

---

# КРУГЛЫЙ СТОЛ «ИСКУССТВО, МАСС-МЕДИА, ПОЛИТИКА»

## УЧАСТНИКИ ДИАЛОГА:

*Олег Владимирович Аронсон* — кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН

*Наталья Владимировна Даль* — Magistra Artium (Германия), соискатель ученой степени кандидата искусствоведения (кафедра истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории П. И. Чайковского), член ISME

*Константин Анатольевич Жабинский* — музыковед, старший библиограф Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

*Константин Владимирович Зенкин* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научно-творческой работе Московской консерватории

*Сергей Николаевич Зенкин* — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований РГГУ

*Владимир Иванович Мартынов* — композитор, историк и теоретик музыки

*Роман Александрович Насонов* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

*Елена Владимировна Петровская* — кандидат философских наук, заведующая сектором Института философии РАН

*Светлана Ильинична Савенко* — доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

*Валентина Николаевна Холопова* — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций Московской консерватории, академик РАЕ

*Владимир Петрович Чинаев* — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории

**Ведущая — Е. В. Петровская**

— Добрый день, уважаемые дамы и господа!

Я очень рада приветствовать вас в зале заседаний Ученого совета Института философии. На сегодня у нас запланирован завершающий нашу конференцию круглый стол, и мне приятно констатировать, что мы имеем такое внушительное количество участников. Мы можем перейти к обсуждению тех сюжетов, которые были затронуты и акцентированы в течение двух дней работы конференции. Напомню вам о том, что особенный интерес вызвал тезис Светланы Ильиничны Савенко о расширении границ музыкального высказывания, но и в более общем смысле — о расширении границ современной культуры, современных культурных форм, что для Светланы Ильиничны является моментом не столь однозначным. Для нее это расширение, как она выразилась, связано с утратой чего-то. Она предложила нам вернуться к этому сюжету и его сегодня обсудить. Я просто напоминаю об одном из вопросов, которые нуждаются в дальнейшем совместном осмыслении.

В любом случае, как мне кажется, вчера наметился переход к проблемам современной эстетики (позволю себе их суммировать именно так). Возможно, под этим имеется в виду новый язык описания художественных форм и даже больше — изобретение новых языков описания.

Вчера Олег Владимирович Аронсон говорил именно об этом, затронув проблему массовой культуры, которая тоже, наверное, в какой-то степени всех будоражит. Он даже попытался вывести два истока современного медиаобраза — впрочем, может быть, и лжеистока, поскольку одним своим концом этот медиаобраз упирается в Ницше, как нам стало ясно из его сообщения, а другим — в наследника Фенимора Купера, который увлекался индейцами. По-видимому, имеет смысл не то чтобы развить эту генеалогию современных образов медиа, но как-то связать то, что мы слышали в первый день, — попытку концептуализировать образ традиционными средствами, — с теми границами, к которым эта концептуализация неотвратимо подходит сегодня.

И раз вопрос был задан, то, может быть, прозвучит комментарий?

О. В. Аронсон:

— На самом деле, мы закончили вчерашний день выступлением Владимира Ивановича Мартынова, которое из-за регламента осталось без вопросов, и, может быть, в каком-то виде я попытаюсь одновременно и немного прояснить свой тезис, и задать вопрос Владимиру Ивановичу, а он уже продолжит.

Итак, возвращаясь к своему докладу вчерашнего дня о взаимосвязи образа Виннету из романов Карла Мая и ницшеанского Заратустры, я хотел бы обратить внимание, почему для современной культуры невозможен один Заратустра, без Виннету. Почему Виннету можно считать его необходимым дополнением.

Дело в том, что вот эта европейская культура, которая покоилась на традициях классических образных форм, связанных и с платонизмом, который можно назвать логикой трансцендентного, и с кантианской логикой трансцендентального, — так вот, все эти подходы так или иначе предполагают историзм, в котором мы движемся к какому-то истоку: либо истоку познания, либо истоку, связанному с истиной самой истории. Так вот, генеалогия, как ее предлагает Ницше в своей «Генеалогии морали», фактически нарушает всю эту традицию мышления единой историей и истиной истока. Его генеалогия связана с введением ложного истока, который критичен и сопротивляется тотализации исторического через истину, научную, религиозную, мифологическую — не важно. Только в этом смысле я говорю о фальсификации (от Карла Мая до современных мокьюментари), и только в этом смысле любая подделка в современной культуре оказывается важнее оригинала — поскольку она не дает оригиналу успокоиться, утвердиться в своей ценности.

И это уже не просто эстетическое или исторические движение. На мой взгляд, это движение политическое: политика внутри истории, политика внутри философии, политика внутри искусства, — это та борьба, которая как раз и задает в каком-то смысле координаты нашей культуры, где Заратустра и Виннету в каком-то смысле неразличимы, так же как неразличимы в какой-то момент выражение и содержание, как неразличимы техника и природа, о чем пишет Жильбер Симондон, например. Вот эти все вещи, которые раньше имели свои границы, имели свои иерархии — как «первая природа», естественная, и «вторая природа», произведенная, еще у Маркса, — в современном мире уже невозможны. И я пытался сказать, что медиаобраз именно в таких координатах, которые задал ему XIX век, век, когда возникает публика, получает пространство своего существования, где то, что называлось «второй природой», — мир технологии, технологических образов, — становится нашей «первой природой». А то, что раньше было «первой природой», оказывается технически воспроизведенным, ну как, например, туризм, или — «природа для туристических каталогов», технически воспроизводимая.

Нет ничего неопосредованного, ничего естественного. И вот исходя из этого мне кажется, что концепция Владимира Ивановича, которую он вчера излагал, обладает определенной двойственностью. С одной стороны, я разделяю его посыл, связанный с утратой определенной традиции, которая заканчивается на наших глазах. Эта традиция связана с классическими формами представления — неважно, какими: театральное, живописное, музыкальное представление, выраженная в таких понятиях, как автор и произведение. С другой стороны, мне не совсем понятен утопизм Владимира Ивановича, такая утопия, которая фактически не замечает той политики, которая продолжается, той борьбы,

которая существует. Потому что в какой-то момент Владимир Иванович говорит о благостном будущем, которое наступает, допустим, после конца «времени композиторов», или, как я бы сказал, «эпохи представления», но оно само, это будущее, никогда не наступает, потому что композиторы сопротивляются. Ценности традиционные, они крайне сильны, и мы все как бы ими заражены, какими бы радикальными мы ни были.

И в этой связи мой вопрос Владимиру Ивановичу — о месте нового, которое рождается не просто само по себе как какая-то естественная природа, а которое обусловлено, в том числе, как мне кажется, явлениями социальной жизни и многими другими параметрами. Где это место нового? И достаточно ли просто заглядывать в докомпозиторское прошлое, чтобы его описать?

**Владимир Иванович Мартынов:**

— Как вы понимаете, тут много вопросов, но начну с самого простого: композиторы не сильны — их просто нет. Вот, я являюсь почасовиком в МГУ на философском факультете и каждый год задаю один и тот же вопрос: прошу назвать фамилию композитора современного. До сих пор я не получил ответа. Называли Шостаковича иногда.

В общем, композиторов на культурной карте мира как бы нет. Конечно, есть Пярт, есть Сильвестров, есть Стив Райх. Но, в принципе, их можно даже не принимать в расчет. И если мы возьмем ту же премию Грэмми со 115 номинациями, то увидим, что номинации в области академической музыки расположены там в самом конце списка: с 93 по 105 позиции. И, надо сказать, что композитор никогда эту премию не получит, если его произведение не сыграет какой-нибудь широко известный исполнитель вроде Башмета или Гергиева, или Кронос-квартета — неважно.

Но вопрос, как вы понимаете, в другом: израсходована ли сама стратегия говорения. Возможно, я страдаю утопизмом, и моя утопия зиждется, как и любая утопия, на прекраснодушии. Но просто я уверен — это не может продолжаться бесконечно, это уже тупик. Понимаете? То, что Вы вчера говорили, — замечательные вещи, но они, естественно, политически ангажированы. Особенно в нашем контексте, когда говорится, что генеалогия морали обязана продажным христианским священникам, что, в общем-то, правильно, да? Или неправильно?.. «Бога нет, душа — инфузория, отца и мать — в шею»... То есть можно сказать и то и другое — поэтому говорить можно всё, что угодно, поэтому это всё обесценено, поэтому неинтересно то, о чем можно говорить.

Почему конец «времени композиторов» настает? Потому что мы не верим в представление. Всё искусство как произведение образов основывалось на картезианской вере: «Я мыслю...» — ну, так сказать, я имею когитионность, — «...значит, существую»; а если я не имею представления — значит, я не существую. Но, извините меня, с христианской позиции когитионность помысла — ведь это помысел, неважно, хороший он или плохой, — это то, от чего надо избавляться. А помысел — это то, что рождает наше высказывание. Значит, если мы избавимся от помыслов, от представлений, — то мы и высказываться не будем.

А вот что за этим следует? То, что я, как говорится, жажду, чего желаю (пусть это и выглядит утопично), — перестать высказываться, в любой форме, и даже перестать уклоняться от высказывания, потому что это тоже своего рода высказывание. В этом смысле я занимаю некую промежуточную позицию. А вот

---

как это делать — это следующая видовая ступень, следующая ступень эволюции, на которую, я верю, человек должен ступить.

У Кафки есть хороший рассказ — «Отчет для Академии», в котором обезьяна превратилась в человека, потому что у нее не было другого выхода. Вот и у человека сейчас нет другого выхода: он не может продолжать трепаться, заниматься образами, высказываниями, языком... Чем сейчас занимаются композиторы? Они изобретают языки, как Штокхаузен в середине XX века: каждое новое произведение связано у него не то что с новым языком — с новой нотацией; к каждому произведению он писал огромные предисловия, чтобы объяснить эти нотации. И это было актуально, потому что казалось: тот, кто изобрел новый язык, тот, кто сказал что-то новое, тот и был героем. Сейчас не так — сейчас нужен тот, кто изобретет новую ситуацию; нужна ситуация, а не язык. И я верю, что придет герой, который создаст новую ситуацию, и языки будут смешны.

### **В. О. Аронсон:**

— Извините, пожалуйста, я просто хочу уточнить. Владимир Иванович, не кажется ли Вам все-таки, что, когда современное искусство, говоря Вашим языком, изобретает новые ситуации, почти все эти новые ситуации так или иначе связаны с политикой? Не случайно, что такие направления, как паблик-арт, или интервенционизм, вызывают сейчас наибольший отклик. Просто искусство, которое занимается искусством, или языком, или какими-то другими проблемами, сейчас выглядит блекло или продажно. А сфера политики еще сохраняет какую-то возможность искусству высказываться. Не кажется ли Вам, что политика сегодня имеет какой-то другой смысл, нежели имела раньше? Она, фактически, превратилась в зону аффицирования искусства.

### **В. И. Мартынов:**

— Я на сто процентов с Вами согласен, это просто тоже та данность, которую невозможно не принять. Просто заниматься искусством — сидеть у себя в мастерской, как шестидесятники сидели, или писать музыку, как Шуберт писал, ни одну симфонию свою не услышав, — сейчас невозможно. Поскольку речь идет о высказывании, высказывание — может быть только политическое. К сожалению (или к счастью), это так. И кто этого не делает, тот не делает практически ничего. Но надо сказать, что политика — это некое приближение к ситуации. И поскольку достичь ситуативности вне политики пока что невозможно, мы и живем в той данности, в которой мы живем.

### **Р. А. Насонов:**

— Прежде всего, должен сказать, что для меня, возможно, наибольшим удовольствием и самыми яркими моментами прошедшей — можно уже сказать, прошедшей, — конференции были выступления наших композиторов, Владимира Григорьевича Тарнопольского, который завершал первый день, и Владимира Ивановича Мартынова, который завершал день второй. И я очень рад тому, что Владимир Иванович присутствует сегодня здесь и участвует с нами в диалоге.

Поскольку, возможно, не смогу остаться до самого конца, спешу поделиться некими соображениями — и может быть, некоторыми оттенками видения ситуации, о которой говорит Владимир Иванович. Ситуации, в которой человеку

«высокой» культуры — будь это композитор, будь это философ, или будь это любой другой представитель творческой интеллигенции или мыслящего сообщества — не о чем говорить, и более того, в иных случаях говорить как бы смешно и неприлично. Мне-то кажется, что первопричина состоит как раз не в том, что сказать нечего, а в том, что говорить, по большому счету, как бы незачем и, опять-таки, по большому счету, не для кого. Ушла эпоха, когда любой представитель интеллигенции, будь это философ, будь это композитор, будь это, может быть, музыковед или человек, размышляющий о музыке, высказывал нечто, и все ему в рот смотрели, и думали: «А что он такого нового скажет?» А сегодня — попробуй что-то со всей серьезностью, с пафосом изречь: самому как-то неловко станет.

Да, конечно, и сегодня всякие серьезные речения творцов или представителей экспертного сообщества имеют свою ограниченную сферу востребованности — они могут быть использованы как некая разменная монета в политтехнологиях, в рекламе или еще в чем-то подобном. Но по большому счету для современного медийного пространства, так уж оно устроено, все это значительного интереса не представляет. И скорее, если уж мы хотим привлечь к себе внимание, то должны так или иначе кривляться перед публикой, устраивая своего рода сеанс саморазоблачения, — иначе кому мы со своей культурой и со своим мнением нужны? И чем мы эффективнее саморазоблачимся, чем лучше сами себя уделаем, тем больше к нам будет внимания, потому что именно саморазоблачение высокой культуры — это то, на что сегодня есть еще реальный спрос. Может быть, завтра и его не будет, но сегодня он еще имеется.

Эту ситуацию невозможно игнорировать, а отношение к ней может быть разным. Схематизируя собственные наблюдения над нашей культурной жизнью и самосознанием людей мыслящих, интеллигентных, очерчу три позиции — не претендуя на великие открытия; все эти наблюдения вполне очевидны.

Первая — довольно архаичная, но именно в России, где вообще все довольно архаично, она весьма распространена. Это ностальгия по той ситуации, когда нам «смотрели в рот», и, соответственно, трагическое переживание ситуации нынешней: ах, как же так, и по телевизору нас почти не показывают, а если освещают в прессе, то только в силу личного знакомства... И как следствие — мечтаю, что вернется то самое время, и высокая культура в лице своих творцов опять займет достойное место в обществе (что будет, в общем-то, справедливо, ибо все мы — люди интересные, люди сложные и вроде бы заслуживающие внимания...).

Вторая позиция — это в той или иной мере осознанное и циничное отношение ко всему происходящему как к некой игре, к некоему забавному новому тренду. Можно, не переживая слишком глубоко, ко всему этому присоединиться и в это во все поиграть. Заработать на современной культурной ситуации некий интеллектуальный капитал, тем более что мозгов у нас много, язык без костей: если и не попадем в результате в большие информационные потоки, то можно сделать себе имя в каком-нибудь интеллектуальном сообществе, защитить диссертации, в конце концов, получить гранты — и все это в процессе увлеченной игры, в которой культурное наследие, адаптируясь к современной среде, выступает своего рода «фишками» или «фантиками».

Есть и третья позиция. Она, в общем, тоже по-своему консервативная: делай, что считаешь должным и возможным, в условиях той культуры, к которой мы «по рождению» принадлежим.

Эти три позиции, как я их изложил, могут показаться взаимоисключающими. Но на деле, в реальной жизни, как мне кажется, обычно имеет место не столько выбор между ними, сколько их некий симбиоз; особенно хорошо уживаются, как ни странно, вторая и третья позиции: можно и комедию ломать, и в то же время делать свое дело. Тут я менее всего склонен кого-то судить: у каждого своя выверенная линия, свой курс. Мне-то кажется, что нам есть что сказать, просто нельзя сопровождать свои высказывания былой позой — надо быть гибче, честнее, естественней. Мне-то кажется, что и творчество Владимира Ивановича, и творчество Владимира Григорьевича, совершенно разное, абсолютно разное, — тем не менее, все равно творчество, все равно высказывание, а уж высказываний вокруг этого творчества, как ныне и полагается, — масса. В конечном итоге, за всей новизной культурной ситуации, в которой мы оказались, все равно скрывается нечто ужасно традиционное, вот это самое «делай, что должно», а уж как это все преподносится, позиционируется, коммуницируется в современном обществе — уже другой вопрос.

И сразу, в завершение этой пространной реплики, некоторое пояснение относительно моего собственного выступления на конференции: почему я решил предложить вашему вниманию тему, далекую от современных арт-практик, — тему, посвященную первому оперному шедевру. Мне кажется, что трудность новизны высказывания в современной ситуации состоит еще и в том, что с очень многим приходится себя соотносить. Очень много всего говорится в современности, и очень многое было сказано в прошлые времена. Как ученому мне понятно, что сказать нечто действительно новое в науке — редкая удача и огромный труд: отсеивание, просеивание собственных слов, соотнесение их с разнообразным материалом. Что касается философии образа, то история эта очень давняя: те вопросы, над которыми мы сегодня размышляем, были осмыслены в прошлые времена, и сделано это было весьма неплохо. И теория образа для меня — не какая-то новая философская концепция, изобретаемая здесь и сейчас, под воздействием сиюминутной актуальности, а размышление над древними и глубокими традициями, по-своему преломляемыми в современной действительности и культуре.

Образы «Орфея» важны для меня своей «интимностью»: они затрагивают чувствительные струны человеческой души, общение которой с этими самыми образами и составляет, собственно говоря, ее жизнь. Возможно, в стороне от современных дискуссий лежит очень цельный и стройный, глубоко продуманный мир — продуманный не как собственно философская система, а как выдающееся явление искусства, несомненный шедевр.

И вновь не претендую на открытие чего-то нового: философии в подлинных явлениях искусства бывает не меньше, чем в построениях профессиональных мыслителей. Не случайно высказывания самих творцов дают особенно обильную пищу для размышления, как это и было у нас на конференции. Потому приглашение к диалогу наших композиторов, Владимира Григорьевича и Владимира Ивановича, — одна из многих удачных идей ее организаторов. Спасибо.

#### **Ведущая:**

— Большое спасибо, Роман Александрович. Если попытаться извлечь какие-то сюжеты из того, что здесь уже прозвучало, то по крайней мере три темы обозначают себя достаточно ярко. Это, прежде всего, проблемы языка (я так

понимаю Владимира Ивановича, хотя, может быть, он со мной не согласится). Даже если мы констатируем исчерпанность языковых средств — что на самом деле нуждается, конечно, в некоей дальнейшей экспликации, — все равно сохраняется возможность иных типов высказывания. Ведь необязательно пользоваться языком — что в свое время убедительно показывал Фуко, — поскольку высказывание выстраивается не обязательно и не только языковыми средствами. Пожалуй, сейчас можно просто говорить о потребности в ином типе высказывания. Но это, конечно, открытый вопрос.

Второй сюжет, который, как мне кажется, сегодня прозвучал, имеет отношение к этике. Фактически эту проблему поднял Роман Александрович. Он, правда, не воспользовался этим словом, но, когда он набрасывал три стратегии поведения в нынешних условиях, так или иначе, особенно в третьей стратегии, о которой он говорил, подспудно обозначился вопрос выбора. Но это и более широкий вопрос — вопрос о том, как мы сегодня понимаем этику. Я бы даже увязала это с этикой новизны, хотя, конечно, слово «новизна» находится под большим подозрением. Вопрос может быть поставлен так: каким образом мы способны приветствовать новое, в каких формах оно входит в наши размышления сегодня?

Однако это напрямую связано и с тем, что здесь говорилось о традиции, потому что традиция в моем понимании — это не просто набор некоторых готовых предметов, которые мы можем использовать по своему усмотрению. Традиция — это способ передачи, способ трансляции культурных ценностей, который на самом деле гораздо больше говорит нам о том, кем мы сами являемся сегодня.

Итак, я хотела бы обратить ваше внимание на эти три темы — назовем их так с известной долей условности. Повторяю: это проблема языка, или высказывания, но уже в более широком, неязыковом смысле, этика и, наконец, традиция. Последнюю можно представить как новое и старое, или спор архаистов и новаторов. Если у кого-то есть желание высказаться в этом ключе, я приглашаю вас принять участие в дискуссии. (Пауза.) Или, может быть, кто-то из тех, кто уже говорил, хочет по-своему прокомментировать данные сюжеты? (Пауза.) Конечно, это только один из возможных подходов, есть и другие. Тогда воспринимайте, пожалуйста, мои слова как небольшой промежуточный итог. Прощу высказываться и на другие темы. Я буду рада услышать ваши комментарии.

### Н. В. Даль:

— Если позволите мне, темы — как раз те. Одно из значений латинского слова традиция (*traditio*) — «образование». К этому приходится возвращаться, так как понятие расширилось до изменения трактовки. То есть, это та актуальная тема, которая, по-моему, волнует все наше общество. Вопросы образования (традиции) где и кем только горячо не обсуждаются. И, как обычно, нам удобнее искать там, где светло. Сидящим за этим круглым столом очень повезло: мы все получили хорошее образование. Почему же мы теперь удивляемся, что нам приходится либо «кривляться перед публикой» «и комедию ломать», либо вне масс-медиа «делать свое дело», либо пытаться как-то это еще и совмещать? А проблема в том, что учиться есть время только в школе. Как видите, я имею в виду самые простые, совершенно очевидные вещи. Но если в школе не преподается ни музыка, ни философия, то какие «образы» должны предлагать масс-медиа? И о каких бы

мы потом ни говорили проблемах эстетики, какие бы ни искали подходы, — мы не встретим понимания, и круг нашего общения будет еще более сужаться.

Позвольте узнать, многие ли философы, из здесь присутствующих, учились в музыкальной школе? (Пауза.) А ведь нас, студентами консерватории, сюда часто приглашали; по просьбе доктора философских наук Михаила Михайловича Новоселова я даже на его замечательные стихи музыку писала, и здесь же мы вместе «на практике» все это исполняли. Искренне полюбила я философию, прослушав аспирантский курс доктора философских наук, профессора, академика РАО Владимира Ивановича Купцова. И сегодня очень благодарна Вам, что сюда приглашена, потому что представилась возможность поучиться профессиональному общению интеллигентных людей.

Вот есть в столице такой остров «консерватория», есть ваш институт философии, есть мир Малого театра и еще несколько островков культуры, которые даже в Москве по пальцам можно легко пересчитать. Если начать рассматривать проблему с момента формирования интересов личности в мультимедийном пространстве, то тогда станут понятны вопросы, связанные и с музыкальными традициями. Где мы их передаем? И философские дискуссии вести сегодня непопулярно — престижно зарабатывать деньги. То, что мы говорим, — продукт, и музыка в новых формах средств выразительности — тоже продукт. А где спрос на этот продукт? Или мы работаем на Запад? Тогда стоит об этом сказать откровенно: учим английский или немецкий языки и разъезжаемся. Спасибо за внимание.

#### **Ведущая:**

— Большое спасибо. Думаю, что это ставит перед нами еще одну проблему, которую можно квалифицировать как проблему коммуникации. Но мне хотелось бы привлечь к диалогу непосредственных участников нашей конференции. Владимир Петрович, может быть, Вы хотите как-то отреагировать на то, что здесь прозвучало?

#### **В. П. Чинаев:**

— Этика и Традиция, или вопрос о «новом» и «старом», об «архаистах и новаторах», кажется сегодня столь же актуальным, как и в прежние исторические эпохи. Однако в обозначенной Вами, Елена Владимировна, проблеме «этика новизны и традиция» наша современная реальность ставит новые акценты. Для начала к позициям новизны и традиции я бы добавил еще одно звено — время, просто время как астрономическое понятие. Ведь художественная традиция — это не просто набор каких-то устойчивых выразительных средств, ставших историческим фактом, но это еще и некая трансляция диалога: как мы видим самих себя сквозь эту традицию, как соотносим свои представления и вкусы с ней.

Причем же тут время?

Если вспомнить ранний двадцатый век, то в его «авангардные» годы отношение к традиции и «этике новизны», вообще к утверждению нового было гораздо более заострено, более между собой конфликтно, чем в десятилетия тридцатых—пятидесятых годов. В зрелом двадцатом веке в Советской России «традиционное» искусство позиционировалось как единственно возможное. Плохо это или хорошо? То, что культивировалось в те годы в России и могло трактоваться как политически ангажированное искусство, по прошествии времени доказало всему миру, что многие музыкальные произведения, ориентированные

на традиционное восприятие и даже основанные на традиционном языке, воспринимаются сегодня как абсолютнейшие шедевры. Я имею в виду, например, симфонии сороковых—пятидесятих годов Шостаковича или одиозную музыку тридцатых—пятидесятих годов Прокофьева. Да, вроде бы политизированная музыка. Но в то же время она совершенно самодостаточна с точки зрения высочайшего уровня мастерства, сделанности формы, чистой игры этой формы, если хотите.

Сегодня, по прошествии заидеологизированных десятилетий, именно эти эстетические достоинства, а не политическая ангажированность, выходят на первый план слушательского восприятия. Даже пафос и патетика могут восприниматься как совершенство музыкальной формы. Так вот, что касается традиции и нашего отношения к ней, это процесс очень гибкий. И вообще, чем дальше мы движемся во времени, тем более емкой становится само понятие традиции. Ведь даже «традиционный» Бетховен понимается нами иначе, чем это было, скажем, лет 60–70 назад.

Возвращаясь к проблеме «архаистов и новаторов», замечу такой странный исторический парадокс: сегодня в понятие «традиция» вошло даже подготовленное фортепиано Кейджа — разве это теперь не традиция? А в свое время музыка Кейджа вызывала у многих абсолютнейший протест и была дискомфортной для всего того, что мы называли традиционной музыкой. Помню, его так называемый «инструментальный театр» был поводом к выпадам руководства консерватории семидесятых годов против Алексея Любимова, организатора вечера музыки Кейджа. А сегодня такие кейджевские хэппенинги или пьесы для подготовленного фортепиано могут звучать на сцене Большого зала консерватории рядом со вполне традиционным концертным репертуаром, и это нисколько не удивляет слушателей, комфортно сидящих в плюшевых креслах. Ну, новые времена, новый и слушатель.

То есть понятие традиции расширяется, как космос, в котором нет пределов. И всё в конце концов рано или поздно попадает в этот космос. Или другой пример. То, что сейчас все еще резко оппозиционируется в изобразительном искусстве (скажем, живопись как таковая и концептуализм или видеоарт, другие арт-медиа), завтра тоже попадет под определение широко понимаемой и всеядной традиции, в этом можно не сомневаться. Ведь вспомним: «Катерина Измайлова» Шостаковича в свое время была таким жупелом идеологической скандальности, а поколение наших младших современников задает риторический вопрос: «Что же тут могло быть такого запретно-скандального?» Теперь опера Шостаковича — абсолютнейшая классика, которая может идти на той же сцене, что и «Аида» Верди, и я не знаю, чему я отдам предпочтение как слушатель. Время сдвигает свои критерии традиции, расширяет ее границы.

Но я хотел бы затронуть и еще один аспект в вопросе об «архаистах и новаторах». Это вопрос о вкусах и интересе публики к «новому» и «старому». Часто можно услышать мнение, что, дескать, классическое себя изживает, оно теряет интерес публики, а новое, «авангардное» пользуется ажиотажным спросом. Ничего подобного! Интерес к «новаторам», мне кажется, не столь уж велик как у нас в России, так и на Западе. Зато любовь публики к доброй, старой классике неизменно велика. Мне приходилось наблюдать, какие грандиозные очереди стоят на те выставки, которые представляют так называемое традиционное искусство. Например, выставки Левитана или Репина в Москве, выставки Курбе

или Моне в Париже. Что это, инертность обывательского, или буржуазного, если угодно, вкуса или действительная тяга к традиционному?

Но вот и другой пример — недавно прошедшая у нас ретроспектива Сальвадора Дали, все еще «новатора» в представлениях многих русских. Одна из худших выставок в моей жизни по своей безвкусовой, вульгарнейшей подаче! Но ажиотаж был велик. А рядом, на той же Волхонке, в Музее частных коллекций, была выставка объединения «Синий всадник» с картинами Кандинского, Явленского, Марка. Она была почти пустая. Хотя живопись экспрессионизма и раннего абстракционизма — это ведь тоже уже традиционное искусство. Так в чем же тут дело? Не в том ли, что фигуративный Сальвадор Дали приобрел статус «народного» художника, а абстрактный Василий Кандинский все еще «элитарный»?

Если космическое пространство традиции все более расширяется, то, следовательно, расширяется и наше представление об «архаистах» и «новаторах», и время тут делает свое дело: уходит эпатажность новизны и остается... то, что остается. Пример со знаменитым писсуаром Марселя Дюшана здесь исторически красноречив. Ненужное отмечается. Другое дело, что за эпатажностью часто может быть скрыт шедевр. Он просыпается постепенно, он ждет своего времени. Как бы то ни было, конфликт «архаистов» и «новаторов» перед лицом истории, времени, стирается. *Всё* становится традицией.

Но что есть «этика новизны» в таком случае? Могу говорить только о моих субъективных ощущениях. Я потерял интерес к чувству новизны, к самому этому присутствию новизны в современных арт-медиа. Я больше не знаю, что это такое — быть новым в искусстве.

Я абсолютно согласен с Владимиром Мартыновым, что о самой-то этой новизне говорить не приходится; трудно опознать эту новизну. Может быть, новоявленные гении уже есть между нами. Но мы их еще не видим, еще не различаем — так бывало, собственно говоря, всегда. Совпадает ли это с понятием новизны — для меня вопрос. Потому что сегодня все, что касается новизны, новаторства, либо скучно, либо трудно подпадает под понятие *действительно* нового. Элемент перепева хорошо известного, того, что взял на вооружение постмодернизм, — это не что иное как культурная ностальгия по старому, по традиции. К примеру, Санкт-Петербургское объединение художников «Новая Академия», чья большая ретроспектива прошла недавно в Москве. К вопросу о языке современных медиа: новизна ли это? или это просто откровенный китч, эксплуатирующий все ту же традицию всех времен и народов? Может быть, время для по-настоящему нового еще не пришло. В этом смысле я солидарен с Владимиром Мартыновым, который призывает к молчанию. Вероятно, должна произойти переоценка ценностей внутри нас самих. И тогда, надо думать, совсем иначе зазвучат и вопросы «этики новизны», и проблема языка, и проблема традиции, архаики и новаторства.

#### Ведущая:

— Спасибо, Владимир Петрович! Я вижу, что реакция есть, и это меня очень радует. Позволю себе маленькую реплику в пандан к тому, о чем Вы говорили. Вы сказали, что утрачивается чувство новизны. Я думаю, что это не персональный диагноз, а скорее выражение некоторого общего, разделяемого ощущения. На мой взгляд, это возвращает нас к тому, что было предметом обсуждения вчера

во второй половине дня, а именно когда говорилось о том, что наши ощущения, наши чувства — историческое чувство, может быть, также и чувство традиции — сегодня насквозь опосредованы. То есть у нас нет непосредственного ощущения шедевра, как это, наверное, могло быть когда-то.

Вы говорили о больших выставках, которые проходят по всему миру. Это несомненный факт. Но меня поразило одно обстоятельство. Когда вы заходите в какой-нибудь респектабельный западный музей, рядом с картинами тех мастеров, которые известны зрителю из кинематографа, — есть, например, фильм «Девушка с жемчужной сережкой», и благодаря ему теперь многие узнают Вермеера, — так вот, рядом с какой-нибудь особо выдающейся картиной Вермеера стоит табличка, рассказывающая зрителям о том, кто это такой и чему посвящена данная работа; и проходящая экскурсия обязательно усаживается рядом с этой картиной. Это объясняется тем, что у зрителя есть референция, но не к шедевр, а к кинематографу, и это, конечно, парадоксальная в своей основе ситуация. То же и с Брейгелем, да и со многими другими живописцами. То есть я хочу сказать, что сегодня так называемые шедевры приходят к нам совершенно невообразимыми путями. И, конечно, это уже не шедевр в привычном для нас понимании.

Я вижу, что есть две реакции, и я рада предоставить слово Владимиру Ивановичу, которому напрямую адресованы Ваши слова, а потом Олегу Аронсону.

#### **В. И. Мартынов:**

— Мне трудно пропустить два последних выступления, но сейчас я оставляю в стороне замечательную выставку Тимура Новикова и «Новой академии»: на такие выставки нигде столпотворения не бывает — ни у нас, ни на Западе; это нормально. Народ там был, и все было в порядке.

Но вот сейчас заговорили о традиции и новаторстве вообще. Традиция вообще — пустое слово. Что такое традиция, если нет образования, о котором говорилось в одном из предыдущих высказываний? В мое время, в пятидесятые-шестидесятые годы, считалось хорошим тоном учиться в музыкальных школах. До пятого, до четвертого класса учились все, и могли худо-бедно сыграть Полонез Огинского, или Баркаролу Чайковского, или еще что-нибудь в этом роде. И понимаете, вот это и есть основание публики. Что такое публика? Основание публики — это аматеры, то есть те любители, которые проучились в музыкальной школе 5–7 лет, это очень важно. А сейчас этого основания нет, поэтому и публики нет. Публики в том смысле, в котором она существовала, для которой создавалась классическая музыка, — ее нет. И поэтому не может быть речи ни о традиции, ни о новаторстве.

Заметьте такую вещь: когда мы учились, любой музыкант это знает, была распространена игра в четыре руки. Всю симфоническую музыку, от Гайдна до Малера, мы перелопатили в четыре руки. Потому что не было пластинок и тому подобных вещей. И вот этот тактильный контакт с музыкой очень важен. Те люди, которые этого не прошли, не могут быть публикой, они не могут воспринимать Бетховена, они не могут воспринимать Малера. Они могут пить пепси-колу под Кейджа или под Малера — и это все равно, кстати говоря.

Мои книги публикует издательство «Классика-XXI». Его глава, Александр Карманов, жил на то, что издавал педагогическую литературу — самоучители игры на фортепиано, на скрипке и тому подобную продукцию, которая

потреблялась музыкальными школами. Все это прикрылось, на это спроса нет. Поэтому мы можем сколько угодно говорить: традиция, традиция, традиция... Если нет тактильного, аудиотактильного взаимодействия с традицией, ни о какой традиции речи идти не может.

Кстати сказать, на Западе происходит то же самое, только принимает несколько более цивилизованные формы. У нас это антисанитарно — у них это еще санитарно, но от этого еще более омерзительно, потому что это мертвецкая такая уже, чистенькая мертвецкая. У нас хотя бы мертвецкая такая, где пахнет гнилью, то есть нормальная. А положение плохое и здесь, и там.

Передача, преемственность — как она происходит? Она происходит именно физически, то есть кто-то играет, кто-то разучивает гаммы... В свое время были уроки пения, на которых мы пели какие-то дурацкие песни, нас это делать заставляли... Потом пришел Кабелевский, который сказал: «Три кита», — и надо, значит, не петь, а слушать. Всё! Традиции, как говорится, конец пришел. Это мы и видим. В общем, опять-таки, ситуация, ситуация и только ситуация...

Значит, чем все это кончилось, почему классическая музыка мертва? А потому, что произошла рок-революция, и все люди, которые ходили в музыкальные школы, на моих глазах в конце шестидесятых годов начали при школах создавать рок-группы с самопальными гитарами, самопальными цветовыми установками, — и все, традиция пресеклась, то есть пресеклась преемственность. А мы просто вот такие узколобые интеллектуалы, которые должны понимать, что мы последние из могикан. Хорошо это или плохо, но это так.

#### О. В. Аронсон:

— Я хотел бы отреагировать на выступления Владимира Петровича, поскольку мне кажется, в нем были сказаны вещи, с которыми я совершенно не согласен, с одной стороны, а с другой стороны, — какие-то вещи, с которыми я готов согласиться; и они были сказаны практически одновременно.

Я бы суммировал это так: Владимир Петрович продемонстрировал нам, собственно, как культура действует подобно капиталу. Она апроприрует любые формы сопротивления — то, что считалось радикальным, новым; она присваивает их себе в тот момент, когда ее сопротивление оказывается бессильным. То есть — и сам Владимир Петрович это сказал — она действует по буржуазному принципу. Против этого и выступает любой, кто сегодня пытается быть художником. Художник в такой ситуации не может быть буржуазным по определению. Буржуазный художник — это художник XIX века. В XX веке буржуазных художников уже нет. Даже Уорхол — не буржуазный художник: он экспериментатор, он работает с капитализмом как с некоторым объектом своего эксперимента.

Но когда Владимир Петрович говорит такие вещи про традицию, про шедевры, про то, как смотрят люди, то я должен сказать: «Не могу молчать!». Владимир Петрович, Вы не имеете права так говорить, Вы не зритель. Вы специалист. И сегодня это различие принципиально. Специалист сегодня ничего не значит, влияние высказываний специалиста не распространяется дальше узкой сферы его коллег, а вот те люди, которые стоят на Дали или на Левитана, — их голос реанимировать почти никто из специалистов не хочет. То есть нам приятно, что люди идут на шедевры, и мы, специалисты, можем продолжать анализировать шедевры, это как бы наша индульгенция. Но стоит задаться вопросом, почему

эти люди туда идут, что это за капитализм создал такие условия, чтобы люди именно так проводили время?

Я хочу сказать, что если мы говорим об искусстве и о новизне, то не надо думать, что новизна существует только внутри искусства. Возможно, и здесь я готов согласиться с Владимиром Ивановичем, что вообще искусство как некую автономию мыслить уже невозможно. То есть внутри искусства новое, вероятно, уже не существует. Это не значит, что то искусство, которое продолжается, не должно реагировать на то новое, которое вне искусства. Мир — меняется, а искусство — не очень. Понимаете, искусство — страшно консервативная вещь. И поэтому формы современного искусства как бы выходят за рамки традиционного искусства, подчеркивая консерватизм художественной традиции. И потому капитал пытается апроприировать консервативное искусство, за которым стоит история — и значит то, что он может обратить себе в прибыль как некоторую устойчивость, основательность, «вечную ценность» и так далее. Такая вот чисто политическая вещь.

И, наконец, последнее, что я скажу. У нас у всех, я думаю, практически пропал вкус к новому внутри искусства. В этом мы должны признаться, если мы чуть-чуть честны перед собой, но я считаю, что даже в искусство новое может попадать опосредованно. Вот Елена Владимировна Петровская сказала, что для зрителя новым в музее является не та картина, которую они раньше не видели, а та, которую они уже видели, но в кино. Так вот, может быть изнутри искусства, изнутри этого узкого круга специалистов, которые занимаются искусством, стоит обратить внимание на то, что делается вне его, в массовой культуре, где, возможно, сегодня новое творится с большей силой, чем внутри традиции.

#### В. П. Чинаев:

— По поводу специалиста — это абсолютно точное замечание. Когда я работал артистическим директором Российского национального оркестра, я слышал приблизительно те же слова от коммерческого директора, когда стоял вопрос о репертуаре для записи диска на фирме «Дойче Граммифон»: «Ну, что же считаться с твоим просвещенным вкусом специалиста, это ведь только пять процентов слушателей. Мы должны делать такие записи и принимать такие заказы, которые будут покупать вот эти самые неспециалисты, девяносто пять процентов, иначе все прогорит».

Когда я сказал про буржуазность, я, конечно, не имел в виду «обуржуаженность» традиции в творческой сфере, и даже XIX век дает нам множество примеров, когда искусство было как раз *антибуржуазно*. Говоря об обывательских, или буржуазных, вкусах, я подразумевал именно восприятие нового или традиционного искусства. Да, наверное, мы все — композиторы, эстетика и специалисты, изучающие теорию и практику современных медиа, — мы действительно последние из могокан. Мы стоим на пороге каких-то иных оценочных критериев новизны, открытия нового или переоткрытия старого, хорошо знакомого, традиционного. Имею в виду те самые девяносто пять процентов зрителей, слушателей, которым нужны допинги в виде фильма или рекламы, где фигурирует картина Вермеера. Стоит ли тогда удивляться реакции посетителя Эрмитажа или Лувра: «А, да, помнишь, мы это видели в телерекламе!». Не менее красноречива радость узнавания неопитом Пятой симфонии Бетховена в концертном зале благодаря музыкальной цитате в сигнале мобильного телефона.

К. В. Зенкин:

— Что хотелось бы отметить в продолжение того, о чем сказал Владимир Петрович, о чем говорили другие? Ну, во-первых, очень важную для нас тему затронул Владимир Иванович Мартынов, говоря о разрушении музыкального образования и, соответственно, о прерывании традиции. Но дело ведь в том, что этот процесс настолько болезненно и нецивилизованно происходит именно в России. Что касается остального мира, то я не могу сказать, что там аналогичные вещи имеют место, особенно, например, в Китае, в других странах Дальнего Востока, которые мы раньше как-то считали даже отсталыми. Сейчас, наоборот, там огромное, колоссальное внимание уделяется и музыкальному образованию, и приобщению достаточно широких слоев к традиции, к традиционной культуре музыкальной, и так далее. Что касается Европы, там, в принципе, тоже ситуация не столь острая, хотя это особый вопрос; о ней, о Европе, мы говорить сейчас не будем.

Что касается новизны... Владимир Петрович сделал акцент именно на новизне. Мне-то представляется, что как раз вот это для нас сейчас не самая важная проблема — сказать что-то новое. Мне кажется, культура на каком-то этапе прошла эту болезнь, можно сказать, болезнь роста — стремление к новизне, то есть, в конечном счете, стремление поставить на пьедестал свою персону. «Вот я говорю что-то новое, остальные мне смотрят в рот», — это, как мне сейчас представляется, уже пройденный этап. И мне понятна логика Владимира Ивановича, который обозначил конец «времени композиторов», я ее разделяю.

Но дело все в том, что невозможность сказать что-то новое, которая сейчас совершенно очевидна... мне кажется, ее не следует смешивать с невозможностью что-то сказать вообще. Потому что говорить новое — это ведь была задача определенных культур и недавних веков, далеко не всегда в мире к этому стремились, как мы знаем. И, может быть, к этому и не надо стремиться. Может быть, надо стремиться говорить *суть, а не новое*. А это уже другой подход, другое самоощущение человека в культуре, и чтобы принять это, наверное, надо перевоспитываться.

Но вот еще в чем, как мне кажется, проблема. И Олег Владимирович Аронсон, и Елена Владимировна Петровская, и другие представители Института философии очень четко, очень мастерски, я бы даже сказал, виртуозно конструируют новую ситуацию (которая, впрочем, известна уже достаточно давно); это новая ситуация, в которой совершенно некомфортно приходится таким категориям, как прекрасное, как шедевр и тому подобное. Мы все знаем эту ситуацию, но мне кажется, что говорить о том, что эта новая ситуация сменяет прежнюю, — все же некоторое упрощение. Кстати, когда я готовил свой доклад, я тоже думал, что да, старая неоплатоническая парадигма сменяется бергсонской или постбергсонской, а потом, поразмыслив и посмотрев на факты, я подумал, что это еще большой вопрос, пока не стоит об этом говорить, потому что, ну, тот же Лосев, например, — это и не неоплатонизм, это уже скорее какой-то особый неоплатонизм двадцатого века, который учитывает по-своему и опыт Бергсона в том числе.

Голос из зала:

— ...уже Гуссерль был.

К. В. Зенкин:

— Ну, Гуссерль — это в первую очередь, это само собой. Но я не об этом, я как раз хочу сказать о том, что, видимо, проблема современного мира — не в вытеснении элитарной культуры массовой, что имело бы, видимо, негативные последствия для всей культуры, а во взаимосвязи и взаимодействии элитарного и массового в культуре. Так мне это видится. Почему я именно под таким углом эту проблему рассматриваю? По опыту середины пятидесятых годов прошлого века мы все знаем, как нечто провозглашалось абсолютно новым, точкой нуля, временем «икс», с которого начинается новая эпоха. Но, как потом показывала практика, эта новая волна, тем не менее, как-то постепенно рассасывалась, возвращаясь в лоно традиционной культуры, традиционного мышления. И вот как к этому относиться, хорошо это или плохо? Я думаю, что это, так сказать, данность. Это данность, и все, кто, образно говоря, пытался стартовать с поверхности традиционной культуры и преодолеть орбиту ее притяжения, — какими бы ни были, сколь бы ни были революционными их заявления — на практике все же оставались на этой орбите. И потом благополучно приземлялись обратно на землю.

Вопрос, как мне кажется, — именно в сосуществовании сейчас нескольких парадигм. А если мы на минутку представим себе, что эта концепция, это видение современной культуры, о котором говорилось, реально, на практике, воплотились бы? Я думаю, что это было бы до конца и невозможно. И я думаю, что такая, так сказать, квазикультура (ее вряд ли уже можно было бы назвать культурой, потому что, как еще Ницше заметил, культура — это одно, а потом ее сменяет период цивилизации, а потом, может быть, общество потребления, а потом, может быть, не знаю, что угодно, может быть, стадо, в конце концов) — дело в том, что такая культура долго бы даже, наверное, не протянула. Потому что «культура» — как мы по этимологии и по сути дела понимаем, это нечто по сути своей элитарное, хотим мы того или нет.

Другой вопрос, что, конечно, сейчас массовое заявляет о себе очень прямо и открыто, и это тоже тенденция времени, совершенно объективная. Но вопрос вот в чем: ведь если, например, — такая логическая связь иногда прослеживается — традиционная элитарная культура некоторым образом связана и с фашизмом, то наоборот, массовая культура связана этим же самым образом с коммунизмом, а коммунизм, как мы можем себе представить, — это обратная сторона того же фашизма (грубо говоря). И в реальности, как мне кажется, полного вытеснения прежней парадигмы культуры, элитарной культуры, все же не происходит.

Да, я согласен с тем, что мы сейчас опосредованно, все более и более опосредованно, воспринимаем музыку традиционную. А что значит «опосредованно»? А это значит, что она не является «нашей». Вопрос в том, *что* для каждого человека представляет понятие «наша музыка». «Моя музыка» — это музыка, которую я воспринимаю непосредственно. Для одного это фольклор, для другого — попса, для третьего это может быть Чайковский, для кого-то — Шостакович и так далее. И мы действительно, в силу логики вещей, воспринимаем музыку все более и более опосредованно, тем не менее какой-то ее слой все равно остается, так сказать, «нашим».

Я совершенно не могу согласиться с тем, что для нас теряет непосредственность понятие шедевра. Ну, это просто не так по факту. Не далее как вчера я был

в Большом зале консерватории, где техасский оркестр играл Пятую симфонию Шостаковича, и было ясно, что это шедевр, а все остальное, что там звучало, — нет, далеко не шедевр. И это все понимали, для этого не нужно даже никакое специальное образование. Это просто понятно как данность, и вот это, конечно, надо еще исследовать, философски исследовать и учитывать. Потому что, если бы мы и в самом деле оказались в ситуации, когда невозможно ничего сказать и, следовательно, невозможно ничего воспринять, — симметрично, да? — то как быть с такими вещами, как концерт вчерашний, как выставки, на которые стоит народ?.. И хотя, конечно, народ по разным причинам может стоять на выставке, все равно соприкосновение с шедевром, к счастью, остается, оно никуда не уходит, и это позволяет говорить о том, что старое отношение к культуре, возможно, тоже сохраняется.

Вот недавно, всего две-три недели назад, я был в Петербурге, и там проходил фестиваль, который назывался «От Серебряного века к Новому Ренессансу». Сегодня мы здесь довольно обстоятельно обсуждаем точку зрения Владимира Ивановича Мартынова, и это один полюс. А другой полюс (я не хочу сказать, что отдаю предпочтение какому-то одному из них, оба полюса существуют объективно) — такие вот фестивали. Значит, люди ощущают, или предвидят, или чувствуют возможность некоего нового Ренессанса, и, судя по Слонимскому, причем не только по его словам, а конкретно по его музыке, мы не видим какого-то кризиса высказывания. Есть еще, оказывается, какие-то неисчерпанные вещи. Другое дело, что эти неисчерпанные вещи, может быть, не решают вопроса по существу. Может быть, это просто какие-то единицы продолжают традицию, так сказать, оставаясь последними из могикан.

Но давайте представим себе: если вся наша культура и в самом деле станет только массовой, если массовая культура установит свои законы, и исчезнет нечто, что было от прежней культуры, — понятие духовной элиты (в хорошем смысле слова, конечно), — тогда иначе вопрос придется ставить: кризис власти. Да, мы все знаем, что он есть, что это тоже величайшая проблема. Но хорошо, что будет на практике: кто будет управлять?

**Голос из зала:**

— Кто управляет?

**К. В. Зенкин:**

— Правильно, да. Вот это тоже очень важная проблема. Причем у нас эта проблема, может быть, стоит особенно остро, но и во всем мире она тоже чувствуется. С чем это связано? И если так все дальше пойдет, то куда мы в конце концов придем?..

Вот такие размышления о судьбах культуры. Но поскольку через некоторое время мне придется уходить на диссертационный совет и я боюсь не досидеть здесь до конца, перехожу уже к другому вопросу и хочу сейчас сказать о пользе нашей совместной конференции. Польза мне видится совершенно очевидной. Была заявлена тема — «образ», причем не было уточнено, какой именно, в каком понимании образ — художественный или нехудожественный; и это, именно, дало свои результаты. Потому что мы как раз поняли очень отчетливо, что надо прежде всего договориться о понятиях. Причем это вовсе не означает, что мы что-то упустили, что мы не провели должную работу и вовремя не спохватились

подумать, что же такое образ. Дело в том, что теория музыкального образа еще пока в должном виде не разработана, — может быть, только первые шаги сейчас делаются в этом направлении; но, тем не менее, любой музыкант ощущает и понимает, что это такое. Поскольку художественный образ — это вообще фундаментальная категория для искусства, это, так сказать, смысловая единица, тут не стоит вопрос о том, изображение это или отражение. Так вопрос не стоит, потому что искусство в принципе не является отображением, как раньше нас учили, это далеко не главное в нем. Главное — другое, главное — это именно моделирование и опережение, так сказать, ситуации, а вовсе не пассивное отображение. И поэтому образ — это в каком-то смысле и действие. Но это уже отдельный разговор, это теория художественного образа.

Что же касается образа вообще, не художественного, то, опять-таки, мы видели самые различные понимания этого слова. Это вполне естественно, но и тут тоже хотелось бы более отчетливо понять, в каких смыслах оно используется, и может быть, на следующих конференциях мы еще вернемся к этому вопросу. Спасибо за внимание.

#### **Ведущая:**

— Спасибо, Константин Владимирович. У нас есть еще два выступающих, и я хочу их сразу анонсировать — это Валентина Николаевна Холопова и Сергей Николаевич Зенкин. Позволю себе сделать одну короткую реплику. Я поняла Вас так, что, когда Вы связали массовую культуру с коммунизмом, Вы это сделали в сугубо полемических целях. Ведь генетически, или исторически, массовая культура, как Вы прекрасно знаете, рождается как раз в недрах капиталистического общества и является сестрой-близнецом, если можно так сказать, высокого модернизма. Ну, и второй момент. Вы сказали, что вчера во время концерта прозвучал шедевр. Вполне возможно — я это не оспариваю. Но я не исключаю, что собравшиеся реагировали на виртуозное исполнение маэстро Мути в гораздо большей степени, нежели на то, что только неким концептуальным усилием мы можем выделить и представить как шедевр.

#### **К. В. Зенкин:**

— Если можно, я отвечу. Да, вот по поводу первого Вашего замечания — совершенно верно, массовая культура действительно, по-видимому, в Париже второй половины XIX века начала зарождаться, но дело ведь в том, что и коммунизм зарождался именно тогда же, именно в рамках буржуазного общества. И, более того, по некоторым мнениям, коммунизм — это как бы доведенная до логического конца и до самоотрицания все та же буржуазность. Я сейчас не буду объяснять этого логического хода, но такая точка зрения тоже есть.

Что же касается шедевра, то, понимаете ли, вот тут сразу и сказывается тот самый философский подход, в котором как бы не чувствуется (я прошу прощения, но, что называется, скажу уже прямо) понимания специфики искусства. Дело в том, что как раз вчерашний концерт был очень показательным, потому что, когда исполнялась музыка Нино Рота и других композиторов, менее известных, то мы очень хорошо понимали, что да, оркестр играет превосходно, да, изумительно, виртуозно — но это не шедевры.

Это все поняли очень хорошо. В случае с Шостаковичем этого нет, и когда мы слушаем шедевр в гениальном исполнении, то тут не нужно отделять, наоборот,

все сливается, виртуозное исполнение и... Кстати, само слово «виртуозное», оно тоже такое достаточно сложное и, может быть, спорное, потому что имеет свои какие-то нюансы...

**В. П. Чинаев:**

— Virtus — это доблесть.

**К. В. Зенкин:**

— Вот именно! Это даже не просто доблесть, а добродетель, насколько я знаю. Но виртуозность в романтическом смысле обрела несколько иной оттенок и стала пониматься как нечто близкое циркачеству, трюкачеству и тому подобное, то есть, понимаете, это слово несколько такое опасное. Оно очень неоднозначное. В данном случае речь шла не о виртуозности, а просто о мастерстве. Вот это более емкое понятие, мне кажется, которое вовсе даже и не обязательно должно в себя включать виртуозность, — просто мастерство. Спасибо.

**Валентина Николаевна Холопова:**

— Я хочу подхватить нить рассуждений уважаемых коллег и сразу скажу: новизна была, новизна есть, новизна будет. Елена Владимировна Петровская в самом начале круглого стола наметила две темы: новые художественные формы и новый язык их описания. Обе эти стороны новизны в музыкальном искусстве я постараюсь затронуть в своей реплике.

О современной эстетической ситуации должны судить прежде всего философы и эстетики, люди, которые мыслят об искусстве в целом и предлагают свои идеи практикам — композиторам, живописцам и так далее. Как музыковед я вижу эту ситуацию в широкой исторической перспективе.

Если в области скульптуры еще древние греки могли с совершенным мастерством воспроизвести в полный рост или в увеличении фигуру человека, то в области музыкального искусства сравнимых достижений у них, по-видимому, не было. Чтобы возникла, скажем, симфония Бетховена, потребовались усилия многих поколений музыкантов. Шли столетия, вырабатывались определенные идеи, на основе этих идей искусство двигалось вперед — и в результате получилось то, что известно нам под названием «абсолютная музыка». А путь к этому был — почти две тысячи лет европейской цивилизации.

Чтобы создать эту абсолютную музыку, все музыканты словно бы шли одним путем, а гением был тот, кто приходил первым. В XVII веке устами Буало было сказано: «У разума одна дорога». И эти слова в полной мере можно отнести к истории музыки в ту эпоху. В настоящее время ситуация, как мне кажется, — диаметрально противоположная. Мировая, глобальная культура чрезвычайно разнообразна, и мы воспринимаем ее целиком как собственную. Перед нами — авангард, рок, эстрада, культура Востока, народная культура и так далее. Создано столько всего, что все это уже нельзя рассматривать как единый вектор развития.

Мне кажется, что в настоящее время, в противоположность XVII веку, искусство идет во все стороны сразу! А гений тот, кто на своем пути создаст шедевр; все решает личность со своими устремлениями. Вот, скажем, латиноамериканский композитор Освальдо Голихов, автор «Страстей по Марку»: на основе деревенских песен и танцев он создал высокодуховную музыку. И это безусловный

шедевр, лежащий совершенно в иной плоскости, чем те направления в искусстве, которые мы сегодня главным образом обсуждаем. И так у каждого из направлений (например, в минимализме) — свои критерии оценки, свои представления о том, что такое шедевр.

Давайте обратимся к тем новым художественным формам, которые, к примеру, возникли за последние пятьдесят лет. На «Варшавской осени», где исполнялась самая новая музыка, мне довелось услышать сочинение Штокхаузена *Stimmung*, в котором в течение примерно 70 минут распевается один аккорд. У этой музыки — своя среда обитания. Она не должна исполняться в концертном зале, наоборот, по завершении концерта авангардной музыки все перешли в особый холл, где, кстати говоря, по-моему, даже не было стульев. Свет был погашен, можно было приходиться, уходить и так далее. И звучал вокальный секстет; он исполнял один и тот же аккорд, очень красивый, который длился, казалось, бесконечно, переливаясь всеми красками... Во всем этом была новизна — и композиционная, и среды обитания музыки одновременно.

Помню еще одно исполнение музыки Штокхаузена — в Москве, в МГУ, когда он приехал со своей аппаратурой и показывал свой инструментальный театр. Огромное помещение было битком набито слушателями, по большей части студентами, и я думаю, что все прозвучавшее в тот вечер было абсолютно понятно как специалистам, которые имеют полное музыкальное образование, так и тем, кто впервые, может быть, пришел на подобное мероприятие. То есть здесь была новизна такого рода, которая одновременно обладает и доступностью: она доступна тем, кто просто проявляет интерес к современной музыке.

Ну хорошо, скажете вы, это Штокхаузен — самый главный, самый признанный новатор в современной зарубежной музыке, а что же в России?.. В России много непохожих друг на друга талантливых композиторов — послушайте музыку «двух Владимиров»: Владимира Григорьевича Тарнопольского и Владимира Ивановича Мартынова...

Хочу обратить внимание на то, что у нас в музыкальном мире новации всегда приходили с Запада — либо из Франции, либо из Германии. Затем они обычно переосмысливались, и в результате возникали поразительные музыкальные шедевры, русские, потом российские — но все же на основе западных изобретений.

Однако именно сейчас в России появляются очень живые ростки музыкального искусства, возникают принципиально новые идеи. Заметьте, что у нас живет и здравствует очень интересный музыкант, его зовут Ярослав Судзиловский. У него есть собственная неповторимая манера исполнения: он обладает голосом с неограниченным диапазоном, может петь в любом регистре, от баса до фальцета, с любыми переходами; при этом он еще владеет виолончелью. Кроме того, он использует разнообразные тембровые возможности: это может быть и пение, может быть говор, могут быть какие-то хрипы (которые, кстати говоря, используются и в рок-музыке), а может быть, при желании, подражание крикам птиц или зверей, — здесь тоже неограниченная шкала. Музыка Судзиловского принципиально нова, и как бы мы ее ни оценивали, она очень естественно звучит, при том что абсолютно экстравагантна, ни на что не похожа.

Звуковысотность у Судзиловского — нетемперированная, не делящаяся на полутоны и четвертитоны, что требует совершенно новой системы записи. Привычные линейки используются в ней лишь отчасти, как ориентир, зато есть множество специальных значков, с помощью которых обозначается, например, «лисий звук» или вой волка. И что хочется особенно подчеркнуть,

его сочинения ярко эмоциональны; это не сухие конструктивные композиции, а наоборот, спонтанная музыка, исполняющаяся автором, живым человеком, который для фиксации эмоций решил использовать, например, компьютерные смайлы: рожицы смеющиеся, огорченные и тому подобное. В системе записи Судзиловского есть целая страница таких смайлов, и он говорит, что, когда вставлял даже в свои традиционные партитуры какую-нибудь смеющуюся или печальную рожицу, то музыканты лучше понимали, что надо делать, как надо исполнять; этот элементарный способ записи оказался действенным.

Помимо всего прочего, Судзиловский — активный общественный деятель, в Союзе композиторов России он руководит молодежной секцией. Его произведения звучат в залах консерватории, Союза композиторов. Они хорошо принимаются академической средой, но так же, как и *Stimmung* Штокхаузена, могут восприниматься любой неподготовленной аудиторией — только это музыка совершенно другая, чем у Штокхаузена...

Еще немного — о языках описания, о том, как мы, музыковеды, относимся к описанию музыки. Мне кажется, что в некотором отношении у нас наблюдается застой: в то время как музыка — это эмоциональное искусство, психологический подход к ее изучению почти отсутствует. У нас сохранились старые, восходящие еще к Древней Греции, подходы (интервалы, лады, ритмы), но вот психологический подход очень слабо разработан. А без этого мы не поймем: где шедевр (по воздействию), где не шедевр, не поймем самой сути музыки. Надо развивать различные междисциплинарные направления исследования, в частности семиотическое, которое в какой-то мере уже прижилось в отечественной науке.

И последнее. Мне очень понравилось произнесенное кем-то из выступавших словосочетание: «этика новизны». Действительно, величие русской классической литературы — в том, что она вся зиждется на этике, нравственности высочайшего полета. Как мне кажется, новизна должна думать об этике, и для нас всех обязательным критерием в оценках искусства должна выступать его способность работать на ментальную высоту общества (а в это понятие входит, естественно, и этика). То, что я говорю, может быть, банально, но есть банальности, которые живут вечно. Этим я и хотела бы закончить. Спасибо.

#### Ведущая:

— Спасибо большое, Валентина Николаевна! Сергей Николаевич, можно Вас пригласить?

#### С. Н. Зенкин:

— Спасибо. Я историк и не умею профессионально говорить о сегодняшнем. Я даже подозреваю и все больше убеждаюсь на опыте, что разговоры о сегодняшнем вообще почти невозможно вести всерьез, они фатально сбиваются на что-то вроде телевизионного ток-шоу, даже в отсутствие телекамер. Я умею говорить о прошлом, и мне кажется, что на основании прошлого можно делать более ответственные высказывания и более обязывающие выводы.

В этой связи я и хотел бы вернуться к заглавному понятию нашей конференции — понятию образа, которое, по-видимому, настолько надоело всем за последние два дня, что сегодня (я специально следил) за два часа его не упомянул практически никто. (Спасибо еще моему однофамильцу Константину Владимировичу Зенкину, что он напомнил о его существовании...).

Я, конечно, имею в виду не то, что называют «художественным образом» и объявляют первофеноменом творчества, из которого вырастает все искусство. Такой образ вроде Бога — в него можно верить, можно не верить, но доказать его существование нельзя; собственно, никто уже и не пытается... Я имею в виду другие образы, которые реально функционируют и в искусстве, и вообще в человеческой культуре.

Сначала я хотел бы доспорить с Олегом Аронсоном, который вчера сделал концептуальный провокативный доклад. Он утверждал, что образы меняются в конце XIX века со становлением массового общества: на место сущностных классических образов приходят пустые, изначально фальсифицированные образы массовой культуры. В качестве единственного доказательства говорилось, что в конце XIX века для масс изобрели кинематограф. Это правда, кинематограф изобрели именно тогда. Но только еще раньше, в течение почти целого столетия, для тех же самых масс изобретали всякие другие аттракционы: панорамы, мелодрамы, библиотеки-читальни, романы-фельетоны и прочие формы массовой культуры, которая прекрасно существовала и до возникновения кинематографа, в поистине массовых масштабах.

И дело не только в этих хронологических уточнениях: если взглянуть на историю образа в более широком историческом масштабе, то окажется, что концепция классического, сущностно полного образа вообще никогда не была единственной или господствующей. У нее всегда были противовесы, даже в истории религиозной мысли, примером тому разнообразные иконоборческие течения в христианстве (в Византии, в протестантизме). К тому же в истории культуры надо проследить не только философские идеи, в ней есть и другие объекты, не нуждающиеся в том, чтобы о них говорили философы. В их числе, например, визуальные образы.

Они наблюдаются не только в историческую, но и в доисторическую эпоху. Мари-Жозе Мондзен, известный исследователь византийской теории образа, несколько лет назад напечатала интересную статью, тоже об образе, но вовсе не византийском — о доисторическом образе, который был обнаружен на стене одной из пещер каменного века. Это отпечаток человеческой пятерни. Древний человек намазал чем-то руку и приложил ее к стене. На основании этого скромного отпечатка Мондзен делает очень серьезные выводы. В самом деле, перед нами самый настоящий образ — нечто большее, чем просто след наподобие отпечатка ноги, какой-нибудь насечки или пятна, каким и животные умеют метить свою территорию. На этот отпечаток приходится смотреть. Нам не обязательно смотреть на следы своих ног, а вот не увидеть отпечаток своей руки на стене почти невозможно, разве что специально зажмуриться. То есть доисторический человек — даже непонятно, был ли он еще человеком в этот момент, до этого жеста, — совершил принципиальный, судьбоносный поступок: он создал частичный образ себя самого. Это, конечно, лакановский опыт зеркала в его очень раннем, почти непредставимо раннем варианте. Именно с этого момента возникает субъект: создание образа может обосновать, учредить субъекта.

А потому акт создания образа — в высшей степени рискованный. Я уже сказал, что человек, пока он не совершил этот акт образотворчества, — еще и не человек как таковой, он еще не видит, не сознает сам себя. Он, может быть, станет субъектом и человеком — после этого акта, но он не может этого знать заранее, он идет на риск.

Эта история показывает, что наряду с образами классически-сущностными и образами симулятивно-пустыми есть еще третья категория образов — образы человеческого самопредставления и самоучреждения. В самом деле, классический образ, предъявляемый нам для созерцания, обязывает нас улавливать сущность, которая в нем заложена, однако эта его сущность гарантирована традицией, властью, она не возлагает на нас личной ответственности. А пустые образы массовой культуры — с ними можно играть, их можно делать предметом довольно сложной рефлексии, но они опять-таки не требуют ответственного отношения к себе. Напротив, образ, учреждающий человека, по определению исполнен ответственности. Оттого его создание является актом политическим (еще одно понятие, которое было заявлено сегодня в программе, но почти не звучит в дискуссии). Политика, по-видимому, как раз та сфера жизни, где имеет место максимальный риск, где люди и целые общества рискуют не какими-то возобновляемыми, наживными ресурсами вроде денег, а своим будущим, своей судьбой, нередко свободой и жизнью, не зная заранее, что получится из их поступков и жестов. В такой ряд рискованных политических поступков встает и создание некоторых образов.

В заключение я хотел бы коротко сказать о выступлении только что некстати ушедшего Владимира Мартынова, которое произвело на всех впечатление вчера. По его словам, неинтересно то, о чем можно говорить, а интересно то, о чем можно молчать, о чем следует молчать. Мысль его понятна, но только дизъюнкция здесь, по-моему, неуместна. На самом деле молчать — эффективно, значимо молчать — возможно только на фоне того, о чем можно говорить. По-настоящему молчать возможно только после того, как выскажешь все, что можно сказать. Именно так поступил Витгенштейн, поместив свой знаменитый тезис о молчании в самом конце трактата, где успел много сказать.

Задачей культуры часто становится именно выработка особых техник, позволяющих через говорение прийти к молчанию. Теория литературы, самого говорливого из всех искусств, знает о существовании таких техник. Одной из них является, пожалуй, создание образа. Не всякого образа, ни в коем случае не «художественного образа», и даже не всякого рукотворного образа. Но бывают образы, которые можно внедрить в говорливый, насыщенный смыслом текст искусства, и они останутся в нем молчаливыми, замкнутыми, непроницаемыми, требующими остановиться и вслушиваться в них, не понимая еще, что они скажут и какой риск нам придется принять на себя по их поводу.

### Ведущая:

— Спасибо, Сергей Николаевич. Вы погрузили нас в очень приятную задумчивость. На самом деле Вы затронули целый ряд серьезных тем. Так, я бы отметила проблему образа как отпечатка, причем понимаемого в самом широком смысле слова. Не исключая и тот смысл, в каком об образе — об одном из видов образов — рассуждает Пирс в своей довольно необычной классификации знаков. Но, конечно, не он один.

Прежде чем кто-нибудь непосредственноотреагирует на Ваши слова, я хотела бы спросить Светлану Ильиничну, не хочет ли она (я знаю, что сейчас у всех довольно сложное расписание) отозваться на те соображения, которые сегодня прозвучали?

**С. И. Савенко:**

— Я ограничусь краткой репликой и заранее прошу прощения за понижение уровня дискуссии, которая с самого начала вознеслась на очень высокий уровень. Я хочу вернуться к теме, которая уже всплыла, — теме новизны и этики новизны, и всего, что с ней связано. И хочу обратить ваше внимание на одно обстоятельство: нынешняя ситуация, прежде всего, ситуация социальная, приобретает у нас порой, как тут уже говорилось, гротескные формы по сравнению с Западом, откуда, в сущности, многое к нам пришло.

В настоящее время, если посмотреть глазами практика — в том числе, глазами уже несуществующего, возможно, композитора, — то нынешнюю картину можно описать следующим образом. Что бы ни говорили, но производство объектов пока еще не прекратилось: художник, композитор что-то такое провидит, улавливает, воплощает — творит, одним словом, и процесс этот по сию пору остается таинственным, непредсказуемым и плохо поддающимся описанию. С другой стороны, существуют законы рынка. И вот, поскольку сейчас даже в нашей стране имеется сравнительно сформированный арт-рынок, возникает относительно новая для нас проблема. Она связана с этим самым критерием новизны, к которому мы привыкли относиться с большим почтением и даже трепетом, предполагая, что сверхзадача каждого настоящего художника — не повторять что-то и кого-то, быть новым и т. д.

Эта прогрессистская, принципиально авангардная установка — она сейчас имеет сбыт. Существует очень заметная ниша, где так называемое актуальное искусство востребовано, оно заказывается, оплачивается, распространяется разными способами. А спрос, как известно, рождает предложение. И получается, что та самая новизна, которая когда-то в XIX веке, на рубеже XIX–XX веков или в начале XX столетия имела ореол чистого духовного деяния, ибо художник очень многим рисковал, пойдя по этой дороге, он мог умереть в безвестности, на чердаке и так далее, и никто его не услышал бы и не увидел, — эта новизна в наше время уже давно коммерчески адаптирована. Я не открываю здесь ничего нового, но нынешнее общество, уже не буржуазное, а посткапиталистическое, нашло способы присвоения художественных открытий и революций.

Я сожалею, что Владимир Иванович Мартынов уже удался, потому что с моей стороны было бы не слишком этично говорить ему в спину. Но и его позиция, его идея «конца времени композиторов», это вот молчание и прочие радикальные вещи, — все это тоже замечательно проглатывается и встраивается в рыночную ситуацию, хочет он этого или нет. Это объективная ситуация, складывающаяся вне зависимости от субъективных намерений, пусть и принципиально далеких от каких-либо внешних соображений, — в последнем я, разумеется, абсолютно уверена. Однако индустрия потребления перемальвает всё — не только «конец автора» и с ним конец искусства, но и конец самого мира. Что можно сделать в этой ситуации? Лично у меня ответа нет.

**Ведущая:**

— Спасибо большое, Светлана Ильинична. Вы знаете, поскольку Владимир Иванович отсутствует, по уважительной причине, и не может отреагировать, а были вопросы, обращенные к человеку, который находится здесь, Олег Владимирович при желании может коротко отреагировать на замечания и наблюдения Сергея Николаевича.

О. В. Аронсон:

— Да. Я отреагирую, хотя, может быть, моя реакция не совсем устроит Сергея Николаевича. Я знаю, наши позиции во многом различны, но я, честно говоря, не понимаю, в чем проблема. Сам я вижу проблему вот в чем. Я вижу проблему в том, что отпечаток интерпретируется...

Вот смотрите, Сергей Николаевич, Вы, в своем выступлении, конечно, кратко, сразу привлекли Лакана. И сразу привлекли понятие субъекта, которое пытаетесь распространить на первичный отпечаток. И сразу восстановили такую, почти психологическую, феноменально психологическую ситуацию рождения субъекта. Разве это возможно? Не честнее было бы, в соответствии с бритвой Оккама, сказать, что отпечаток был до субъекта и отпечаток есть то, что может иметь отношение к рождению субъективности, а может не иметь. И только наша последующая дальняя история, связанная с зеркалом, со стадией зеркала, с рождением субъективности из определенного понимания отношения к миру, которое возникло в античности, во времена Сократа... Ну, ведь есть и такого рода интерпретации — есть разные интерпретации рождения субъективности. Я сейчас просто неявно отсылаю к хайдеггеровскому «Европейскому нигилизму», он как раз описывает рождение и эволюцию понятие субъекта...

Так мы имеем, по крайней мере, множество ходов к рождению субъекта, и в этом смысле тот отпечаток, о котором идет речь, — и здесь я готов согласиться — этот отпечаток есть образ, но образ не первичный.

Отпечаток — это то, что «всегда уже есть». Можно здесь сослаться на Деррида, а можно сказать по-другому: человек не может не оставлять следов. И мы фиксируем присутствие человека в мире («человеческое») только по следам. То есть любой след в археологии, в истории мы опознаем как человеческий, но эта «человечность» досубъектна.

Вы знаете, даже у Левинаса есть на эту тему рассуждение: когда он развивает свое философское понятие следа, он говорит, что след отличается от любой другой черты или любой другой метки в мире — след отличается тем, что он несет в себе протоформу человеческого присутствия. До присутствия человека-субъекта. Но это и то, Сергей Николаевич, что Вам, как историку, позволяет внести туда в том числе и интерпретацию присутствия.

След всегда до присутствия. Но след (τύπος, «отпечаток») обладает как бы вот той силой внешнего, о которой говорила Лена, куда мы вписываем человека. Не человек оставляет след, а след — это то, во что мы вписываем все последующее человеческое. В этом смысле он обладает некоторой, если хотите, не природной формой, а этической. То есть он есть этический прообраз человеческого. Этический не в смысле записанной морали, а в смысле записанного и еще не получившего характер заповеди действия. Но уже несущего в себе черты человеческого. Именно потому, что опознается как след.

Таков мой ответ — не знаю, это ответ Вам, или Мондзен. И еще один момент. Вы сказали, что я интерпретировал образы массовой культуры как изначально фальсифицированные. Это не совсем так. Я, конечно, стараюсь не употреблять такие слова, как «изначально». И если это было, то я ошибся. Иногда некоторые речевые формулы сильнее нас. Но это не так важно, на самом деле, потому что идея заключается в том, что образы, о которых шла речь, все вторичны. У них нет изначальности даже в фальсифицированности. Они не пустые, ну, можно говорить об их пустоте по отношению к тому, что мы обычно заполняем всегда

содержанием внутреннего. Они в этом смысле являются образами внешнего. Образами поверхности, если угодно, если для кого-то понятнее будет, чтоб так было сказано.

Почему я пытаюсь настаивать на том, что, собственно говоря, впервые мы получили доступ к образам именно благодаря массовой культуре? Потому, что та культура — культура шедевров, культура авторства, культура классической эстетики традиционной — она... в принципе, для нее образ был инструментом, средством, механизмом. Механизмом высказывания, выражения эмоций, передачи некоторой информации. Это был механизм. Образы массовой культуры интересны тем, что они не механизмы, а они среда, они — о́йкос (οἶκος). И они создают вот то пространство — и здесь я возвращаюсь к Вашей последней теме, с которой, кстати, я солидарен абсолютно — теме политического.

Это тот о́йкос, который неотличим от полиса. Ну, в отличие от того, что, например, писала Ханна Арендт, что о́йкос — частное, πόλις — общественное, то сейчас мы, думая, что присваиваем эти образы, всегда попадаем в пространство политического. То есть нам кажется, что мы что-то восприняли как шедевр, но это нас уже заставило нечто интерпретировать в терминах шедевра. Ситуация принципиально другая. Когда вы приходите на концерт и говорите: «Я отличил шедевр от не-шедевра», — политика уже вовсю работает. Политика вкуса в данном случае. И ей надо, чтобы какие-то вещи воспринимались как шедевры. Они выделяются, обозначаются определенным образом.

Вот пример. У каждого есть свой опыт смотрения шедевров прошлого. Я тоже иногда хожу в музеи. И тоже иногда слушаю классическую и современную академическую музыку. Не так активно, может быть, как другие, но слушаю. Так вот я недавно был в Падуе, в капелле Скровеньи, и там замечательный Джотто, а рядом музей живописи, примерно того же времени, чуть постарше. Музей возрожденческой живописи художников, так сказать, второго ряда — не Джотто. Ну, все, конечно, — на Джотто; запись, понятно, на неделю вперед. А в этом музее почти никого нет, пустые залы. И я хожу по этим залам и поражаюсь: вот эта живопись второго ряда — она выглядит как живопись XX века. В ней есть какая-то неправильность по отношению к тому, что было признано шедевром, что делает ее очень похожей на какие-то «шедевры» фигуративной живописи XX века. Там просто есть портреты, которые мог бы написать Бальтус, и это XIV–XV век.

И вот этот парадокс — он меня крайне волнует. При том что Джотто не разочаровывает, все замечательно, но есть политика — вот эта недельная очередь на Джотто, и есть пустые залы на живописи, которая как бы признана «немножко негодной». Она сегодня уже признана достойной быть выставленной, но там большинство картин — неизвестный автор!

Так что это за политика вкуса, которая отделила одно от другого, и что это за традиция, которая привела XX век к тому, чтобы принять те живописные нарушения, которые были допущены пять-шесть веков назад? Для меня эта история — не история традиции. Для меня это история политической борьбы внутри искусства. И в этом смысле образ — он всегда находится не там, где мы его воспринимаем и готовы его предъявить, а вот на этой границе, где он деформируется, — он не тот, каким мы его готовы воспринять. Вот там у него есть шанс нас затронуть.

**Ведущая:**

— Большое спасибо. Я вижу, что Сергей Николаевич хотел бы со своей стороны отреагировать на то, что было сказано.

**С. Н. Зенкин:**

— Я не буду спорить о классическом образе, могу сказать только, что функция образа никогда не покрывает его полностью, есть остаток, который ею не описывается. Что касается доисторического отпечатка, то мы с Олегом говорим примерно об одном, однако с некоторой разницей: конечно, оставлять отпечатки неизбежно — но только вообще. Оставить данный, конкретный отпечаток не является неизбежным. Человек и даже высший примат не может не следить ногами на земле — он ведь не умеет летать. А вот приложить руку, да еще специально намазав ее чем-то темным, к стене — это уже не столь обязательно. И еще менее обязательно, конечно, потом посмотреть на отпечаток.

Я сказал было, что это неизбежно, и ожидал, что мне возразят: «А что, если все это происходило в темноте — там ведь пещера?» Может быть, там горел огонь, а может быть, и нет. И вот эта необязательность превращения отпечатка в образ — как раз и есть момент риска. Риска превращения примата, гоминида в человека. А я, современный историк культуры, через посредство ряда других исследователей — антропологов, открывших ту пещеру, французского философа Мондзен — пытаюсь добраться до этого первичного, основополагающего жеста никому не известного гоминида, рискнувшего стать человеком.

**Ведущая:**

— Спасибо Вам большое.

**В. П. Чинаев:** Можно мне маленькую тоже реплику?

**Ведущая:**

— Да, с удовольствием. Поскольку включен микрофон, я тоже хочу задать вопрос, который, может быть, не требует мгновенного ответа. Вопрос мой таков: предназначен ли этот отпечаток для смотра?

Прошу Вас, Владимир Петрович.

**В. П. Чинаев:**

— По поводу политики восприятия. Если я правильно понял мысль о том, что как только мы воспринимаем музыку как шедевр, тут и начинает свою работу политика восприятия. Ну что ж, пусть мы это назовем политикой, но, в таком случае, сюда необходимо включить еще и такой критерий, как мера, степень и право суждения. А эта мысль сегодня звучала в очень хорошем послы в сторону образования и вообще художественной образованности. Человек должен быть образован, грамотен...

**О. В. Аронсон:**

— Почему? Почему человек должен быть образован и грамотен?

**В. П. Чинаев:**

— Ну, если он судит о шедевре, разве это не так?

**О. В. Аронсон:**

— А если не судит? Если просто воспринимает?

**В. П. Чинаев:**

— Мы вообще не говорим сейчас об этом.

**О. В. Аронсон:**

— А я говорю только об этом.

**В. П. Чинаев:**

— Мы сейчас говорим о другом. Если в понятие политики входит политика образования, именно профессионального, художественного, эстетического воспитания, то это дает право — и умение! — отличить одно произведение от другого. Независимо, современное ли оно, или традиционное. Да, политикой образованности тоже можно манипулировать, и это мы все хорошо знаем. Но есть то, что не поддается какой-либо политической манипуляции, это настоящее профессиональное образование, дающее право суждения. Как есть философское, эстетическое, социологическое образование.

Конечно, речь не идет о некоем рациональном — «учебном» — вычислении шедевра. Образованность — это лишь предусловие суждения. А дальше вступает в свои права то, что я бы назвал *интуицией суждения*, основанной и на опыте восприятия. На обретение такого умения суждения тратятся годы и годы, и это хорошо знают все здесь присутствующие. И именно в таком смысле я понимаю политику — как профессиональное право оценки.

**О. В. Аронсон:**

— Можно короткую реплику?

**Ведущая:**

— Очень короткую...

**О. В. Аронсон:**

— Вы понимаете, я с Вами абсолютно согласен, Владимир Петрович, что это было бы замечательно. Но мне кажется просто, что Вы рисуете прекрасный мир, о котором можно мечтать, но этого мира уже больше никогда не будет! Мы живем в другом мире, когда образование деградирует и нам надо научиться жить в мире, где образование не является ценностью. К сожалению. Это диагноз, который не я ставлю, понимаете? На протяжении XX века ставится этот диагноз: профессиональные критерии, в связи с развитием цивилизации, претерпевают неизбежную деградацию, потому что скорость коммуникаций, скорость информации превышает те способности, которыми должен обладать профессиональный человек, — способность к замедлению времени. Этого, практически, уже ни

у кого не остается. Значит, сама цивилизация устраняет профессионализацию, если угодно.

То, что еще остаются специалисты, — слава Богу, что мы еще можем с ними поговорить, и они могут нам рассказать, что когда-то было шедевром. Но, поверьте, я просто пытаюсь мыслить ближайшим будущим, когда все эти специалисты будут обманщиками. Уже сейчас большинство таких специалистов — это эксперты для телевидения, обман которых очевиден. А настоящие специалисты, вроде Вас, Владимир Петрович, они же не на телевидении, они в келье — их не видно, а через некоторое время их вообще не будет, и у нас останутся только самопровозглашенные эксперты, которые будут говорить — тем же языком, что и Вы, — что они отличают шедевр от не-шедевра, но уже критериев никаких не будет, кроме их гонора.

Я просто вот эту ситуацию оцениваю несколько иначе: можно благодушно думать, что все повторится, что все вернется. Но весь XX век показывает: ничего не повторится! Ничего! Профессионализм как критерий — уходит! Он уже практически нигде не работает, а если и работает, то в очень узкой среде самих профессионалов, которые занимаются своей работой почти как хобби. Будь то история культуры, или античная филология, или музыковедение, история музыки. Все это — уже давно не профессии. Это хобби.

#### **Ведущая:**

— Я не знаю, нужно ли сейчас реагировать на эти слова или нет, хотя на самом деле здесь, безусловно, есть что обсуждать. Например, существует мнение о том, что профессиональный навык вообще смещается в другую область. Те, кто пользуется средствами массовой информации, сегодня большие профессионалы, или, по Беньямину, большие эксперты, чем специалисты в прежнем смысле слова. Но это требует дальнейших объяснений...

#### **К. А. Жабинский:**

— Уважаемые коллеги! Все время, когда речь шла об апокалипсисе современной культуры: о конце времени композиторов, затем о конце времени специалистов, — у меня возникали определенные ассоциации. Когда же прозвучали слова «монашеская келья», окончательно сложилась параллель с переходом от античности к варварству. Действительно, прямая историческая аналогия — в ту пору недобитые античные философы прятались где только могли, легендарные собрания рукописей, еще не сгоревшие до конца в Александрийской библиотеке, успешно дожигались варварами, — этот ряд можно было бы продолжить.

К счастью, тогда история мировой культуры не завершилась. И завершится ли она сейчас, если судить по «эффективности» подобных пророчеств, довольно сложно. Может быть, культура в какой-то период придет к тем упрощенным, примитивным, «недостойным» формам, под которыми сейчас многие подразумевают массовую культуру. Это вопрос достаточно сложный. Но ведь соответствующие образцы (я сужу хотя бы по музыкальной культуре) были всегда.

Вот, к примеру, что сейчас исполняется на «элитарных» концертах старинной музыки — допустим, XV–XVI веков? Если не духовные сочинения, звучавшие в храмах, или «ученые» композиции для знатоков (сравнительно малочисленные), то речь идет о музыке бытовой, грубо говоря, массовой для своего времени. В слуховом восприятии нашей эпохи данная музыка приобрела иной облик (хотя

сегодня аутентичные ансамбли стараются ее реконструировать максимально точно) и является принадлежностью высокой элитарной культуры. Или возьмем ситуацию, катастрофическую для интеллектуалов рубежа XVI–XVII столетий, когда великая хоровая ренессансная культура буквально при жизни одного-двух поколений была отринута обществом и заменена тем, что тогда воспринималось (особенно после формирования системы венецианских оперных театров — по определению коммерческих) как массовая культура, чуть ли не родственница современной «попсы». Но ведь сейчас «элитарная» сфера оперного искусства не ограничивается концептуальными проектами авангарда, тяготея к воссозданию именно произведений первой половины XVII века! И так далее...

Вероятно, само соотношение элитарной и массовой культуры, о котором справедливо говорит Олег Владимирович, не так уж однозначно и просто. Более того, массовая культура, которая угрожает нам всем поглощением и «новым варварством», вдруг обнаруживает, как это ни дико звучит, потенцию к саморазвитию.

Приведу весьма характерный пример: как известно, американские социологи культуры очень любят считать, переводя все рассуждения о наблюдаемых процессах и тенденциях на экономические рельсы. Дескать, все критерии, о которых нынче говорилось, не вполне объективны, а вот критерии успешности коммерческой объективны. Так вот, были произведены подсчеты с целью определить наиболее успешный коммерческий проект в области зрелищных (исполнительских) искусств XX столетия. И, нужно заметить, результаты оказались во многом обескураживающими: с огромным отрывом одержал победу театральный проект — мюзикл «Призрак Оперы» Эндрю Ллойда Уэббера.

Дело, естественно, не в том, что победил феномен массовой культуры, — с ней элитарная культура заведомо соперничать не могла бы. Интересно другое: «Призрак Оперы» за явным преимуществом «одолеет» и знаменитую бондиану, и «Звездные войны» Лукаса. Более того, сейчас, когда бондиана уже фактически себя изжила как актуальный проект, когда «Звездные войны» пересматривают лишь дети школьного возраста, ностальгирующие пенсионеры да специалисты по постмодерну, «Призрак Оперы» остается вполне успешным, ежедневно принося миллионные доходы авторскому коллективу (поскольку до сих пор ставится на Бродвее). Таким образом, для массовой аудитории наиболее притягательным оказался далеко не самый примитивный и не столь уж ориентированный на самые примитивные запросы публики проект — напротив, очень сложный не только технологически, но и в образном, художественном, семантическом плане. Я думаю...

**Голос из зала:**

— Не массовый в чистом виде...

**К. А. Жабинский:**

— Да, не массовый в чистом виде. Более того, «Призрак Оперы» — проект, который в условиях данного жанра как бы рефлектирует на тему элитарной культуры. Насколько убедительно это получается, мы вправе судить по-разному. Но ведь нужно признать, что еще в середине XX столетия такой мюзикл вообще появиться бы не мог. Вспомним хотя бы знаменитые мюзиклы, появившиеся в 1940–1950-е годы, — никакого сравнения!

Так вот, интересно, во-первых, что мюзикл сам по себе на протяжении XX века тяготеет к подобному усложнению, своего рода элитаризации, насыщению культурными смыслами. Во-вторых, «Призрак Оперы» оказался необычайно востребованным — той самой толпой, которая вроде бы ничего, кроме убогого и примитивного, знать не хочет. В-третьих, он счастливым образом совпал с подъемом интереса к оперному искусству. Не будем говорить, довлеет ли здесь конъюнктурный расчет, «политика» это или не «политика», — в конце концов, реклама, или напор псевдоспециалистов, о которых говорил Олег Владимирович, решает далеко не всё.

Сейчас существуют чрезвычайно мощные, технологически разработанные системы рекламной поддержки практически каждого подобного проекта. В одних случаях реклама срабатывает — в других, увы, нет. Стало быть, речь должна идти и о том, что Константин Владимирович назвал «сутью». Но если существует определенный прогресс в данной области, если сейчас по-прежнему (по прошествии уже 25 лет!) сферой массовой культуры востребованы проекты в духе «Призрака Оперы», если даже рок-музыка демонстрирует нам феноменальную популярность группы «Queen», которая на волне своего успеха опять-таки чрезвычайно активно разрабатывала мотивы элитарной культуры, — значит, ситуация не так уж безнадежно плоха.

В связи с этим я хотел бы поддержать идею Валентины Николаевны, говорившей о перспективах междисциплинарных исследований. Она абсолютно точно обозначила то, в чем все мы нуждаемся. Ведь с позиции высоколобого музыковедения массовая культура — до сих пор нечто ущербное, недостойное внимания. У значительной части философов и эстетиков (в отличие от здесь присутствующих) это, скажем так, мальчик для битья. В лучшем случае звучат рассуждения: массовая культура — беспросветное, прискорбное явление, но она существует, поэтому, хотим мы или не хотим, надо ее как-то изучать и описывать.

Я думаю, этот подход непродуктивен. Я думаю, что Владимир Петрович совершенно прав — все расставит по местам лишь время. Невозможно деформировать восприятие «политикой», принуждая огромные массы людей всю жизнь любить только что-то недостойное и убогое. По большому счету, это недостойное и убогое, рождаемое современной массовой культурой, очень быстро сходит на нет и уже никогда не возвратится. Мы можем назвать десятки, даже сотни мюзиклов, рок-групп или поп-групп, которые сейчас вообще никому не нужны, что выглядит закономерным. Такова природа массовой культуры, ее предназначение — для однодневного, одноразового употребления, подобно обоям модной расцветки, коврикам в ванной или каким-то другим декоративным моментам. Если что-то в данной сфере все-таки выживает и сохраняется, следует ли обнаруживать здесь признаки деградации человечества? Может быть, напротив, свидетельство того, что и массовая культура способна к саморазвитию?

В постановке таких вопросов, мне кажется, заключен некий оптимизм сегодняшней ситуации — и возможность для нас, здесь присутствующих, в процессе заинтересованного, продуктивного диалога, в процессе междисциплинарных исследований уловить намечающиеся позитивные тенденции, их обозначить и привлечь к ним внимание культурной общественности.

**Ведущая:**

— Большое спасибо, Константин Анатольевич. Мне приятно, что Вы выступили столь взвешенно и даже обрисовали целую программу исследований на будущее.

В порядке юмористического дополнения позволю себе короткую реплику. Вы сказали: «ущербное», «недостойное», «все это уходит». Однако вполне может быть так, что ущербное, недостойное содержит в себе и нечто прямо-таки возвышенное. Как показали исследования, использование таблетки аспирина, например, может заключать в себе надежды не только на исцеление участка собственного тела, но даже на бессмертие. Иными словами, всякий продукт массовой культуры самым причудливым, невообразимым образом все-таки является выражением некоторых общих чаяний. В этом смысле его нельзя считать убогим или же ущербным, потому что, если бы массовая культура сводилась только к своей манипулятивной функции, в чем ее довольно часто упрекают, она не была бы столь эффективной, более того, ее, наверное, не существовало бы вообще. Опять же, это проблема высокого и низкого, и я оставляю ее открытой в том смысле, что это предмет уже дальнейших разговоров.

Я хочу поблагодарить всех, кто принял участие в нашей конференции, всех, кто помог ее организовать. В первую очередь, я выражаю свою сердечную признательность Владимиру Петровичу Чинаеву, который является душой этого проекта и который, несмотря на достаточно сложные обстоятельства последних трех месяцев своей жизни, тем не менее был включен в него, можно сказать, каждую минуту, постоянно жил им и благодаря этому сделал наш трехдневный диалог возможным. Хочу также выразить свою искреннюю признательность Константину Владимировичу Зенкину, оказавшему нам такой замечательный прием в стенах Московской консерватории — для меня это место возвышенное во всех отношениях, и мне всегда приятно там бывать...

**К. В. Зенкин:** Взаимно!