

Лекция А.Муравьева 4.12.2014

Дмитрий Ицкович: У нас сегодня четвертая часть семинара «Есть ли Бог? Религия современного человека». В каком-то смысле, мне кажется, это переломная часть, потому что мы закончили какую-то онтологию, наверное, и сейчас переходим к чему-то следующему. Сегодня Алексей будет нам рассказывать про ответ человека.

Алексей Муравьев: Еще раз всех приветствую, здравствуйте. Особенно тех, кто был сегодня настолько ответственен, что пришел на наш семинар. В прошлый раз от мироздания мы повернули все-таки в сторону человека и говорили о том, как человек думает и что у него находится в голове, так что он верует в Бога или не верует в Бога. Это уже зависит от человека, как он обращается с тем хозяйством, которое у него в сердце, в душе и в голове. Но, тем не менее, оказалось, что это хозяйство очень большое и важное, и, что самое главное, оно ему позволяет сделать очень много таких вещей, о которых он сам не подозревает. Вот когда мы говорили про всякие величины в науке, мы обнаружили, что наука сама, будучи методом, придуманным людьми, внутри себя содержит вещи, о которых она сама не подозревает, и когда она до этих вещей доходит, то она находится в некотором затруднении, как объяснить, что с ними делать. Объяснения она какие-то придумывает, но эти объяснения иногда годятся, иногда не годятся. Но есть такая область, в которой человек, как кажется, не ограничен такими жестко-формальными рамками, как в научной области (поскольку науку люди сами себе придумали, сами себе расчертили правила, и внутри нее по этим правилам играют с разной степенью успешности). А область, которую мы называем искусством, на самом деле, с трудом отвергается таким расчерчиванием, такими правилами. И, как мне кажется, если мы правильно поймем, что такое искусство, и самое главное, каким образом искусство взаимодействует с человеком, то мы поймем то, что я хотел сказать про эти большие структуры, которые находятся в человеческой душе, в человеческом разуме, поскольку это, в общем, одна и та же стихия.

Вообще говоря, слово «искусство» – некоторое метафорическое обозначение отдельного предмета. Ну, как-то надо называть все это вот все. Оно обозначает, на самом деле (и это уже понял

Аристотель), некую разновидность знания. Знание это устроено очень странным образом. Аристотель выстраивает... Вы, наверное, заметили, что я постоянно обращаюсь к Аристотелю, потому что для меня это такой важный мыслитель, кроме того, человек придумал всю науку, а я в этой системе вырос и воспитался. Аристотель говорит, что существует три степени познания (познания в таком, очень специфическом смысле). Одна – умение, вторая – это владение искусством, а третья – это уже знание, «обладание знанием» не в смысле науки, а в смысле именно мудрости, знания. В таком смысле: человек знающий уже не ищет вопросов, он знает. Человек, обладающий искусством, умеет объяснять. И в этом смысле оказывается, что искусство – это такая отдельная специальная область деятельности (Аристотель об этом много думал, и не только Аристотель), в которой человек очень сильно завязан на восприятии, на чувствах. Не случайно все искусства занимают таким разделом философии, который называется «эстетика», а эстетика – это связано с греческим словом «айстетис», которое обозначает чувства. «Аэстаномэ» – чувствовать, воспринимать. Искусство, таким образом, с одной стороны, является техническим владением, умением, «искусен», «искус» – опыт, а с другой стороны искусство является своего рода знанием, которое воздействует на чувства. Но это воздействие оказывается опосредованным одним очень очень важным звеном – это ощущением красивого. Об этом один христианский богослов средневековый сказал, что хороший человек, хороший «технитос», хороший художник – это который производит красивое; а плохой – это который производит некрасивое. И в этом смысле Бог – хороший художник, потому что он производит хорошее, красивое (потому что мир – красивый). В этом смысле наше восприятие мира радикально отличается, потому что, скорее всего, мы относимся к миру как к некрасивому, но отдельными местами в нем бывают красивые участки. Но, тем не менее, это уже такой постмодернистский взгляд на ситуацию. В древности и в средневековье люди смотрели на мир, поскольку «космос» – это украшение (слово «космос» обозначает украшение, только во вторую очередь – «порядок»). Поэтому всегда задачей искусств было действовать через красивое, красоту. И здесь вот возникает космос (как я сказал, сначала «красота», а потом «порядок»), некоторая идея, которую Гераклит, античный философ, неудачно

подобрал для нее мем, как мы бы сейчас сказали, как он назвал ее *harmoniya*, упорядоченность, в определенном смысле, некоторый, как бы мы сейчас сказали, порядок, канон сочетаемости. Искусство воздействует, как я сказал, посредством красоты, которая состоит в общем и целом из двух компонентов. Я не говорю про красоту вообще, это слишком сложная тема. Но в искусстве красота устроена следующим образом: это сочетание гармонии, порядка и того, что Эйнштейн назвал чувством «загадочности». Эйнштейн написал так: самое прекрасное, что мы можем испытать в жизни, это загадочность. Она является источником всякого настоящего искусства или науки. И это действительно так, но на самом деле загадочность – это часть красоты. Вот когда мы смотрим на какую-нибудь Джоконду, мы думаем, что она красивая, потому что она загадочная. Если бы она была простая и нам понятная, наверное, часть ее красоты бы исчезла. Это такая банальная красота. Но дальше возникает вопрос: какое все это отношение имеет к нашему предмету? Почему человек пользуется искусством? Для чего он им пользуется? Ну, считается, что существуют разные у человека цели для того, чтобы пользоваться искусством. С одной стороны, есть цели, которые называются, условно говоря, психологическими, ну, например: одна из целей – это креативность. Человек что-то созерцает, ему хочется что-то делать, что-то создавать, например, он может взять краски, может взять музыкальный инструмент, натянуть на палки струну, и издавать звуки. Есть ритуальные какие-то способы. Есть внутренние его какие-то задачи, которые тоже могут быть с помощью искусства решены: коммуникация, развлечение, ну, много чего. То есть для того, чтобы общаться с другими: нарисовал картинку, передал другому, тот понял. Например, психотерапия: человеку плохо, ему нарисовали картинку или показали что-то красивое, ему стало хорошо. Но все эти задачи как-то, в общем, описывают не столько искусство с точки зрения его цели, сколько с точки зрения каких-то побочных вещей. Когда в древности разные писатели и ученые, философы пытались эту ситуацию каким-то образом решить, прежде всего, рассматривая предметы искусства, такие как архитектурные произведения, здания, строения, и храмы, прежде всего, и статуи, то, в первую очередь (а во вторую очередь, искусство театральное, трагедию), то формула, которая была придумана, состояла в том, что искусство нужно для очищения. Очищение по-гречески

«катарсис». Есть такая известная банальная история, что искусство работает таким образом, что она нас как-то очищает. Но если мы представим себе очищение, катарсис в старинном смысле, то это совсем не то, что мы думаем. Сейчас мы очищение себе представляем следующим образом: вот я плохой, нехороший, грешу, живу нехорошо, пришел в картинную галерею, увидел красивую картину, мне что-то понравилось, и я стал чище. Но на самом деле это совсем не так. В древности очищение – это была добродетель, и это была систематическая работа над своей душой. Значит, Платон так и говорит, что красивое, прекрасное произведение искусства нужно для того, чтобы очищать нашу душу от вещей. А Аристотель примерно то же самое прилагает к трагедии: что задача трагедии (правда, ему было сложнее, потому что ему не нравились эти идеи платоновские в чистом виде, поэтому он сложно все это переделывал) – это очищение от страстей. Ну, в общем, мы с вами понимаем, что если мы учтем то, о чем мы говорили в психологии, то, что внутри души мы выделяем структуры нематериальные и покоящиеся и структуры, связанные с движением, которые есть страсти, то здесь мы видим, что еще до всякого христианства, до всякого рассказа о страстях греховных и негреховных, у нас есть некоторая идея, что искусство каким-то образом очищает человека и возводит его, здесь очень важный момент, возводит его к высшему, к чему-то, что находится за уровнем страстей. Пока что мы с вами пытаемся понять, как на искусство смотрели основатели нашей европейской культуры, античности, и мы видим, что там было сделано еще одно очень важное соображение – что в основе искусства лежит число. Эта идея пришла, ну, не совсем пришла в голову, была выпестована и сформулирована орфическим жрецом-философом, которого звали Пифагор. Он известен нам, прежде всего, из математики. На самом деле, это был такой крупный мистик. Про него, правда, Диоген Лаэртский рассказывает всякие дурацкие истории, будто он обманывал народ и изображал кого-то. Но на самом деле это был такой основатель большой мистической школы, и он анализировал музыку. И, собственно говоря, он задался вопросом, о том, что такое музыка, и почему она на нас так воздействует. И, в общем, поскольку от Пифагора нам текстов не дошло, дошла она в позднейшей передаче, то мы, во многом, читаем Пифагора глазами Платона. Платон объясняет, что поскольку музыка – это есть число,

воздействующее на наши чувства, то поскольку внутри музыки пропорции – это основные понятия гармонии, движения, интервал, консонанс, диссонанс, музыка пользуется элементами, находящимися в численных отношениях, которые воздействуют на душу в силу того, что художник видит нечто, чего не видят слушатели. Возникает главный вопрос: где он это увидел? Где находится то, что он видит? И здесь уже наша античная мысль отчасти иссякает, можно вспомнить, конечно, слова такого христианского апологета Фенагора II века, что человек, пораженный красотой мира старается подражать Творцу и через это подражание он может изобразить что-то, что воздействует на нас. То есть, грубо говоря, здесь у нас уже есть теория подражания, которая известна как «мимесис», миметическое искусство. Искусство подражает, оно изображает жизнь, и это изображение на нас воздействует. А Фенагор считал, что Бог совершенный, такой «технитас артифекс» художник, а человек несовершенный. И, в общем, вывод античной мысли примерно звучит так: что искусство подражает, но существует некая духовная дисциплина, к которой приобщается художник, и в силу и в меру его приобщения к этой большой духовной дисциплине он передает слушателям некий эмоциональный message, эмоциональный посыл, послание, которое использует символические всякие формы и язык (символические формы и язык, как Лосев хорошо объясняет в «Критике мифа», это тоже, в общем, число, просто число, опосредованное различными образами), и он способен выразить вот эту красоту, которую он подглядел, увидел где-то в другом месте. Вот в «Федре» Платона есть такой образ, что там души, они едут на колеснице, и возница над сферой звезд видит некую сферу звезд и потом всю жизнь о ней вспоминает. Вот это примерно то самое, что античность и выразила, что человек видит некие священные идеи, и вот здесь мы возвращаемся к тем идеям, которые в основе науки, и к тем идеям, которые лежат в психологии, и искусство есть такое же лицезрение, но только язык другой. Откровенно говоря, дальше возникает довольно сложная тема, тема того, как этот символический язык, который человечество придумало для того, чтобы идти, идеи каким-то образом выражать, каким образом он работает? Довольно интересную в этом смысле теорию предложил (ну, она похожа на то, о чем мы говорили в связи с психологией про гештальт) основатель феноменологии Эдмунд Гуссерль. В разных работах, в

том числе в своей работе «Философия как точная наука» он предложил рассматривать такую историю: что у человека, созерцающего какой-то прекрасный предмет, объект имманентен образу, то есть объект имеет связь с образом. Вот этот объект образа, как он назвал, bild object, создает предметность, которая, собственно, достигает человека. Не человек видит образ, и у него возникают чувства, а этот образ сам по себе, он имманентен, и он включает внутри души человека те штуки, которые заставляют человека найти внутри себя вот эти большие структуры, о которых мы говорим в психологии, большие вещи. Ну, при том, что Гуссерль сложно относился к религии, и дальше он за этим не шел. Как написал о нем один историк философии: «Хорошо, что Гуссерль был обеспокоен проблемой оригинала», потому что как только он доходил до темы оригинала, сразу возникал вот этот вопрос, который у нас на семинаре и висит. Но здесь он останавливался, и он говорил, что зритель рассматривает не картину, а ее репродукцию, он смотрит не на картину, а создает что-то такое сам по себе. Ну, это понятно, это была его сложность. Но, конечно, есть еще один важный аспект, который надо хотя бы обозначить. Это аспект искусства, приносящего удовольствие. Обычно вопрос с гедонистической функцией искусства решается следующим образом: приносит ли искусство удовольствие? В общем, приносит. Все ли искусство приносит удовольствие? Вот здесь сложный вопрос, потому что есть такая точка зрения, что настоящее искусство возвышает его, возносит, а удовольствие приносит только плохое искусство. Мы-то с вами знаем, что это неправда, что то искусство, которое возвышает и возносит, это есть удовольствие как раз величайшее. Здесь очень хорошую теорию предложил Дионисий Ареопагит, точнее говоря, автор вот этих знаменитых средневековых трактатов, которые часто называют нашей восточной суммой теологий, нашей восточной такой главной энциклопедией богословско-мистической. Он считает, что есть разные способы, разные уровни радости, разные уровни удовольствия, которые соответствуют уровню созерцания. Есть низкий уровень созерцания чувственных предметов, созерцания материальных. Мы видим просто банальную форму, прямой угол, он красивый в общем и целом, поскольку правильный, значит, приносит удовольствие. Но удовольствие это возводит наш разум к следующему уровню, к пониманию, что раз существует

удовольствие здесь физическое, то оно соответствует какой-то красоте (вот эта вторая красота его), он называет ее «в мире ангельских сил», ну, мы скажем «невещественная», которая находится на уровне нематериальной основы идей и мыслей. Но дальше есть у него и третий уровень красоты: это когда человек созерцает некое молчание без вещей, и это совершенное молчание, такое неоплатоническое единое, оно самое красивое, самое большое. То есть самое красивое – это то, в котором нет вещей. И поэтому функции вещественных носителей искусства получают, с точки зрения Дионисия Ареопагита (или того, кто писал его трактаты) именно вот в этом возведении.

Дальше, собственно, говоря, пожалуй, по поводу удовольствия остается сказать следующее. Есть, конечно, нехорошая фрейдистская теория удовольствия, которая все сводит к исключительно каким-то сексуальным аспектам, но мы ее не рассматриваем. А рассматриваем только ту теорию, которую придумал критик Фрейда Юнг про архетипы, что удовольствие есть, в некотором смысле слова, попадание в архетип, соответствие архетипу. То есть, когда человек чувствует, что нечто соответствует чему-то большому, то он получает радость.

Дмитрий Ицкович: Все-таки удовольствие и радость?..

Алексей Муравьев: Это не у меня, это ты иди к Фрейду. Ну, потому что «генусс» вот это вот, которое употреблял Фрейд, понятно, что у Фрейда это значило: у Фрейда это все сводилось примерно к чувственному удовольствию, что любое удовольствие чувственное. На что ему отвечает... Я понимаю, что, с точки зрения поэтического русского языка, у которого богатые синонимические ряды, в котором существуют...

Дмитрий Ицкович: Почти антонимы.

Алексей Муравьев: Да, почти антонимы, согласен, принимается. Но во фрейдистском контексте и в контексте критика Фрейда, к сожалению, эти вещи очень близкие. Понимаю, есть «фройдэ», но это совсем уже другое.

Поэтому тут вот, немножко обобщая, надо бы сказать, что, в общем и целом, как кажется, и искусство, которое пользуется вещами, и разумное искусство – наука, примерно работают с одним и тем же

материалом. Они устроены таким образом, что они воздействуют на человека, заставляя его возвращаться к первооснове бытия. Но наука через формальный язык воздействует так, что она действует на рациональную сторону, в то время как искусство идет другим путем, воздействует на эмоциональную сторону. Мы с вами прекрасно понимаем, что мистика действует через эмоцию. То есть мистика вообще, любая мистика, любой прямой контакт с Абсолютом всегда, во всех традициях, во всех религиях был устроен таким образом, что мистик воздействует через эмоциональное. Он должен был впасть в экстаз, он должен получить какую-то очень сильную эмоцию, чтобы переключиться. Вот этот момент переключения в мистике – это момент максимальной эмоции, которая выключает эмоциональное и переводит человека в мистический регистр. То есть человек должен получить какое-то сильное чувство для того, чтобы почувствовать связь с трансцендентным, с Абсолютом, если угодно, с Богом. Вот «технитос», художник – это техник, умеющий правильно настроить, фajn-тюнинг такой устроить. И вот чем лучше художник настраивает, правильно настроить человека, человеческую душу, на которую он воздействует. Мы с вами помним, что писали еще средневековые разные писатели о том, что к нематериальной душе человека можно только через материальные рецепторы, через материальные стороны его проникнуть. Мы не можем напрямую подключить какую-то идею в душу, для этого нужно пройти через глаза, через уши, через что-то такое. И вот как раз искусство это все использует, технически понимая, как все это устроено, эстетическую способность, так называемую, используют души при помощи пропорций (то есть, число, определенным образом выраженное), при помощи оптических величин (а именно, свет; ну, например, цвета – это разное количество, по-разному устроенные части спектра). И при помощи, очень важно, разных повторяющихся вещей (как спектр – свет, и звуковые колебания – музыка). При помощи непрерывного чего-то, непрерывной структуры, которая изменяет свои свойства, но она, тем не менее, постоянно присутствует. В этом смысле можно вспомнить, что Гете говорил о том, что музыка это есть трансцендентное такое проникновение в области высшего порядка. Музыка представляет такой способ, такой механизм, который позволяет проникать в эти области высшего порядка. Но тут

возникает самое главное, о чем, наверное, мой коллега Алексей Лидов, большой специалист в области искусства (я-то совершенно не специалист в области искусства) расскажет впоследствии. Это то, как используется традиционный канон, в каком-то смысле слова, традиционность изображения, стандартность. Для того, что бы вот эту анагогику (анагогика – это как бы такая педагогическая наука, занимающаяся тем, что она возводит душу; «анагогэ» – это возведение) возводит души к высшему, использует стандартные формы. Современное искусство приучило нас к тому, что художники постоянно ищут новые формы, композиторы придумывают атональную музыку, современное искусство использует всякие, так сказать, экзотические формы изображения, которые скорее шокируют (по крайней мере, меня), чем возводят мою душу к чему-то. А вот, тем не менее, наиболее высокая форма, которая выработалась в европейской культуре, так называемое сакральное искусство, которое специально было придумано, использовалось для того, чтобы душу человека возводить к высшему, использует традиционные формы. Можно отвлечься от нашей европейской традиции и вспомнить восточную, в частности, арабскую, в которых музыка – это суфийская мистическая практика, «мусики», и суфийские дервиши используют музыку как механизм транса, с одной стороны. А с другой стороны, искусство все выражено в надписи, в шрифте и в узоре. В этом смысле оно максимально освободилось от большей части выразительного языка, которым оно пользуется в европейской культуре. Но зато при этом, если посмотреть на орнаменты знаменитых мечетей, то, в каком-то смысле, ты понимаешь, что вот этот вот узор – это музыка, это то же самое, что музыка, он устроен таким же образом. Это как раз анагогическая функция.

Итак, если обобщить примерно мое представление о том, как работает искусство, и есть ли в нем Бог, то нужно добавить сюда еще одну очень важную вещь. Поскольку искусство преемственно, оно нарабатывает какие-то механизмы, оно нарабатывает свой багаж, свою культуру внутреннюю, то получается так, что в искусстве есть постоянно приходящий сюжет вот этот, который, как я считаю, должен называться «красотой» (а красота, в абстрактном смысле, это то же самое, что трансцендент; еще платоники поняли, что красота и благое – это одно и то же, потому что этика и эстетика – это разная одежда онтологии). Поэтому

главный предмет искусства – это все равно великое, большое, и это, в общем, божество, но он выражен в разных формах, этот предмет выражен по-разному, и главное, что в силу преемственности получается так, что у нас есть некоторый первохудожник, который увидел некую красоту и передал нам во всей этой преемственности искусства вот это вот удивление, чувство загадочности, которое, собственно, и представляет собой важнейший компонент эстетического. Прекрасное – это сильное воздействие, которое использует искусство для того, чтобы наша душа, в которой внутри заключены структуры трансцендента, структуры большого, абсолютного и прямого выхода, чтобы она наиболее эффективно к нему взошла, если использовать язык философии.

И да, кстати говоря, если уж говорить о вот этом нашем предке, который чего-то подглядел, то в каком-то смысле человек перед красотой искусства возвращается к некой наивности такой, поэтому в искусстве эта наивность обладает очень большим воздействием психологическим на человека. Но есть еще один момент: человек не только использует искусство «для того, чтобы»; внутри человека, как нам объясняют разные мыслители, от Платона и до современных, скрыто внутреннее устремление к прекрасному. Платон его называл «эросом». Эрос, в таком философском смысле, – это внутреннее какое-то такое стремление, желание найти это абсолютно прекрасное, и до определенной степени человек его находит в разных областях жизни. Но именно искусство – это такая специальная область, которую он выгородил, выдумал себе для того, чтобы делать это в наиболее совершенном и, так сказать, эффективном виде. Задача эта – возводить ум, возводить душу к тому великому. Поэтому ответ на вопрос: что если где-то Бог содержится самым прямым образом, то, наверное, следует искать его именно в искусстве. Ну, не прямым, но, наверное, все-таки по психологическому эффекту, я бы сказал, что это один из самых важных способов оптики.

Дмитрий Ицкович: Не движения, а оптики.

Алексей Муравьев: Конечно, да, способа. Ну вот, наверное, я просто не хочу сейчас, наверное, Алексей...

Алексей Лидов: Добрый вечер. Алексей Лидов, историк искусства и византолог. Я хотел бы начать свое короткое выступление с вопроса: мы будем академически по имени-отчеству, или как привыкли?

Дмитрий Ицкович: Как привыкли.

Алексей Лидов: Тогда мы тут все на «ты». Правильно я тебя понял, Алексей, что ты считаешь, что любое произведение искусства приводит человека к Богу? Сразу два примера очевидного искусства. Например, картины Буше, представляешь? Такие эротические сценки XVIII века с розовыми амурчиками и с античными героями, которые занимаются, главным образом, любовью. С одной стороны, очевидное произведение искусства - работа классика французского искусства XVIII века. А второй пример, я не знаю, видел ли ты последний фильм Германа «Трудно быть Богом»?

Алексей Муравьев: Видел.

Алексей Лидов: Значит, тогда мы понимаем, о чем идет речь. То есть, вот эти два явления, Буше, с одной стороны, «Трудно быть Богом» Германа, с другой, это очевидные произведения искусства, и они тоже приводят нас к Богу...?

Алексей Муравьев: Здесь очень важен переход от того, что искусство содержит внутри себя этот путь, и до того, что мы сказали, что любое произведение, – это некая существенная...

Дмитрий Ицкович: Можно я попробую: мы же здесь, этот семинар, он весь посвящен некоей дистилляции, да, некоторому отделению одного от другого. Мне самому не очень нравится тема, как она сегодня сформулирована, в ней заложена некая логическая неточность, но при этом Леша пытался рассказать, что концептуально в искусстве есть оптика, через которую всегда виден трансцендент. В душе, конечно, мы тоже видим трансцендент. И у Германа, конечно, мы тоже видим трансцендент. И у Буше тоже.

Алексей Муравьев: С Буше сложнее, именно из-за того, что мы не вполне адекватно воспринимаем изобразительное искусство.

Дмитрий Ицкович: Хорошо.

Алексей Муравьев: Но я согласен, согласен, да.

Алексей Лидов: То есть, получается как: если мы берем фильм Германа, то это, так сказать, божественное через отрицание Бога.

Дмитрий Ицкович: Смотри, могут быть неудачи: мы хотели кататься на лыжах, но у нас не получилось. Ну, сломались палки, сломались лыжи.

Алексей Лидов: Нет, Герман – это не неудача.

Дмитрий Ицкович: Смотри, но просто мне кажется, что сейчас было развернутое высказывание о том, что искусство – это оптика в трансцендентное, она может не состояться, то есть сам взгляд может не состояться.

Алексей Лидов: Было рассказано некое античное представление о том, каким должно быть искусство.

Алексей Муравьев: Авраамическое мышление испытывает страх перед образом, потому что образ – слишком сильное воздействие, он как бы отвлекает человека от слов. Вера, с точки зрения Авраама, с точки зрения Мухаммеда, кого угодно, – это слово. И слово настолько сильное, что как только мы начинаем к нему подмазывать какие-то красочки, то человек на эти красочки обращает внимание, и в этом смысле ислам говорит, что любое изображение – это мерзость. Потому что мы начинаем этими красочками восхищаться больше, чем словом.

Алексей Лидов: Простите, не ислам, это Вторая заповедь, данная Богом Моисею.

Алексей Муравьев: Я говорю, почему ислам говорит, что это мерзость, там рассуждения; во второй заповеди это просто запрещается.

Алексей Лидов: «Не сотвори себе кумира и никакого изображения».

Алексей Муравьев: Мы знаем, что есть изображения в синагогах, и есть изображения...

Алексей Лидов: Да, да, это отдельная тема. В общем, короче говоря, прошу ответ на вопрос: Бог есть у Буше?

Дмитрий Ицкович: Я все-таки, Леш, вернулся бы к высказыванию, потому что мы говорим об искусстве как языке, в некотором смысле, живописные слова, и тогда это оптика в трансцендентное. Если мы говорим буквально...

Алексей Муравьев: Это не совсем слова, это образы, это именно и язык. Язык может быть и без слов. Это семиотическая знаковая система, если мы об общем языке говорим, это, конечно, язык. Это язык со всеми своими правилами. Буше нехорош...

Дмитрий Ицкович: Чего же это нехорош?

Алексей Муравьев: «Нехорош» в кавычках. Я понимаю, что Алексей пытается сказать, что эротические выражения – это плохо.

Дмитрий Ицкович: Нет, нет, нет, нет!

Алексей Лидов: Я хочу искренне узнать, есть ли у Буше Бог?

Дмитрий Ицкович: Леша справа пытается подвести к своей теме, в которой у него все-таки есть разница между каноническим искусством и искусством светским.

Алексей Муравьев: В общем, ответ «да», весь вопрос в том, какие линзы у вас на глазах.

Алексей Лидов: То есть Буше тоже может быть неким путем к Богу, и в этот же ряд мы легко поставим маски сибирского шамана?

Алексей Муравьев: Здесь есть формальная причина...

Дмитрий Ицкович: Тут начинается разница у вас принципиальная.

Алексей Лидов: Конечно, нет.

Алексей Муравьев: Конечно, нет.

Алексей Лидов: Так вот здесь первое, с чего я хотел бы начать, с очень важного меняющегося представления об искусстве в целом, как явлении. Как это сформулировать попроще: короче говоря, мы выдумали искусство, то есть искусство как понятие, как некую специально обособленную сферу художественных образов. И выдумали это сравнительно недавно, собственно, эта концепция искусства появляется всего лишь в XVI веке.

Алексей Муравьев: Замечу в скобках, что концепция науки появляется примерно тогда же.

Алексей Лидов: Конечно, это, кстати, тоже взаимосвязанные вещи. И далее нам как бы эту концепцию искусства навязали, с идеей, что есть «Искусство» и есть «не искусство». Я говорю о категориях, которые у нас всех вбиты в сознание, что называется «с молоком матери», но которые, судя по всему, неверные. Значит, есть концепт искусства как некой особой сферы жизни и особой сферы творчества, которое выделено из всех других форм, и создан такой заказник-заповедник, где живут художники. Постепенно эта концепция художника XVI века эволюционирует и приводит уже в эпоху романтизма к концепции художника-пророка. Да, и все, что мы знаем – «и виждь, и внемли», – это все отражение этого представления, которое в эпоху Пушкина только народилось. То есть представление о том, что художник способен донести некую божественную истину, которая простым людям недоступна. И в этом смысле он в определенной степени небожитель. И такая происходит мистификация художника, которая продолжается до XX века. Но что на это говорят самые яркие и оригинальные мыслители в сфере именно искусствоведения и теории искусства? В первую очередь, Ганс Бельтинг, еще вполне себе живой великий ученый, с которым мне посчастливилось быть хорошо знакомым. Некоторые работы его у нас переведены, в частности, главная его книга с таким очень значимым названием, ставшая рубежом в истории искусства, - она называется «Образ и культ. История образа до эпохи искусств». И в чем его пафос? В том, что, собственно, концепт искусства, который был как бы приватизирован западноевропейской культурой, которая, как он указывает, составляет очень маленькую часть культуры мировой, привел к тому, что вся остальная сфера образо-творчества как бы оказалась вытеснена с помощью искусственных границ и навязанных запретов. Например, стереотип нашего обыденного сознания: художник - это тот, который закончил «академию художеств», то есть получил специальное образование и соответствующий диплом.

Почему, например, современное искусство у огромного количества людей вызывает сильнейшее раздражение? Потому что, когда люди узнают, что нам мало того, что бог знает что показывают, еще и

выясняется, что эти люди непонятно где учились, и диплома Суриковского института у них нет.

В конце XIX века поняли, что есть какие-то замечательные художники без профессионального образования. Это было великое открытие для публики, существование самоучек, типа Анри Руссо или Пиросмани, которые творят «красоту» и при этом не имеют художественного образования. И это было неким шоком.

Первый и главный тезис Бельтинга, с которым я совершенно согласен, это идея «образо-творчества». Тезис, который большинством его коллег, немецких профессоров истории искусства не принят, поскольку грозит основам их существования – подрубает сук, на котором они все сидят. Потому что возникла целая институция, кафедры истории искусств, которая есть практически в каждом университете, построенная на этом договоре и на этой условности, что есть искусство и есть не искусство. А тут вот выясняется, что он предлагает взамен понятию «искусство» и «искусствоведение», что называется Kunstwissenschaft, он предлагает Bildantropologie, антропология образа. И это очень важная дефиниция: речь идет об образах вообще, только частью которых является то, что западная традиция объявила искусством и вывела из общего контекста. Это первый сюжет, который хотелось бы обсудить.

А дальше мы, собственно, обратимся к самим образам. Я буду говорить преимущественно о более близком мне изобразительном искусстве. Есть, например, такое, более связанное с понятием божественного и Бога, понятие сакрального. И здесь тоже это очень актуальный сюжет, опять-таки сейчас все эти разговоры чрезвычайно актуальны, потому что мы живем в мире, где вся эта система традиционного искусства, вся эта пирамида рухнула. Она практически рухнула, потому что при том условии, что у нас по-прежнему есть, в том числе, и Академия художеств, членом которой я являюсь, и еще много чего, но, на самом деле, это уходящая натура, потому что современное искусство в этих академиях практически не нуждается.

Алексей Муравьев: Она, в общем-то, и не живет.

Алексей Лидов: Наша живет, мы стараемся наиболее ярких, с одной стороны, а, с другой стороны, наиболее профессиональных и как бы понятных для восприятия художников сейчас уже принимать в Академию. Сейчас уже начали даже авангардистов с концептуалистами принимать в Академию, их пока всего двое или трое, но, в общем, процесс пошел.

Однако я о другом. В современном искусстве очень остро стоит проблема сакрального. То есть острота ее в том, что ее стараются не видеть вообще. Идеологема звучит так: что сакрального в искусстве быть не должно, и это некий мейнстрим современного художественного процесса.

Алексей Муравьев: Давайте поясним, потому что это структуралистское понятие, оно не чистое. Потому что мы можем сказать «что-то сакральное», сакральное – это которое важно в церкви, поэтому на него молятся. Сакральное – это не то. Сакральное существует там, где есть граница, граница между «сакро» и «профано».

Алексей Лидов: Нет, границы создаются. Сакральное – это то, что, в конце концов, имеет отношение к Богу, можем назвать его высшим миром, можем назвать это как-то еще, но, в общем, мы понимаем, о чем речь. Сакральное как синоним «священного», то есть, что-то такое, что находится за пределом обыденного мира и связано с чем-то не абсолютно, так сказать, осязаемым, и явно стремящемся сказать о чем-то, что больше и выше нашей повседневной реальности. Так вот, мейнстрим современного искусства, часто это не формулируется, потому что это происходит на уровне практики, на уровне действий кураторов, организующих выставки и биеннале – сакральное находится под запретом, оно табуировано. Почему? Потому что общая идея такая: сакральное ограничивает нашу свободу, сакральное – это то, что сродни тоталитарному, и что-то такое, что нам навязывают, и мы навязываем нашим зрителям. И, собственно говоря, проводится такая идея, иногда вполне прозрачно, что сакральное – это то, что противоположно эстетическому и разрушает эстетическое. Идея, на мой взгляд, совершенно ложная.

Алексей Муравьев: Сакральное очищает...

Алексей Лидов: Конечно, так, собственно говоря...

Дмитрий Ицкович: Сейчас у нас пока Лешино высказывание крайне невнятное, сейчас оно будет разъяснено, но для нас принципиально важное, потому что в нем звучит слово современность, современность такая фейковая немножко, потому что когда в XX веке, ближе ко второй половине, начинают авангардистов в Академию принимать, это, конечно, специфическая ситуация, немного такая странная. Но при этом она реальная, и мы говорим не только про какую-то локальную ситуацию, а про общую.

Алексей Лидов: Так вот, идея противоположности эстетического и сакрального очень широко распространенная в современной художественной среде. При этом она вступает в противоречие с поисками огромного числа художников. Не случайно само это понятие эстетики очень позднее, как все знают, придуманное Баумгартеном в конце XVIII века. Тоже вот это все те же процессы. И, собственно, вот это понимание сакрального как эстетического, оно во всех культурах, это не особенность западноевропейской традиции, оно присутствует и в Древнем Китае, и в Африке, и где хотите. И у сибирских шаманов, кстати говоря, тоже. И, собственно, что происходит? Мы как бы наследуем эту традицию отрицания сакрального через некую подмену, которую совершает Ренессанс, и, в первую очередь, культура XVI века, которая объявляет эстетическое сакральным. И, собственно говоря, единственно подлинно сакральным становится некая внешняя красота. И возникает вот этот культ красоты, который мы тоже впитали через наше образование. Это то самое прекрасное, и тут как раз та оптика, о которой ты говорил, она идеально подходит для этого, так скажем, мифа о сакральной красоте. То есть Красота становится значима сама по себе, и, в общем, по большому счету, в Боге не нуждается. То есть она возвышает душу, очищает, услаждает, но не предполагает перехода в другую реальность.

Возьмем пример, который всем понятен: картина «Явление Христа народу» Александра Иванова. Вот я к аудитории обращаюсь: как вы полагаете, там Бог есть?

Алексей Муравьев: Абсолютно точно.

Дмитрий Ицкович: Повсюду.

Алексей Лидов: Два, так сказать, произведения искусства из Третьяковской галереи: вот картина Александра Иванова, самое известное произведение галереи, и «Троица» Андрея Рублева, это один и тот же тип изображения? Или тут есть какая-то принципиальная разница?

Слушатель: Очевидно, нет, они совершенно по-разному устроены.

Алексей Лидов: Да, это, собственно, очень важное понятие, причем оно имеет отношение ко всей традиции искусства, понятие иконического. Это некое интеллектуальное достижение последнего времени, в формулировании которого в принимал посильное участие. Суть его в том, что религиозная картина и икона – это две принципиально разные матрицы. Это два совершенно разных способа осмысления реальности. И при этом икона отнюдь не сводится к канонической иконописи, икона может быть сделана в совершенно разных формах.

А именно, в чем разница, почему это принципиально? Это важно, поскольку в массовом сознании икона – это разновидность религиозной картины. И, по большому счету, никакой принципиальной разницы между «Троицей» Рублева и «Явлением Христа народу» Александра Иванова нет. «Явление Христа народу» - это изображение евангельского события, это произведение религиозного искусства, религиозной живописи, но мало кому даже из христиански экзальтированных людей придет в голову на эту картину молиться. И здесь главное. Потому что икона, в отличие от религиозной картины, это образ-посредник. То есть образ, смысл которого в переводе нас в другую реальность.

Дмитрий Ицкович: Перебиваю, чтобы внести уточнение. Мы говорим следующее: икона в том смысле, в котором ты говоришь, и просто мощи святого, которые вообще не являются никаким изображением, это одно и то же.

Алексей Лидов: Нет, в этом нет противоречия, потому что у меня одна из работ называется «Невидимые иконы Византии», то есть в Византии была традиция икон, которых никто не мог увидеть, но все знали, что они есть, там, закрытые окладом или закрытые завесой и прочее. И это были одни из самых влиятельных

чудотворных икон. Одна из таких икон находится в Сирии, в знаменитом монастыре Богородицы Саидной, другая – Богоматерь Киккотисса на Кипре. То есть в этом смысле воздействие этого иконического образа сродни воздействию реликвий.

Дмитрий Ицкович: Сродни, или то же самое? Я-то считаю, что то же самое.

Алексей Лидов: Это почти то же самое, потому что там, в отличие от реликвии, есть некий образ, созданный человеком. Но этот образ отнюдь не обязательный, в этом смысле традиции очень близки... Почему лишнее? Это образ, созданный человеком, это не косточка святого, которая, кстати говоря, когда оформляется в реликварий, становится, конечно, такой же иконой. Вот в тот момент, когда эта косточка становится образом, на который можно молиться, она, конечно, становится иконой. И мы должны понимать, что есть разные категории образов, даже когда речь идет о собственной религиозной традиции, и есть религиозные картины, и есть иконы. И, надо сказать, это потрясает в Италии, потому что, представляете, в Италии огромное количество храмов, все расписаны фресками на религиозную тему, иногда великими художниками, иногда просто хорошими. Ну, обычно везде профессиональный уровень высокий. Но в огромном количестве храмов в качестве образа для молитвы они ставят, к примеру, репродукцию Владимирской Богоматери или репродукцию «Троицы» Рублева. Не потому что они так почитают Византию или русское искусство. А потому что они понимают разницу, вот это все, то, что на стенах, то, что на сводах, это – *belle arte* (прекрасное искусство): «Это вот наше, это итальянское, мы в этой сфере первые, мы, так сказать, создали самые, на современном языке, «крутые» шедевры вот этого самого *Belle arte*». Но при этом, если надо молиться, если надо через образ прийти к Богу, перейти в другую реальность, то вот «Владимирская Богоматерь» нас устроит больше. Или какой-нибудь иногда вполне захудалый поствизантийский образ, который во многих случаях, в Риме вы можете увидеть, оказывается в центре барочных алтарей. Мраморная скульптура, роскошные фрески, но сакральный центр – вот этот, потому что они прекрасно понимали, что для молитвы и для Бога нужен образ-посредник. Есть и другая сфера, которая помогает там, во-первых, просвещает, как и вся эта традиция религиозной живописи. Во-вторых, наставляет, то есть у нее есть

целый ряд задач, которые тот же Александр Иванов, абсолютно находящийся в рамках западной традиции, и там воспитанный и проживший более двадцати лет, прекрасно воплощает. Да, мы получаем иллюстрацию сюжета и некое наставление, некую идею, еще плюс ко всему в это можно еще заложить своего рода идеологию.

Вот два самых существенных момента: первый момент – это искусство или образотворчество? Мне кажется, очевидно, что образотворчество. И как только в нашем сознании появится это понятие, сразу на очень многие вещи мы посмотрим иначе, и в том числе на современное искусство. И второй момент, что есть даже внутри религиозной традиции есть разные способы, так сказать, передачи божественного или сакрального, которые имеют принципиально иную оптику и принципиально важны для сознания, поскольку иконическое сознание, которое присутствует в нашей культуре, наследованное в Византии, определило, на самом деле, огромное количество явлений, в том числе, и отличие русской классической литературы Толстого и Достоевского от Диккенса и Бальзака, и много чего еще. Ну, наверное, на этом я и завершу.

Дмитрий Ицкович: Да, значит, у нас сегодня случилась такая развилка. Как-то до конца мы сегодня, наверное, это не разберем, это будет такое домашнее задание Алексею и всем нам, но хотелось бы каких-то реплик коллег, если они есть. Реплики, вопросы.

Слушатель: Противостояние – на западе. На востоке, например, нет противостояния, там сакральные... прекрасное и ужасное, все вместе.

Алексей Лидов: Нет, там вообще икона – это образ посредник, это принципиально. Это образ, предназначенный для молитвы и для перевода молящегося в другую реальность, так что танка – это классическая икона, но не христианская.

Алексей Муравьев: На самом деле, если уж так говорить, я бы сказал, что все-таки, откуда это большое искусство, а не, так сказать, не выражение, самовыражение посредством образов – вопрос устройства языка, устройства контекста, и последовательность транслирующих механизмов. Вот с точки зрения структуры я вижу это так. И в данном случае у нас

транслирующие механизмы плохо работают, поэтому люди не понимают разницы, и поэтому нам приходится лишний раз показывать эту разницу. Если структуры не видно, тогда, конечно, она становится неочевидной и вообще под большим вопросом. На самом деле, конечно, это такая больная тема для современности.

Дмитрий Ицкович: Если нет вопросов, тогда, Алексей, попрошу еще раз высказаться, потому что, мне кажется, надо отвечать.

Слушатель: Мне понравилась выше икона Кикотиссы, это что, какой-то белый квадрат?

Алексей Лидов: Это спрятанная икона. Невидимые иконы – это совершенно особенное явление, вот существует запрет на то, чтобы увидеть икону, но при этом есть знание, что она там есть и что это чудотворная святыня. Ну, например, Кикотисса, она в своем монастыре на Кипре. Речь идет о главных невидимых иконах, которые мне посчастливилось увидеть. Кикотисса закрыта сплошным окладом, в этом окладе сделано маленькое окошечко, к которому можно приложиться. И плюс ко всему это еще закрыто и тканью. При этом и на окладе есть изображение, которое как бы повторяет то невидимое, и на завесе есть тоже изображение, то есть, мы знаем прекрасно иконографию Кикотиссы, но при этом этот чудотворный прототип, который на Кипре решает все проблемы, с дождями, с урожаем, с эпидемиями, увидеть нельзя. При этом существует обряд, по которому эта икона в определенный день выносится на некое специальное место, некий специальный трон, стоящий на горе, и разоблачается, но таким образом, чтобы несущие ее монахи не могли ее увидеть. То есть эта икона открывается и как бы образ обращается к небесам. Считается, что это такой момент силы, когда Богородица на этой иконе молится, обращаясь непосредственно к Богу на небесах. А это тоже еще одна византийская идея «анимэ психэ», оживающего образа Богородицы, которая как живая молится... Но при этом остается невидимой. Это очень древняя красивая традиция. В этой связи любопытно, что большинство наших икон, особенно икон, почитаемых в русских храмах, та же «Владимирская Богородица» и многие другие, ведь тоже были практически невидимы.

Алексей Муравьев: Вы знаете, мне кажется, тут, кстати говоря, есть то, почему Дмитрий говорит про развилку, потому что есть два

совершенно разных класса предметов, две совершенно разных стороны вопроса, которые просто не имеет смысла мешать в одну кучу. Потому что в одном смысле, в широком таком смысле, это магические предметы, священные, сакральные, которые являются в каком-то смысле реальными; для верующих людей сакральные предметы – это реальность. Для христиан – это иконы, для мусульман это может быть Кааба или что-то в этом роде. И это совершенно другой тип предметов. Когда я говорил о вопросах, которые я предполагал, я говорил о символическом, о некоторых механизмах доступа через душу человека. Это символы, там нет прямой онтологии. В этом смысле...

Алексей Лидов: А образы на стенах храма, видимые всем? Это не предмет.

Алексей Муравьев: В смысле?

Алексей Лидов: Ну вот, в смысле, София Киевская с ее росписями...

Алексей Муравьев: Нет, ну это иконы в широком смысле, это иконы все равно.

Алексей Лидов: То есть она попадает в категорию сакральных предметов?

Алексей Муравьев: Ну, конечно, да. Ну а как, она священная, она находится на стене храма. То есть, по своему прямому назначению она находится там в качестве предмета.

Алексей Лидов: Ну ясно, что она – не картинка Буше.

Алексей Муравьев: Нет, тут даже вопросов нет. В комментарии на «Песнь песней» используется эротический язык. Там, если угодно, Буше, но оказывается, что это про Бога.

Алексей Лидов: Ну и что? Мы прекрасно понимаем, что Буше не про Бога.

Алексей Муравьев: Мы-то прекрасно понимаем, что Буше не про Бога, я согласен совершенно. В данном случае это плохой художник, или испорченный художник, я об этом говорил.

Дмитрий Ицкович: Буше испорченный художник?

Алексей Муравьев: Да.

Дмитрий Ицкович: А почему?

Алексей Лидов: Я тоже не понимаю. Замечательно процветающий художник с огромным количеством заказчиков, блестящий мастер, кстати говоря.

Алексей Муравьев: Удачливый художник, или богатый художник, или успешный художник, это совсем другая история.

Дмитрий Ицкович: Мне кажется, это не онтологическое утверждение. Это проблема, мы не можем выносить суждения «хорошо», «плохо».

Алексей Муравьев: Потому что это этические суждения, согласен.

Дмитрий Ицкович: Мы можем выносить суждения, и, мне кажется, понятно, что мы все время будем в ловушках совпадения и так далее. Мы говорим: человек эксплицирует себя вне себя.

Алексей Муравьев: Я бы сказал так: что на уровне эстетического восприятия человеку, который понимает, для чего вообще существует искусство, Буше неинтересен.

Дмитрий Ицкович: Почему не интересен?

Алексей Муравьев: Потому что неинтересен. Мне лично неинтересен.

Дмитрий Ицкович: Нет, так можно что угодно порезать.

Алексей Муравьев: Нет, не что угодно. Здесь существует иерархия ценностей.

Алексей Лидов: Красота там есть. Красочки красивые, такой перламутровый тон совершенно.

Алексей Муравьев: Ну, у Кандинского красота лучше, например.

Алексей Лидов: Многие с тобой не согласятся, скажут: «Буше – это настоящее искусство».

Дмитрий Ицкович: Хорошо, а «Завтрак на траве»?

Алексей Муравьев: Мы говорим все-таки об общих вещах

Слушатель: Я сейчас немножечко назад откинусь, буквально на пять минут. Это что-то среднее между вопросом и комментарием. Искусство, образы иконописные либо религиозные картины – их смысл не в том, что они искусство, если я правильно понял, а в том, что они содержат в себе некий поучительный сюжет. Они могут быть не сакральны, но они принципиально несут в себе некий смысл, не являющийся прямым смыслом их как некоего искусства. И поэтому мы говорим либо об искусстве как некоей цельности, как о чем-то, что несет образ в самом себе, независимо от внешнего контекста, либо мы говорим об искусстве поучительном, либо о сакральных иконах, которые тоже несут в себе сакральный смысл, но как бы не находятся в них самих, независимо от их контекста. Я правильно понял, что вы имели ввиду эту дихотомию?

Алексей Лидов: Не совсем. Ну вот, например, возьмем такой пример сакрального искусства, как портреты Рембрандта, я не буду брать его религиозную живопись, а у него есть такие портреты, которые очевидно наполнены духовными смыслами. Или, например, Веласкес «Инфанта Маргарита», там формально нет ничего религиозного, но при этом есть духовные смыслы и то, что мы можем назвать в контексте нашего разговора божественным. Вот что, собственно говоря, составляет это божественное, если нет сюжета? И вот очевидно, есть некая такая традиционная концепция, отчасти Алексей ее представил, что вот есть некая красота, которая нас возвышает, и нас эта красота переводит как бы к Богу по принципу, что в обыденной жизни у нас ее мало или нет совсем.

Дмитрий Ицкович: Там есть скрытая добавленная стоимость.

Алексей Лидов: Да, там есть что-то... Но это вот, понимаете, не проходит. Не проходит даже не только для современного искусства, и для современного искусства не проходит совсем, а не проходит для всей этой сферы образотворчества, я неслучайно вспомнил маски шаманов, это художественные образы, но они не про, так сказать, красоту вот в этом понимании.

Алексей Муравьев: Но при этом они сакральные.

Алексей Лидов.: Но при этом это то, что в полной мере может быть названо сакральным искусством.

Алексей Муравьев: Ну тогда, действительно, я согласен, что вопрос вообще о произведениях искусства, не уточняя, о каких произведениях искусства, действительно, в общем, не имеет смысла. Я думаю, что поместить в категорию хорошего сакральное искусство, а в остальную категорию все то, что не является сакральным искусством, – это тоже не решение.

Дмитрий Ицкович: Конечно, не решение.

Алексей Лидов: Пример сакрального искусства, который рождается как искусство духовное, - именно абстракционизм. То есть абстракционизм появляется, так сказать, с Кандинским и иже с ними, именно как духовная альтернатива вот этому пошлому реализму, который всем надоел.

Алексей Муравьев: Ну да, это понятно.

Алексей Лидов: Кандинский пишет трактат «О духовном в искусстве», обоснование его метода, что вот он через абстракцию, которую у нас до сих пор многие воспринимают с агрессией, обращается к Богу. Малевич считает свои работы, так сказать, новыми иконами. Я слышал, как один искусствовед, священник по совместительству, говорил о черном квадрате, что это сам сатана. Так вот, Малевич же на этой выставке, юбилей которой мы будем праздновать в следующем году, поставил его на высоте выше двух метров и в красном углу. Так что у каждого, кто входил в выставочный зал, первое инстинктивное движение было перекреститься на икону, находящуюся в красном углу, они в этом красном углу видели этот черный квадрат. Такой мессидж был прозрачный. Вот вам новая икона. И опять-таки дальше возникает такой вопрос, на который невозможно найти позитивного ответа, где в черном квадрате красота, и есть ли она там?

Алексей Муравьев: Знаете что? Мне кажется, что возможное решение состоит в том, чтобы отвлечься от изобразительного искусства, и думать целенаправленно не об изобразительном искусстве, а о музыке.

Алексей Лидов: О музыке? О Шенберге, например.

Дмитрий Ицкович: И мы, на самом деле, когда говорим, есть ли Бог в искусстве, если мы задаем этот вопрос, мы говорим: Бог есть

в человеке, и он эксплицирован, в том числе в том, что человек занимается искусством, в том, что он пытается создавать ответы.

Алексей Муравьев: Да, кратко я бы сказал, что это хорошее обобщение того, что я хотел сказать. В произведениях искусства как таковых Бога нет. Произведения искусства – это механизмы. Бог находится внутри человека, он находится там определенным образом, «находится» в кавычках.

Алексей Лидов: Внутри?

Алексей Муравьев: В кавычках «внутри», как некая имманентная вещь.

Алексей Лидов: Это тогда тезис на грани ереси.

Алексей Муравьев: А я рассуждаю еретически. Мы тут рассуждаем не в границах конфессии.

Алексей Лидов: По-моему, для всех религиозных традиций есть некий постулат, что Бог существует.

Алексей Муравьев: Это мы все знаем, проходили, читали, но в данном случае мы говорили об имманентности, о месте, и мы начали с того, что эти все постулаты современного человека часто кажутся не вполне понятными, и, в лучшем случае, отдаленными.

Алексей Лидов: Я вспомнил, чтобы развлечь публику, мой любимый атеистический тезис, который использовали советские атеистические пропагандисты в 60-е годы, что «наши космонавты летали в космос, и Бога там не нашли».

ДМИТРИЙ ИЦКОВИЧ: Это понятно. Ну что, если нет вопросов, то надо как-то закругляться, мне кажется.

Слушатель: Вот есть одна вещь, с которой сталкиваются палеонтологи, когда они находят какие-то предметы, или, как сейчас принято говорить, артефакты, относительно которых начинаются споры. Это естественная вещь, или это люди...

Алексей Муравьев: Специально дырочки провертели.

Слушатель: Да, или специально люди. И если люди, как же это называется, там есть такое совершенно могильное выражение – «имеющий ритуальное значение», что ли. Они в это вкладывали в

это какой-то смысл, но поскольку они все поумирали, и не у кого спросить...

Алексей Лидов: И не записали.

Слушатель: И не записали, или то ли они записали, как понять, что это такое? Как здесь, в таком случае, вот сидят палеонтологи и думают: «А там красота есть? Это отражение символических представлений о высших ценностях и высшей реальности бытия, или это просто они для красоты сделали, в каком смысле эта красота?» Грекам хорошо, вот они точно знали, что есть реальность, которую надо назвать правильно. Они не сравнивали ее в античности с другой реальностью, как я понимаю. Они ее видели, там не было вопроса, никаких конвенций не было, скажем так. Там все правильно было.

Алексей Лидов: Вот если мы принимаем концепцию образотворчества, то все нормально, потому что, например, в тот момент, когда мы гуляем по лесу, идем по берегу моря, и восторгаемся красотой вида, у нас возникает образ в нашем сознании. По большому счету, принципиальной разницы между этим образом и образом, который, так сказать, потом назвали искусством, практически нет, потому что механизм один и тот же. Только в данном случае творцом выступает Природа или Господь Бог, это как кому нравится. Но в тот момент, когда мы переживаем эту красоту... По большому счету, для палеонтолога важно знать точно, что это вот древний человек сделал, или это возникло естественно, но вот, например, для современного искусства уже нет.

Слушатель: Да бог с ним, с современным искусством, может, его и нету вовсе. Я хотел бы уточнить то, что вы сказали: «в тот момент, когда мы переживаем это как красоту» или вы сказали «в силу того, что мы переживаем это как красоту». Вот иду я по этому Казбеку, смотрю и переживаю это как красоту, рядом со мной идет проводник, кто он там, сван, или какой-нибудь местный житель, туземец, и не переживает это как красоту.

Алексей Лидов: Здесь я могу ответить совершенно ненаучно, а исключительно вот из своей практики: будучи профессиональным искусствоведом, я очень люблю забыть про те знания, которые в

меня вложили, например, реагирую на многие произведения искусства, в том числе и попавшие в хрестоматию, и вовсе неизвестные, на уровне чисто эмоциональной реакции. И здесь есть такая реакция, я думаю, что многим из присутствующих знакома, когда ты сталкиваешься с каким-то явлением, будь это картина или литературное произведение, или пейзаж, когда у тебя идут по спине мурашки. И это, так сказать, почти физиологическое переживание чего-то, на мой взгляд, составляет субстрат художественного, и это «мурашки гениально художественного», причем источник может быть самый разный, и, в том числе, для меня это эффект, повторяю, почти физиологический, он может произойти на концерте, в художественной галерее или в горном походе.

Слушатель: В этот момент эти переживания и эти мурашки, как вы полагаете, отражает что-то существующее вне вашей способности воспринимать?

Алексей Лидов: Да, да, да, отражает, это очень, кстати, интересный вопрос об онтологии сакрального. Вот договорились в рамках традиций, что вот это сакральное, а вот это не сакральное. Я с этим тезисом не согласен категорически. Я уверен в том, и знаю это на собственном опыте, что оно, это вот сакральное объективно. То же самое, я знаю, что абсолютно сакрален византийский храм Софии Константинопольской, и совершенно не сакрален, то есть, градус сакральности почти на нуле, в храме Христа Спасителя. Хотя, так сказать, это главный храм русской православной церкви с регулярными богослужениями и прочим. Но когда я вхожу в это пространство, я понимаю, что там градус сакральности стремится к нулю при том условии, что все кругом договорились, что это самое сакральное пространство. Или эффект другой, то есть, говорят: «А как же вот японцы, которые заходят в наши храмы, ничего не понимают, и все они на одно лицо?». Неправда, у меня был свой опыт в Японии, я там читал лекции несколько месяцев, и очень четко реагировал (это была часть моего проекта) на посещение очень разных синтоистских и буддийских пространств при том условии, что я не являюсь специалистом в этой области, то есть воспринимаю это как некий дилетант. И я очень четко ощущал эти разные градусы сакральности. То есть это некая, так сказать, объективная реальность, которую мы еще не познали.

Слушатель: Сейчас, секундочку. Вы в двух соседних предложениях сказали: «я ощущал» и «это объективная реальность», я правильно услышал?

Алексей Лидов: Если хотите по Канту, объективная реальность, данная нам в ощущениях. Объективная реальность, которую я ощущал.

Алексей Муравьев: Да, вот тут есть некоторая, действительно, проблема.

Алексей Лидов: У меня нет другого инструмента. В данном случае я могу сказать: «Да, она существует вне меня, что называется, я это знаю», но это будет идеология уже, я уже буду вам навязывать некую концепцию. А в данном случае это реальность, данная нам в ощущениях.

Алексей Муравьев: Я ощущаю, что это объективная реальность, но объяснить, почему это так, не могу.

Слушатель: Чего тут непонятного? Я сам учился в 60-е годы, и когда я учился, я учился на мехмате, такой был случай в моей жизни. И мой приятель, такой нормальный еврейский мальчик, поступил на мехмат, все типтоп, и вдруг ему попала единственная пластинка Демито, которая вышла у нас, продавалась в магазине «Дружба» на улице Энгельса в городе Ростове-на-Дону. Короче, он ее купил, поставил, а потом его взяло: «Ну все-таки я математик или нет?» И он ее слушал каждый день в течение полугода. Вот он вставал и ставил ее, через полгода он жить не мог без того, чтобы ощущать эти божественные какофонические звуки. Он понял, что это такое, он измучил всю свою группу, потому что он просто приносил проигрыватель на лекции, и так далее.

Алексей Лидов: Ну, это примерно так, как сейчас очень многие американские студенты не воспринимают реалистическое искусство, они просто его не понимают. Они привыкли к абстракциям, они привыкли к инсталляциям. У них это новое концептуальное искусство преподается вообще не искусствоведом, а просто математикам, экономистам и прочее. Они считают, что это и есть норма, а эта вот иллюстративная реалистическая живопись – это вообще непонятно что.

Слушатель: Это последнее, что я скажу. Это еще ничего, когда речь идет о красоте, а вот теперь представим, что речь идет о Боге, то есть о высшей реальности. Там уже не скажешь: объективная и субъективная, здесь будет не потому, что я о нем так думаю, что он существует.

Алексей Лидов: Мы с вами стоим на одних и тех же позициях, но далеко не все...

Дмитрий Ицкович: Нельзя вынуть из этого объективного существования мое личное представление об этом объективном существовании, они неразделимы.

Алексей Муравьев: Вот этот пафос объективистский – он хороший, традиционный, но он подустарел слегка. Чувствуется, что в нем не хватает важного. На самом деле, почему Кант не прочитан, именно поэтому.

Дмитрий Ицкович: Ну что, в следующий раз про зло?

Алексей Муравьев: В следующий раз страшная будет тема, которую мы придумали. И самый главный вопрос «Есть ли Бог?», название лекции можно было сразу с этого начинать, потому что, если есть Бог, почему же есть зло? Вообще, зачем зло, и что такое зло?

Алексей Лидов: Теодицея, да?

Алексей Муравьев: Теодицея – это апологистическая задача, не философская задача.

Дмитрий Ицкович: Просто о зле.

Алексей Муравьев: Просто о зле.

Алексей Лидов: Зло существует само по себе?

Дмитрий Ицкович: Это в следующий раз, спасибо.