечеством к настоящему времени.

Давайте обратимся к фактам, свидетельствующим о переполненности залов на концертах симфонической, камерной, хоровой музыки, вновь возрожденному интересу к оперным спектаклям. И все это формирует естественную культурную жизнь Москвы и Питера, Новосибирска и Екатеринбурга. Музыкальный мир мегаполисов стал более интенсивен и многообразен. Вырос в разы поток музыкальной информации, которую мы сегодня получаем и которую не могли получить до 60-х годов прошедшего столетия. Большинство из нас даже и не подозревало о существовании многих зарубежных композиторов XX века. Даже профессиональные музыканты знали, в лучшем случае, только их имена, но не созданную ими музыку. Мы и представления не имели об отечественных композиторах – «модернистах» начала XX столетия. Казалось, навсегда был утрачен не только пласт православной музыки средних веков, но и православной музыки, созданной русскими композиторами XIX века. В 70-е годы я учился в аспирантуре тогда еще Ленинградской консерватории. Так вот мы, в сущности тайно, время от времени собирались в одном из помещений Казанского собора для того, чтобы слушать записи

русской богослужебной музыки, например, «Всенощной» и «Литургии» Рахманинова. Нынешний студент консерватории эту ситуацию даже осознать не в состоянии.

Можно продолжать перечисление подобного рода примеров, но главное заключается в том, что вторая половина прошедшего столетия стала для многих из нас временем потрясающих культурных открытий. И это тенденция жива еще и сегодня, она еще работает. Так поколение 60-х годов постепенно превращалось (в который раз!) в граждан мира, расширяя поле своей культурной свободы. Этому способствовали существующие способы распространения музыкальной информации.

Положительные эмоции начинают заметно иссякать при обращении к главному элементу системы – творцу. Представляется, что создание музыки, фигура композитора являются самой сложной проблемой современной музыкальной (и не только отечественной) культуры. На мой взгляд, сама система «композитор – исполнитель – слушатель» утратила черты гармонии. Если посмотреть на историю отечественной музыки хотя бы XIX – XX столетий, можно ясно увидеть ее фундаментальные основания, представленные творчеством Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, наконец, Шнитке, Денисова, Губайдулиной. Понятно, что этот список можно многократно умножить. Имена этих композиторов знали все слои общества, люди всех возрастов. Давайте проведем эксперимент и попросим (конечно же не специалистов – музыкантов или музыковедов) назвать ну хотя бы пять имен современных молодых российских композиторов. Я предвижу ответ. Не назовут

ни одного. Композитор как общественно-значимая, узнаваемая и любимая личность исчез из нашего музыкального обихода. Я, естественно, говорю о традициях классической музыки, а не о музыке, создаваемой Николаевым, Крутым и иже с ними. Здесь-то как раз все в порядке. Исчезла фигура создателя произведений, несущих в себе высокие философские, социальные идеи.

В свете сказанного представляются симптоматичными мысли, выраженные композитором и музыковедом Владимиром Мартыновым (одной из ярких фигур современного музыкального мира) в книге «Конец времени композиторов». Он предлагает следующую концепцию истории музыки: музыка Средневековья создавалась вне индивидуальности. Это было соборное каноническое творчество, в котором человек не проявлял или почти не проявлял себя как личность. Далее появляется композитор и создаваемая им музыка. Уже не Бог выступает в качестве творца божественных звуков, а человек. Теперь человек стал творцом, преуспев в выражении своей индивидуальности, своего понимания мира. Но и идея индивидуального творчества была в конце концов исчерпана. Она утратила перспективы, потенции к развитию. Время композиторов было исчерпано.

Продолжая развивать идеи Мартынова, можно говорить о формировании уже «новой соборности» в искусстве. Таковой, к примеру, является наша компьютерная действительность. Возможности современных технологий почти безграничны, здесь все могут делать все, опираясь при этом на некоторый набор общих и известных приемов. Эта лишенная индивидуальности деятельность также происходит в рамках своеобразного канона. Не напоминает ли она работу средневекового мастера, проис-

ходящую в рамках определенных правил? В чем-то напоминает. Но далеко не во всем, во всяком случае – не в главном. В те далекие от нас времена искусство называли богодухновенным, божественным, поскольку Бог направлял мастера. А кто направляет сейчас?

Я рассуждаю о сложившемся положении не просто в теоретическом ключе. В этом году я был членом экзаменационной комиссии у композиторов – выпускников Новосибирской консерватории. Впечатления были удручающими: я слушал вроде бы новую, совсем недавно созданную музыку и ловил себя на мысли о том, что я ее давно знаю, я предугадывал интонации, которые только будут звучать в следующих тактах. Мне она была неинтересна в смысле технологии, а уж тем более содержания. Творческий потенциал этих молодых людей был низок. Чувствовалось: еще год-другой и он будет исчерпан окончательно. Здесь не было выражения собственно композиторского, индивидуального. Это было «соборное» в негативном значении данного слова.

Что касается критериев оценки музыки, здесь у каждого свой критерий. У меня свой критерий, у молодого человека, который слушает через наушники рэп, наверное, свой. Кто из нас прав, я не знаю. Здесь вопиет другая проблема – проблема потребления музыки. Всем очевидно, что звуковой мир молодых людей ограничен и не отягощен произведениями классики. Понятно, что существует и, наверное, должна существовать ниша молодежных музыкальных пристрастий. Вспоминая свою молодость, я не могу не вспомнить первые потрясения от джазовой музыки. И до сих пор она является для меня искусством самой высокой пробы. Но очень

опасно в своей жизни брести по одной, пусть очень увлекательной дороге. Поэтому меня разочаровывает рэповая или поп-сопсовая ограниченность молодежи. Если поколение 60–70-х годов активно расширяло географические и хронологические границы своего звукового мира, то нынешнее поколение делает его все более узким. Здесь утрачиваются тысячелетиями формируемые культурные гены. У Лихачева есть понятие «эстетическая дистанция». То, что мы наблюдаем сегодня – оторванность молодых людей от музыкальной классики, от глубинных корней культуры, безусловно скажется на художественных пристрастиях последующих поколений. Эстетическая дистанция постоянно увеличивается. Ранее мы уже начинали понимать тонкость восточных интонаций, своеобразие музыкального языка народов Японии, Китая, Кореи, Африки. Увы, сейчас не до экзотики. Тревожит другое – не утратится ли в скором времени понимание привычной сегодня европейской музыки: Гайдна, Моцарта, Шопена, Чайковского?

О.А. Донских. У меня к Вам вопрос как к специалисту по отечественной богослужебной музыке Средневековья. Это же музыка, которая является необходимой частью жизни. Потому что, когда мы приходим в церковь, это все включено в действие. Какие здесь процессы, в богослужебной музыке? С одной стороны прекрасно, что можно слушать Рахманинова, Чайковского, которые писали для службы, а с другой стороны, может это окажется ненужным и это все перейдет в концертные залы?

Б.А. Шиндин. Ну в концертные залы эта музыка перешла уже в начале XX века. Надо вспомнить знаменитый старооб-

рядческий Морозовский хор, который и начал эпоху духовных концертов по всей России. Большая часть людей знакомится с этими произведениями не в храмах, а на концертах, или посредством разного рода записей. Сами процессы, происходящие в этой области, весьма многообразны. И все же две, на мой взгляд, важные тенденции следует отметить особо. Одна из них определена тем, что наряду с собственно литургической музыкой, то есть той, которая должна звучать непосредственно в церкви в рамках богослужения, сложился громадный пласт так называемой паралитургической музыки. Это духовная музыка, написанная на тексты Священного писания в жанровых традициях храмового искусства. И все же паралитургические произведения по тем или иным своим свойствам не соответствуют требованиям канона и поэтому не могут быть исполнены в храме. Причин такого несоответствия может быть много. Это касается и интонационного наполнения музыки, и ее гармонического склада, и исполнительской манеры, и скорректированного или реконструируемого канонического текста, измененного в соответствии с конкретным авторским замыслом, и многого другого.

В настоящее время паралитургическая музыка – одна из самых привлекательных для композиторов областей творчества. Пласт этой музыки громаден. Он представлен колоссальным количеством произведений. Как будто открыли ранее неизвестный золотой прииск, и все золотоискатели ринулись его осваивать. Создается впечатление, что посредством паралитургических произведений композиторы стремятся вернуть музыке утраченные или утрачиваемые высокие смыслы, поместить ее в русло вечных тем и идей. Интересно и то, что к паралитурги-

обращаются композиторы абсолютно разной стилевой (от академической до постмодернистской) ориентации, внедряющие ее в самые разнообразные жанровые структуры. Это одна, и очень важная, с моей точки зрения, тенденция в развитии богослужебной музыки.

Другая линия ее современного функционирования обусловлена еще более любопытными процессами. Чтобы их осознать, следует вспомнить времена патриарха Никона и инициированный им раскол русской церкви. Раскол произошел и в богослужебной музыке. Старообрядцы остались верны традициям «древлего» монодийного (одноголосного) пения. Ведь «классическая» русская богослужебная музыка, то есть музыка X–XVII веков, создавалась по законам монодии. Официальная же церковь обратилась к польско-украинским многоголосным (так называемым партесным) традициям. Эти традиции в разное время и по-разному развивались в творчестве Чайковского, Рахманинова, Кастальского, Гречанинова и многих других композиторов, писавших богослужебную музыку.

Но сейчас все более активно заявляет о себе стремление вернуться в прошлое, обратиться к древним музыкальным устоям, существовавшим до XVIII века. Как пишет один из инициаторов этого движения Б.П. Кутузов, «мы идем на зов нашей памяти в поисках потерянного старинного распева, столь нужного нам сегодня, в период великого духовного оскудения, и искать надо ... тот хлеб, который мы растеряли». Возрождением исполнительских традиций Древней Руси активно занимаются некоторые из современных регентов в союзе с музыковедами, такие хоровые коллективы, как «Сирин», хор Андроникова монастыря под управлением Б.П. Кутузова, хоры под

управлением А.Т. Гринденко, Г.Б. Печеникина и др. Это одно из направлений современного аутентизма в рамках православной культуры. Результаты этого движения потрясающи.

К.М. Курденя. Если позволите, у меня маленький комментарий тоже. Мне сразу пришло в голову, как я слушал, будучи студентом, лекции Бориса Александровича по партесному и демественному пению. На самом-то деле проблема имеет глубокий коммуникативный подтекст, потому что то, о чем говорил Борис Александрович, связано со способностью человека, передаваемой через бытие культуры, способностью обрести некий способ понимания интонируемого звукового материала. Вот когда демественное пение, демественный распев был расшифрован первый раз, Борис Александрович рассказывал, все подумали, что ключ расшифровки неверный. Это была до такой степени диссонансная музыка, что современное ухо ее вообще не воспринимает. Но это пелось в церкви, это был огромный пласт культуры, который в свое время считался нормативным. Дальше, после раскола, началась такая перестройка интонационной модели восприятия и понимания музыки, которая и привела к появлению классического функционального мажора и минора и многих элементов, которые пришли из европейской обрядовой литургической музыки. Кстати, из-за этого в современной, я имею в виду не старообрядческую, а официальную православную церковь, там ведь музыкального канона как такового нет.

Б.А. Шиндин. Конечно, в отношении музыкального стиля у современной православной церкви существуют определенно-

го рода проблемы. Все-таки древнерусское богослужебное пение опиралось на единые стилевые основания, чего не скажешь о пении нашего времени. Мы все время сравниваем музыку с архитектурой. Давайте представим себе здание, разные части которого построены по эскизам разных архитекторов, обладающих разными стилевыми пристрастиями. Нечто подобное происходит сегодня в церкви, когда могут последовательно исполняться произведения разных композиторов, например, Чайковского, Кастальского, Чеснокова и др. Вот одна из причин утраты стилового единства.

Н.А. Чубыкина. Борис Александрович, Вы говорили о том, что проблема творцов сейчас существует. Это явление уникальное для нашего времени или такие разрывы были и раньше? И если это явление уникальное, то чем это объясняют в музыкальной среде? Может, действительно истощенностью индивидуального творчества?

Б.А. Шиндин. Я постоянно об этом думаю. Для меня одна из основных причин связана с истощенностью материи, той привычной музыкальной материи, которой привыкли пользоваться композиторы. В истории музыки известны такие кризисные ситуации. Известный советский музыковед Б.В. Асафьев много писал о таком явлении, как интонационный кризис. Я снова, простите меня, начну со знаменного распева. Его кризис произошел в первой половине XVII века. Почему? Одна из причин была в том, что в своей интонационной основе он опирался на звукоряд, состоящий из двенадцати звуков (его называют церковным, или обиходным звукорядом). Я посчитал: из этой последовательности можно путем раз-

личных перестановок создать 479 001 600 мелодических последовательностей. Причем я получил чисто математический результат. Только некоторые из этих последовательностей будут иметь художественный смысл. Певческое искусство существовало 700 лет и, конечно же, за этот громадный период звукоряд исчерпал заложенные в нем художественные ресурсы и утратил способность воспроизводства звуковой материи.

Разве не то же самое произошло с музыкой нового времени, которая, казалось бы, имела громадный материальный запас в количестве звуков и их вертикальном и горизонтальном соотношениях, бесконечном тембровом разнообразии, многообразии инструментов и многом другом? Но вот были исчерпаны возможности мажорминорной системы, тональной музыки. Что дальше? Интенсивное развитие хроматики, ослабление ладофункциональных тяготений, появление атонализма, додекафонии, пуантилизма... Что ни день – то новый «изм». А потом – уже некуда. Все! Как говорил Лихтенберг, «Все разрушается и находится в процессе разрушения». Мы опять в тушке! А в этой ситуации композитору надо создавать «свое», индивидуальное, нечто не похожее на все остальное. Что делать? Может быть, опять, как после Средних веков, надо поменять саму музыкальную материю?

О.А. Донских. Получается, что нужен новый Пифагор, который откроет новые гармонии и тогда...

К.М. Курленя. Борис Александрович говорит о кризисе индивидуализма как главного побудительного мотива к творческой деятельности. Опять же возвращаемся к древним временам. Вот возьмите большую годовую книгу органумов

собора Нотр Дам. Вот вам Леонин, вот вам Перотин – отцы-основатели европейской музыкальной композиторской профессиональной школы, основоположники первых музыкальных жанров, органума и т.д. Все основываются на григорианском хорале, единая стилевая база. Но что такое Перотин? Это дописанный дополнительный голос к органумам Леонина. И все. И никакой претензии на авторство. Там не было одного элемента, который выделяет каждого современного композитора среди остальных, связанного с подчеркиванием индивидуального своеобразия. Там вектор в осмыслении, в понимании сути искусства, он был вверх обращен, а не в том горизонте, где люди находятся. Сейчас происходит одна вещь, которую Борис Александрович слегка упомянул. Переусложненность коммуникационного поля. Она привела к тому же, к чему в XIII веке привело бурное развитие изоритмического мотета. Был такой жанр в хоровой музыке. Он создал настолько изощренную, настолько сложную многоголосную ритмическую технику, что ее даже невозможно становилось записать, ну и воспроизвести потом тоже становилось невозможно. Следующая эпоха, во-первых, провал по количеству имен и дальше, через этот провал, у наиболее крупных фигур потрясающее упрощение стиля, при этом достижение необычайных смысловых глубин гораздо более элементарными средствами. Вспоминайте того же Бетховена, который говорил современным композиторам: идите к великому Генделю и учитесь у него создавать гениальные вещи простыми средствами.

О.А. Донских. Ну это аналогично схоластике, которая на определенном этапе дошла до таких тонкостей, что их и понимать

то могли три человека в Сорбонне, и все. И конечно это надо было все обрубить, и потом появляется Фрэнсис Бэкон, вполне примитивный по сравнению с ними.

Павел Дмитриевич Муратов. Из того, что здесь говорилось, я бы выделил для себя проблему критериев или, говоря иначе, проблему ориентации в безграничном море явлений искусства. Ведь, говоря о современности, мы невольно подчеркиваем бросающиеся в глаза факты, которыми современность, как мы ее понимаем, высвечивается наиболее ярко. А лежащие на поверхности факты таковы, что общая трактовка современности по ним временами приближается к апокалипсису. Таковы в совокупности еженедельные очерки Ирины Петровской нравственного и творческого климата на Центральном телевидении. В том же духе большинство зрителей оценивает нынешнее изобразительное искусство, оглядываясь на Новосибирскую Биеннале графики. И действительно, афиша выставки приглашает познакомиться с нынешним состоянием графики в современном мире, а действующая выставка представляет не столько графику как таковую, сколько компьютерные технологии в ней. Изобразительность в ней, например в сибирском разделе, отнесена на задний план абстракцией, так что выставка становится не Биеннале графики, а Биеннале абстрактного искусства. Между тем общее положение графики в Сибири совсем не таково, в чем легко убедиться, во-первых, на выставках детского творчества, как и в прежние времена заражающих зрителя непосредственным восприятием радостей жизни; во-вторых, при знакомстве с постановкой дела во всех специальных художественных школах – начальных, средних и высших – Сибири и России в целом, где в

основе форм – натура, в основе метода – профессионализм, опирающийся на опыт прошлого. Конечно, некоторая доля усилий профессиональной школы уходит в песок, и сама она отнюдь не скала среди бурного моря, но не учитывать ее присутствие в современном мире искусства, ее постоянное воздействие на сознание причастных к ней наших сограждан никак нельзя. Исходя из приведенных фактов, нетрудно догадаться, что образ современного пространственно искусства, как он явлен в ряде проблемных выставок, создается волевым отбором, результаты которого нам преподнесены активно действующими пропагандистами частных, групповых взглядов на искусство, а мы судим по этим взглядам о целом его состоянии. С нашей стороны повсеместно господствует «плюрализм и объективность». Мы оправдываемся ссылкой на историю нашей страны, на то, что мы долго жили под идеологическим прессом, а теперь, слава Богу, свободны и все вокруг нас пусть будут свободны. Вспомним по случаю спутников Одиссея, развязавших из любопытства мешок с буйными ветрами и вследствие того надолго потерявших дорогу домой.

Развязанный мешок завязать нельзя. Он не в наших руках. Но ставить свои паруса под углом к ветрам, относящим нас от желанных берегов, мы не только можем, но и должны. Иначе мы попадем в плен к пиратам от искусства. Осознавая невозможность абсолютно полного знания всего современного искусства, всех его видов и состояний, и, следовательно, такого подлинно объективного суждения о нем, при котором возникают безукоризненные выводы, удовлетворяющие всем самым строгим требованиям науки об искусстве, я лично имею намерение утверждать эволюционный путь в художественной жизни нашего отечества.

Уточнять свои критерии в искусстве я сейчас не стану. Они в общем виде из сказанного видны, их конкретный диапазон проявляется в конкретной же практике исследования искусства Сибири.

К.М. Курленя. Я вполне с этим согласен, но хотел бы подчеркнуть и другой ракурс этой проблемы критериев. Это примерно то, о чем Гарольд Блум писал в Элегии о каноне. Смысл его высказывания примерно такой: культура наплодила такое количество текстов, что современный суперэрудированный, квалифицированный, компетентный человек в лучшем случае знает не больше 10 % текстов, составляющих поле литературы. Тут действительно есть и другой аспект: нам в крупных масштабах трудно себе представить, какая она в целом, культура.

Б.А. Шиндин Вы знаете, у меня такая реплика: критерии – это довольно опасная штука. Я вспоминаю представителей классицизма, которые в свое время, с позиций своих критериев заклеили Средневековье, считая его эпохой невежества и погружения в темноту. Они же отрицали культурные достоинства барокко, чем на долгие времена подорвали к ним отношение. Об этом хорошо писал американский исследователь культуры Нисбет в своей книге «Миф о ренессансе».

П.Д. Муратов. Это немножко другая вещь, о которой Вы говорите, потому что критерии – не вечности, критерии – ситуации. В данном случае ситуация совершенно конкретная: Биеннале-6. Она должна иметь при комплектовании осмысленный подход? А всю культуру под одно сечение – золотое сечение, серебряное там сечение, подво-

дить... Пожалуйста, кому охота. Только не подводима.

Б.А. Шиндин. Ну, конечно, если критерий трудно работал 500-600 лет назад, то в XX, в XXI веке это еще сложнее.

П.Д. Муратов. Хотя, между прочим, некую доминанту через историю искусства провести можно. Учитывая перемены, учитывая отрицание отрицания, тем не менее история искусства, когда мы с ней знакомимся, у нас не источники в записной книжке, а мы смотрим: мама родная! Это вот про это, а это – про это, никак не связано.

Мы не должны воспринимать ситуацию в искусстве в наше время только страдательно. Потому что наше отношение к искусству – оно тоже работает на творчество. Оно тоже выстраивает линию в искусстве. А примеров отхода от мнения из истории искусства XX века можно привести просто поразительное, когда завоевывается позиция таким комплексом идей, которые даже под определение обыкновенного здоровья не подходят. Ну, я имею в виду сюрреалистов. Доводилось ли вам читать тексты сюрреалистов? Именно те тексты, как Бреттон, доводилось, да?

(из зала) – Ну, полный бред, конечно!

П.Д. Муратов. Вот именно! Я не встречал в отечественной литературе ни одного случая, кто бы разобрал вот этот самый полный бред. Есть такой Сарабьян. У него хороший глаз, он хорошо чувствует пластику. Стоит ему заехать на эти территории – все! Все, что дано – все свято.

Сюрреалисты пишут Папе: Папа, ты свинья! В это же время они пишут Далай-ламе, как представителю Неба.

Какой же бред у Кандинского о духовном искусстве! Вот эти самые определения смысла отдельно взятого цвета... Ну не подтверждаются они практикой!

К.М. Курленя. Это же не сам Кандинский придумал. Возьмите «Символизм, как миропонимание» Андрея Белого.

П.Д. Муратов Вопрос-то не в том, откуда речка течет, а в том, что Кандинский, безусловно, авторитет. И именно он плодovitый автор. И я не встретил ни единого случая в нашей отечественной литературе, где бы эта плодovitость ставилась под сомнение, хотя бы с какой-то стороны. И вот это принятие без личного активного отношения, что как раз и есть позиция в критериях, оно приводит к тому, что... я не знаю: человек от обезьяны, обезьяна от человека

О.А. Донских. Я хотел бы вернуться к современной ситуации. У нас искусством занимается эстетика. Есть история искусств, но философски это эстетика. Вообще говоря, это отношения между человеком и миром по поводу красоты. Вот что в современном искусстве мне совершенно непонятно, я могу сказать. Дело в том, что меня все время, когда я бываю на этих выставках, прихожу на концерты определенные, меня все время вынуждают, от меня требуют, чтобы я это понимал как искусство, чтобы я, соответственно, видел какую-то красоту, хотя я этого не вижу.

В Мельбурне меня поразила одна маленькая эпизод. Одна женщина знакомая, ювелир, приглашает на ювелирную выставку, которая проходит в университете РМГТ. Три зала. То, что я там вижу – это взято с помойки, отмыто и там положено. Лежат какие-то шестереночки, еще что-то, то есть,

с моей точки зрения, там искусства нет. Но при этом общая атмосфера такая, как будто это действительно выставка. Ходят дамы, чем-то восхищаются. Студенты записывают, как что-то там гениально сделано, и у меня ощущение, что я нахожусь в сумасшедшем доме. То есть формы существования искусства остаются, а содержание ушло оттуда абсолютно. И эта ситуация очень опасна, потому, что, одной стороны, она ведет к тому, что тогда ведь нужен скандал, если нет красоты, который делает какую-то группу чем-то. Происходит подмена. А с другой стороны, тогда полностью дезавуируется профессионализм, потому, что он оказывается ненужным в этой ситуации в принципе! Но, главное, повторяю, что уходит вот эта красота, которая действительно позволяет увидеть мир как-то по-другому, как открытие, что ли. Конечно, критерии красоты могут быть разные, но...

К.М. Курленя. Это уже к вопросу о формировании критериев красоты. С одной стороны, каждый из нас интуитивно представляет себе, что такое красота, даже не задумываясь о критериях красоты. С другой стороны, есть некие группы влияния, которые стремятся навязать свои ценности другой группе или обществу в целом. Здесь в качестве критериев возникают две прямо противоположные посылки. Одно дело – критериев нет и все сводится к проблемы моды и тогда да здравствует Геббельс с его известным выражением «скажи человеку сто тысяч раз “свинья” и он захрюкает». Либо тогда надо уж исходить из сугубо феноменологических вещей, связанных с личным даром понимания и интерпретации прекрасного. Я, честно говоря, не знаю, к чему легче склониться, но и та, и другая позиция страшно проблемны.

Б.А. Шиндин. Критерий критерием, но, мне кажется, что каждый раз нужно точно, хотя бы для себя, понять ситуацию, цели участвующих в ней персонажей и дать всему этому имя. Мне, например, нравится, что ныне поющие эстрадные певцы называют свое дело *шоу-бизнесом*. Услышав это слово, я успокаиваюсь. Я доволен, что сами они не произносят слово «искусство». Они сами не претендуют на это понятие, тем самым давая и нам понять: «ребята, мы зарабатываем таким образом деньги, у нас другие цели, иные критерии и судите нас только по ним». «Хорошо, – говорю я, – мы так и будем делать».

К.М. Курленя. Профессионализм в этом контексте не может быть мерилom. Даже эти выставки из как-то там переплавленных и склеенных заново шестеренок, они иногда сделаны с таким уровнем мастерства, что хочется снять шапку, хотя люди занимались абсолютной галиматьей.

Нет, профессионализм в этом смысле конечно не критерий. Я могу поставить такие кощунственные переделки, ну, допустим, Пятой симфонии Бетховена. Но они сделаны блистательно! Это сделано на таком уровне профессионального мастерства, который большинству оркестровых музыкантов не снился никогда!

О.А. Донских. Хорошо, профессионализм – это не критерий. Красота – это все-таки критерий?

К.М. Курленя. А Вы считаете Пятую симфонию Бетховена красивой? Она совсем не красивая. А Шостакович? Вы считаете его музыку красивой? Здесь красота – слишком узкое определение. Их музыка совершенна, чем и превосходит красоту.

О.А. Донских. Но тогда возникает вопрос: красота и плоскость искусства – это разные плоскости?

Б.А. Шиндин. Они в определенной плоскости совпадают, соприкасаются. Но конечно же не на 100 процентов.

О.А. Донских. У меня еще один простой вопрос остается. Было время, когда бежали от индивидуальности, это известно, причем характерно не только для музыки, это характерно для искусства в целом. Когда за автора прятались, выдавали свои работы за чужие. Потом эпоха индивидуализма. Она идет, но дело в том, что уже к концу XIX века одна очень важная вещь из искусства уходит. Уходит религия. То, что ищет Пикассо, ему уже не важно, будет это Минотавр или еще что-то. Уже все уходит вот в такой вот поиск. Но дело в том, что если нет какой-то мощной идеи под этим, оно, в общем, неизбежно вырождается. Человек мало что может придумать, если он занимается тем, что называется самовыражением. Опять же, что он может «самовыражать»? Те осколки культуры? Потому что он не может вне культуры, вне культуры он не существует в принципе. И вот это приводит все к абсолютному измельчанию, поскольку это не соотносится, повторяю, с какой-то действительно крупной идеей. Может быть, это еще срабатывает? Здесь какой бы титан ни был, ну сколько он может родить? Я отношусь не к материалу, а к содержанию. Когда это уходит в область формы: вот давайте это попробуем, а вот давайте это. Стаковский говорит о том, что ему нравится как звучат капельки, падающие в озеро – давайте это добавим. Еще что-то. Сергей Образцов со своей стороны добавляет ватерклозет в концерт.

Мы можем, таким образом, музыку расширить, но это внешне. Содержание-то если уходит... содержание же должно форму искать. А здесь получается, что форма впереди содержания. Может, этот момент здесь срабатывает?

К.М. Курленя. По большому счету, наверное не красота является внутренним содержанием искусства, произведений искусства. Внутренним содержанием является как минимум отношение создателя произведения к высшему откровению. На самом деле Вы правы. Если взять всю литературу, количество фабул литературы можно по пальцам пересчитать. Если рассмотреть всю работу человеческого творческого потенциала по приспособлению своего культурного поля к фабулам по спасению мира через искупительную жертву Иисуса, то мы потом придем и к Джеймсу Бонду и к Александру Матросову и ко всякого рода другим идеям гораздо более частного и приземленного характера. Мы придем к идее вот этого американского героя-спасителя Вселенной. То есть здесь редукция смысла совершенно очевидна, причем она сводима к каким-то таким вещам, связанным с особенностями психологического устройства человека, его неспособностью воспарить. Тогда, да здравствует Генон! Это проблематика его исследований. Недостаток идей – это серьезная проблема. Эта проблема порождает ту, о которой мы много говорили: исчерпанность технологий. Технологии сами по себе высокую идею заменить не могут.

О. А. Донских. Они вторичны.

К.М. Курленя. Да, они вторичны. Дальше вообще возникают серьезные вещи. Если идея может быть выражена разными средствами, то есть на разных языках, тогда

какова значимость тех или иных видов искусства – как средств выражения идеи? В музыке это проявляется очень четко. Что такое выдающееся культурное наследие исполнительства в скрипичной виртуозной практике, в фортепианной виртуозной практике? Возьмите любой конкурс: они играют музыку XIX века. Все, там можно по пальцам пересчитать конкурсные сочинения! И не потому, что они не могут широко вводиться в репертуар XX–XXI веков, а потому, что в это время под эти инструменты уже ничего сопоставимого не написано, сопоставимого по масштабам, по значимости.

Б.А. Шиндин. Да, я с Вами согласен. Вопрос идей, концепций в настоящем большом искусстве всегда был на первом месте. И, конечно же, из этого и следует прежде всего исходить. И по поводу религии, на мой взгляд, все очень правильно. Религиозный человек ощущает себя и осознает в ином мире, в мире, где существует Бог, Небо, Космос, История и Он. Он чаще, нежели другие, задает себе трудные вопросы, такие, например, как «кто я?», «зачем и для чего я живу». Он чаще осмысливает свои поступки и кается, совершив некоторые из них. Очень важно то, что в религии заложена идея покаяния. Через многообразные аспекты вер маленький человек всегда охватывает громадный мир, в том числе мир идей.

Все великое рождалось прежде всего благодаря какой-то идее. Вот Вам музыка Бетховена с постоянно повторяющейся в разных ракурсах, разных жанрах идеей свободы. Можно говорить о многообразных тематических вариантах романтической концепции мира. Все значительные стилевые образования в искусстве во многом рождались прежде всего в определенном

концепционном поле, в разнообразии его тематических воплощений. Результат бывает особенно эффектен, если идея выражена талантливо в художественном смысле, в отношении драматургии и иных стилистических средств. Собственно этими качествами и характеризуется гениальная музыка: идеей. Выраженной адекватными средствами.

Н.А. Чубыкина Хорошо, мир идей подвигает творцов на открытия в мире духа. На протяжении последних трех-четырех веков творцы вдохновлялись идеей отношения человека и Бога. А что, эта идея исчезла? Что с идеями делается? Они исчерпывают себя, они перестают интересовать творцов?

К.М. Курленя. Потенциал человеческого разума об идее Бога оказывается исчерпанным – вот это другое дело. Вот совершенно верно: идея свободы. Бетховен был человеком мыслящим и нормальным. Когда он начинал писать симфонию, он совершенно четко отвечал себе на вопрос, что писать. Если симфонию, то не оперу, не мазурку, не Бог знает что. Также это означает, что если он писал девять симфоний, он девять раз на вопрос, что писать, ответил одинаково. Зачем он тогда делал одно и то же? Он это делал потому, что стремился найти высшую степень собственного художественного разума, ради которой он, собственно, жизнь и положил.

На самом деле я думаю, что идеи никогда не исчезают, потому, что человеческая цивилизация всех времен и народов, она крутится вокруг определенного количества идей, которые можно пересчитать по пальцам. Я чем старше становлюсь, тем менее

высокого мнения о познавательных способностях человека, человека вообще как биологического вида. Мы крутимся все время по одному кругу, как лошадка в цирке, без шансов вырваться за эти пределы.

Н.А. Чубыкина. Хорошо, ну что ж тогда с творцами происходит? Вот Бетховен и его стремление к совершенству в симфониях... У него, что, Девятая самая лучшая, и он сказал: «Да, это хорошо!» и умер?

К.М. Курленя. Они все у него разные. И он считал, что ни одной до конца не выразил идею.

К.М. Курленя. Когда Брамс представил симфонию, Ганс фон Бюллов с изрядной долей язвительности сказал, что первая симфония Брамса могла бы восприниматься, как десятая симфония Бетховена. А когда к Брамсу подошел кто-то и сказал: «Вы знаете, тема из Вашей симфонии похожа на тему «Оды к радости» из Девятой симфонии» Брамс ответил: «Да. А еще пора-

зительней, что каждый осел это слышит!». Дело в чем? В том, что идея, по-настоящему глубокая идея, если она до конца не сказуема, она – не смысл во всей совокупности содержания своего, а только вектор смысла...

Б.А. Шиндин. В этом заключается творчество, оно имеет тысячи возможностей для реализации идей.

К.М. Курленя. А дальше вступает фактор исторической ограниченности мышления, возможности реализации идеи в тех конкретных условиях таким, а не другим способом и так дальше.

О.А. Донских. Ну, мысль-то понятная, идея соотношения формы и содержания: есть предел выражения этого содержания в определенной форме. И здесь, конечно, требуется что-то новое, момент, который действительно куда-то ведет. Ну, на некоторые вопросы напрямую ответить в принципе невозможно, тут более крупные процессы.

Ответы на вопросы круглого стола прислала Лидия Павловна Гекман

Искусство слишком тонкая материя, чтобы ответить на вопрос: является ли оно зеркалом, увеличительным стеклом, или способом убить время. Начнем с того, что следует обозначить субъект и объект: художника и человека, воспринимающего произведение искусства. Тогда, если не иметь в виду ни конкретного автора, ни вполне определенного реципиента, скажем, что и для того, и для другого искусство может быть хоть первым, хоть вторым, хоть третьим, но для художника способ убить время оборачивается созданием шедевра отнюдь не часто. Пушкинский

Моцарт: «Сегодня ночью бессонница моя меня томила, и в голову пришли мне две – три мысли...» – это проявление высокой гениальности. Из того же ряда – Грибоедову приснились основные коллизии «Горя от ума». Реципиент «убивает время» посещением театра, филармонии или художественной выставки гораздо чаще, потому что «все смотрели (слушали, побывали)» или в тусовке будет обсуждаться, почему бы не сходить, если все равно заняться нечем. Кроме того, желание «убить время» для невольного зрителя или слушателя, или читателя может обернуться катарси-

сом, потрясением, прозрением. Но это так же редко, как возможность для художника «от скуки» создать шедевр.

Для художника вопрос о назначении искусства связан с личностной позицией: «зеркало» – если смысл искусства художник видит в «отражении действительности» (внестилевая линия в западноевропейской живописи XVII века, реализм); «увеличительное стекло» – если назначение искусства художник понимает как трансляцию высоких идей (здесь можно говорить о классицизме, ампире). Но мы неизбежно вынуждены будем огрублять, выпрямлять процессы творческого характера, если попытаемся свести понятие «искусство» хоть к трем, хоть к тремстам или трем миллионам вариантов его бытования и проявления. В цветовой палитре всего семь основных цветов, но попробуйте подсчитать количество живописных полотен; в алфавите строго определенное число букв. Значит ли это, что их комбинациями можно сконструировать столько-то литературных произведений? То же и с музыкой.

Духовная, душевная работа плюс каторжный труд по шлифовке мастерства – это для художника. Способность увидеть в «зеркале» не только себя, любимого, читающего, взирающего, внемлющего – это для реципиента, т. е. нас, увы, не умеющих колебать мировые струны.

В «увеличительное стекло» тоже можно разглядеть разное: от «невидимых миру слез» до конечного продукта распада (последнее тоже может быть предметом художественного интереса: Бодлер, Грюневальд), так что вопрос для меня остается открытым: великая тайна искусства доступна лишь избранным «счастливым праздным, пренебрегающим презренной пользой, единого прекрасного жрецам».

К сожалению, я плохо знаю современное искусство. Похоже, старшее поколение (к которому я не без грусти отношусь себя) сейчас в недоумении: как можно столько и так откровенно пронизировать над святынями, так очевидно эпатировать моральные нормы и эстетические каноны и т.д. Но взгляд даже и в недавнее прошлое, на 100 – 200 лет назад, подтверждает Экклезиаста: «нет ничего нового под Луной». Попытка самостоятельной классификации направлений современной литературы убеждает, что есть здесь и строгое следование классической традиции (Л. Улицкая, особенно «Сонечка», «Медея и ее дети», «Даниель Штайн – переводчик»); есть постмодернистская игра, даже мастерская (А. Быков: «Оправдание», «Эвакуатор»; В. Пелевин «Чапаев и пустота», «Шлем ужаса»); есть талантливая «массовая продукция» (Б. Акунин); и, наконец, тонны макулатуры, изящно обозначаемые «ироническим детективом» или «гламурной прозой». Зарубежная литература сейчас, похоже, многими порядками выше: У. Эко, М. Павич, С. Рушди, Х. Мураками, А. П. Реверте даже в русских переводах сохраняют философию, восхитительную словесную избыточность, тонкую интригу – то, что делает литературу литературой.

Формирует ли современное русское искусство общественные идеалы? Не думаю. Скорее разрушает оставшиеся от эпохи социалистического реализма. Для формирования идеала нужна общегосударственная идея, а ее не существует. Боюсь, впрочем, что оформленная «сверху» общегосударственная идея сможет погубить то небольшое, что сейчас все же называется искусством. В соцреализме есть вершины, поскольку ему предшествовали великие традиции «золотого» и «серебряного» веков. Что будет

предшествовать новой волне искусства, «формирующего идеаль»?

На этот вопрос уже ответил А.С. Пушкин: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Вопрос «кому? и «за сколько»? к сожалению, – из ряда вечных и слишком специальных. Строчка раннего Маяковского «...если звезды зажигают, значит, это кому-то нужно», вырванная из контекста, может стать ответом как для художника, так и для бизнесмена.

Место художника в любой культуре – на ее задворках, которое со временем становится либо пьедесталом почета, либо растворяется в «нигде». Локк был прав, говоря, что место на Олимпе достается единицам, ибо воздух там слишком разрежен, и дышать им могут немногие.

Под словами Пикассо мог бы подписаться практически любой художник. Здесь снова можно говорить о мистической природе искусства. Не случайно однокоренными словами к «искусству» являются «искусственный», «искус – искушение»: мысль, искушающая художника, позволяет ему (или заставляет его, что вернее) создавать вторую искусственную реальность, оказывающуюся более истинной, чем видимая. Вспомним адорантов Месопотамии и поговорку их создателей: «Умей смотреть и слышать, а слова придут сами» (простите,

я несколько подкорректировала перевод В. Емельянова).

Мне очень нравится определение понятия «искусство», данное П. Валери: «Искусство – это бесполезность.., но бесполезность божественная». Он говорит, что человек – единственное существо на планете, которому нужно больше, чем необходимо. Наверное, это и есть необходимость самовыражения. «Широкая публика» – это ведь не сумма человеческих единиц, а совокупность личностей, множество миров. Жаль, нет фильма об одном дне музея, где камера фиксировала бы выражение лиц людей перед картиной. Даже одной.

В этом, пожалуй, смысле TV можно назвать искусством: пусть фрагментарно, но при трансляции большого концерта или балета показывают зал, лица. Это не менее интересно, чем основное зрелище. Зачем нужно чужое самовыражение – не могу сказать, не сбиваясь на банальные фразы о сочувствовании, сопереживании и т.д. (банальность почти всегда формулирует истинность), но, слава Богу, нужно. Сейчас люди вновь идут в театр, филармонию, музеи. Может быть, что-то хорошее происходит с нами? В том числе и идеалы формируются, пусть пока не общественные, а хотя бы индивидуальные.