

О.В. Костина, О.Ф. Филимонова

## ТРАНСЦЕНДЕНЦИЯ ИСКУССТВА: VIDE SUPRA, ИЛИ СМОТРИ ВЫШЕ

В контексте общего концептуального поля философии постмодерна и в качестве организующего анализ принципа выдвигнут афоризм *vide supra*, смысловая развертка которого представлена измерением трансцендентного. Эта позиция предполагает уход от плоскостного понимания бытия к его сущностному перспективному видению, от идолоподобных фабрикаций к экзистенциальному восхождению. Метафизический вектор искусства позволяет быть в пространстве духовно оторефлексированных форм, свободных от диктата художественного и культурного техницизма.

**Ключевые слова:** трансценденция в культуре; философско-эстетическая критика; культура постмодерна; духовные ориентиры; креативная экономика.

Современная интеллектуальная мысль глубоко увязла в дилемме: как можно говорить об искусстве, если само его существование вызывает вопрос. Проблема заключается в фиксации демаркационной линии в той пограничной зоне, внутри которой искусство уже не является искусством, а существует как бы «по ту сторону искусства». Ведь, собственно говоря, возникнув как нехудожественные настроения, как нечто обозначающее опыты, новые искания, пробы, разнообразные, нередко сомнительные, но всегда достаточно смелые и убеждающие, экстремальные художественные движения конца XIX–XX в. были сориентированы на внехудожественные силы и, судя по их манифестам и лозунгам, они вовсе не желали оставаться искусством. В таком подходе присутствует значительная доля рискованной эмпирии, но для бунтарей-деятелей экспериментаторство представляло собой необходимое методологическое требование.

В разное время, не располагая свободными от иллюзий ответами, гуманитарии-исследователи предлагали описания наблюдаемых процессов, объясняя их сущностные проявления в виде дегуманизации и не-трансцендентности искусства, оскудения художественных и человеческих источников для творчества, синдрома сциентизма и техноцентризма в культуре, подмены искусства утилитарно-рассудочной, сочленённой с эстетическим эффектом индустрией и т.п. Создавшееся положение вещей, пожалуй, очень удачно обрисовал В. Вейдле, резюмируя свои размышления довольно радикальной тезой об умирании искусства, в том смысле что если эстетические потребности человека убить нельзя, то искусство убить можно, как можно и человека отучить от творчества [1. С. 289].

Разумеется, можно скорбно и благородно уверять в гибели искусства, тем не менее оно само будет жить даже притом, что сегодня его положение в тумане собственных духовных мытарств весьма неустойчиво. Говорят, трудные времена скупы на обещания, но щедры надеждами. В формате этой сентенции исторический момент является конститутивным. Теперь, когда слабые стороны нынешнего дробного, калейдоскопического времени, отмеченного неопределенностью и смутностью самосознания искусства, предельным субъективизмом и тяготеющей к анархии свободой посткультуры стали болезненно очевидными, впору ожидать более глубоких перемен в эстетическом сознании и художественном творчестве. Не бу-

дучи наивными в оценке этого далекого от наивности ожидания, признаем, что действительность намного сложнее и никакому анализу и наблюдательности не исчерпать ее вполне. И все же, пока еще не сказано последнее слово.

Нужда в эстетическом осмыслении действительности сегодня выражена вполне явственно. Современность располагает возможностями сформулировать ряд положений, которые обозначают суть эстетической рефлексии в современной культуре. Во-первых, можно говорить о своеобразном расширении эстетического опыта в культуре, который уже охватывает не только искусство, но и смежные территории политики и этики, дает способ доступа к реальности через эстетические коды. Во-вторых, сам мир оказывается развернут в сторону эстетических вопрошаний, указывая на плюрализм и нужду в индивидуальном. Мир может быть оправдан не иначе как эстетический феномен, по Ф. Ницше. Именно искусство помогает выйти из замкнутого круга технологий и продемонстрировать иные способы понимания мира. В-третьих, искусство всегда демонстрировало, в силу парадоксальности своей природы, дистанцию между миром и предметом, а сила символической природы искусства заключается в трансцендентном измерении, которую никто не может отменить.

Таким образом, видимые состояния современного искусства и волнения творческого духа могут служить ценным источником для непосредственных размышлений и вопрошаний: камо грядеши? Можно ли говорить, что это движение способно повернуть в каком-то определенном направлении, перейти на какую-то новую высотную позицию? Если да, то какую?

**Акцент высоты.** Главной подсказкой в этом смысле может стать латинский афоризм *vide supra*, выведенный нами в название данной статьи. В буквальном смысле максима «смотри выше» – это побуждение к действию, совет, понуждающий взгляд, который пока не может осуществиться свободно и непринужденно, к вырастанию вверх. Смотреть – это всегда внимание, обращенное на часть окружающего мира, но в призыве «смотри» звучит внешнее требование активного усилия изнутри, и потому координата «выше» инициирует рефлекссию, начало и важнейшие детали действия. Переход из покоя в движение, т.е. изменение, которое должно явиться из области чувственно-телесного, высказывает себя в устремле-

нии зора вверх. Акцент высоты придает вертикальному восхождению взгляда градус сфокусированного состояния и, как следствие, открывается новое видение ситуаций или отношений между вещами. В этом смысле взгляд равен духовной рефлексии, потому-то он есть задача духа и опора тела, начало всякого действия и модели смысла; он ценен сам по себе и сам себя выражает через свои качества и характеристики.

Высота дается нам как некий прирост видения, сближающий наш взгляд с трансцендентным. Он дает сверхчеловеческую перспективу, раскрывая подлинную глубину вещей, укрытую за их внешними характеристиками. Направленность взгляда в высоту гарантирует стереоскопичность видения, этот взгляд зорек, а не подозрителен, он видит не только нижнюю кромку вещей, а всю полноту их смысла. Таким образом, эта стратегия является смыслонесущей, позволяющей человеку ориентироваться в культуре, которая не может не существовать без собственных механизмов трансценденции как образцов совершенства, полноты и системности.

**Расширение контекста.** Максима «смотри выше» – это совет человеку духовно подняться настолько, чтобы мыслью (умный взгляд) проникнуть в недоступное чувству. Другими словами, увидеть за видимым невидимое. Для древних греков такой сокрытой для чувств сущностью была вечность, пребывающая выше звезд. Как убеждал Платон, только «духовный взор», направленный на сверхчувственное, невидимое оком, открывает истинную сущность вещей, лишь свет умопостигаемой вечности наполняет душу зрением, делает все сущее зримым.

Тема движения вверх содержательно представлена в разных культурно-исторических ракурсах.

Вертикальная позиция связана в архаической культуре с высшим проявлением сакральности. Показывая культурно-историческую изнанку слов английского языка, М. Маковский отмечает и такое значение бытия, как «тянуться вверх, восходить, иметь вертикальное положение». Вертикальное положение в пространстве символизировало, в отличие от горизонтального, все божественное: например, *stand* – «стоять» восходит к индоевропейскому *stha-* и может быть сопоставлено с такими значениями, как английское *understand* – означает буквально «стоять под небом, Богом», древнеанглийское *stan* – «камень, гора», осетинское *dis* – «чудо», древнемецкое *zetten* – «выпрямлять, приводить в порядок» [2. С. 60].

Само определение человека (*άνθρωπος*) типологически соотносится в первой части слова с древнеиндийским *adri* – «устремленная вверх гора», а вторая соотносится с корнем, представленным в немецком *em-por* – «вверх». Человек мыслился как микрокосм и отождествлялся с вертикально стоящим шестом (настоящий, истинный, следовательно, находящийся в вертикальном положении, тянущийся к небу; ср.: латинское *sublevis* – «слабый, тривиальный, не имеющий значения, буквально «не поднявшийся по лестнице до Бога, не пообщавшийся с Божеством»). Человек в этом смысле выстраивается снизу вверх, переступая пределы, преодолевая себя. Удерживать вертикализм и есть представить структуру культуры в целом.

Из нового порождающего опыта – ощущения себя ввергнутым в небо – развились различные формы ориентации человека в пространстве [2. С. 60]. Так, мифологема «высота» является древнейшей формой ориентации человека в смысловом пространстве культуры. Любой холм или возвышенность есть репрезентация неба – абсолютного верха как источника позитивных смыслов в культуре.

Обратимся к Платону, который задает парадигму «высокого места» в европейской культуре. Платон создает, по мнению С. Аверинцева, миф второй степени, послерефлексивный и символический. Все в терминологии Платона – эквивалент неба. Оно не только объемлет сущее, но и включает его в себя. Душа неба – это душа универсума, предельная духовность. Истинная Земля находится под самыми небесами в чистом эфире. Люди же не могут достичь крайнего рубежа воздуха по своей слабости и медлительности. Они находятся внизу, во впадинах, воображая, что живут на поверхности. Обитатели же небесной земли видят солнце, звезды такими, какими они есть на самом деле, а спутником всему этому является полное блаженство.

В диалоге «Федр» дается описание вечного и прекрасного неба, где правят в вышине миром. Тема высокого, связанного с легкостью, парением, красотой, мудростью, доблестью, истиной и низкого как причастного злу, безобразному, дурному, всей силой тянущего к земле, пронизывает всю ткань указанного диалога. Бессмертные души (боги) могут созерцать занебесную область, подлинное знание в подлинном бытии, стоя на небесном хребте в круговом движении. Судьба других душ такова: некоторые поднимаются в занебесную область и несутся в круговом движении по небесному своду, но с трудом созерцают бытие, другие – то поднимаются, то опускаются или носятся в глубине, топчут друг друга, пытаются опередить. Все они довольствуются мнимым пропитанием, и не в состоянии созерцать истину. Но души, которые созерцали священное, благодаря памяти могут припомнить увиденную когда-то прекрасную местность. Человеческая тоска оттуда, от памяти, которая припоминает то, «что некогда видела наша душа, когда она сопровождала бога, свысока глядела на то, что мы называем бытием, и поднималась до подлинного бытия» [3. С. 158].

Таким образом, высота – это место, которое утрачено, его нет, но без него жизнь не имеет, по Платону, смысла. Культура немислима без культа, который постигается, по П.Флоренскому, не снизу вверх, а сверху вниз. Такую сверхчеловеческую перспективу дают духовные практики, открывающие новую, надмирную точку зрения, сообщающие связь разрозненным впечатлениям души. Если обратиться к пейзажу П. Брейгеля «Охотники на снегу», то можно увидеть воплощенную в художественном произведении космическую точку зрения. Взгляд художника зорек, он исполнен любви и подробностей, это дар зрения, способный заключить в объятия всю землю.

Вышеизложенное показывает, что высокое место, как набор позитивных характеристик, представляет перенапряженную структуру небесного видения и

покровительства. Высота понимается как необходимая связь с абсолютным. Из близости к этому «умному» месту проистекают сакральные характеристики объектов, определяются главные действующие лица и смысловые векторы движения культуры. Вот почему верность своему древнему символическому характеру хранит христианско-православное искусство: иконописание, стремящееся к проявлению нетленного, невидимого, исполняет взятую на себя задачу одухотворить земное, осуществить, подобно вере, ожидаемое, вознести мысль и сердце человека в мир духовного, приблизить к душе нашей вечность.

П. Флоренский, рассуждая об особенностях иконы, указывает, что она связана с высшей реальностью, без этой символической предназначенности она просто поверхность, материальная ценность, но никак не свидетельство духовного мира. «Икона всегда или больше себя самое, когда она – небесное видение, или меньше, если она некоторому сознанию не открывает мира сверхчувственного и не может быть называема иначе как расписанной доской [4. С. 100]. Следуя порядку прочтения иконы, только на последнем анагогическом уровне мы можем достичь уровня чистого созерцания, непосредственного общения с первообразом. Сама икона есть взгляд, который направлен не на сиюминутное, бренное, но на вечное, поэтому в ней совмещаются разные временные и пространственные моменты, содержание выверяется каноном, а техника писания есть обожение, преобразование под действием света.

Чтобы увидеть значимость этой дистанции, которая заставляет смотреть выше, от чувственного переходить к сверхчувственному, полезно привести разграничение Ж.-Л. Мариона. Размышляя о даре Божественного бытия в своей сокрытости, автор указывает на дистанцию как свидетельство этого различия, где Абсолют не будет приручен человеческим опытом ближайшего. Идол – это попытка фамиллярного отношения с Божеством, он, по Мариону, устраняет дистанцию между нами и Абсолютом, делает невозможной высь и даль, поставляет Божество в наше распоряжение, снижая все способы восхождения к Абсолюту. Не означает ли оно неслышного, но радикального устранения той выси и той неопровержимой инаковости, коими в собственном смысле удостоверяется божественное? – задается вопросом Марион. Конечно, в своем утешении, свидетельстве идолические образы убедительны и действительны, но они не могут решить главного – возобновить трансцендентную связь, делая все близким, доступным, усеченным, поскольку больше не существует зазора между вечным и конечным. Икона же говорит о другом. Дистанция между человеческим и божественным становится неодолимой, более того, она становится мотивом видения и понимания. «Икона же оберегает эту дистанцию и высвечивает ее в незримой глубине непроницаемого и открытого образа» [5]. Топология зеркального изображения идола сменяет типика призмы, где незримое является фокусом видения зримого, образ непреодолим, им нельзя манипулировать, он открывается из собственной глубины. Все характеристики изображения читаются в семиотическом ключе как знаки незримых вещей.

Что же остается, когда божественное исчезает, или фабрикуется или возникает в пространстве всеобщих равнозначностей? Это пустое пространство, где ничего не происходит. Где все разворачивается на поверхности, где исчезает из мира тайна, а появляется ближняя траектория развития, движения, переворачивания. Надежды, по Мариону, можно возлагать на парадоксальные жесты искусства, на исключительный способ прохождения дистанции человеком, на чистоту этой линии, которая не присваивает, а высвобождает и хранит, поэтически выдерживает меру, ритм, строгость. Одним словом, на искусство, которое сохраняет высоту.

В сущности, максима «смотри выше» может быть отнесена к числу принципов, органичных для творческих практик. Вспомним С. Дали, который из радикала превратился в классика и чьи слова, сказанные по поводу своего обращения к традиции (т.е. великим памятникам европейской духовной культуры), сегодня прозвучат весьма актуально: «Классика есть целостность, космос, вера, а не разобщенность, не хаос и не цинизм; *классика* – это значит, что в произведении искусства уже есть *все* – то все, которое отовсюду, – но этому *всему* совершенно точно определено место в строжайшей иерархии, так организующей шедевр, что никакая деталька (а имя им легион) не лезет в глаза» [6. С. 264]. Ясно, что модернистская причастность к традиции – не «бескрылый возврат к истокам», но внутренняя потребность не упускать из виду вневременное. Наконец, на факт синтетических обобщений опыта классики и неклассики (под знаками эстетического, игры, иронии) как художественно-эстетической деятельности постнеклассического этапа указывают современные исследователи [7. С. 58].

Хотелось бы указать еще на одно существенное обстоятельство. Возвращение к традиции, как отмечал С. Франк, есть прорастание изнутри сквозь всю толщу материала, которым располагает культура, а не движение по касательной, тогда ничто не может быть отброшено, а все складывается в духовно отрефлексированные формы. Традиция здесь понимается не в строго каноническом ключе, а как экзистенциальное пространство исполненных сил и переживаний. Вот почему мы можем говорить о современных пространствах искусства как о пространствах сложных, не редуцированных до удобных составляющих, не представляющих собой неуловимой игры значений, эстетического калейдоскопа вариантов, но промысленных и прочувствованных глубоко, которые и делают присутствие эстетического опыта действительным. Об этих формах магического, сложного производства жизни в измерении эстетического опыта писал Х.У. Гумбрехт [8].

Итак, проведенная нами короткая отсылка к онтологическим смыслам есть знак расширения контекста ценностных ориентиров в современной эстетике и искусстве. К началу XXI в. – и это симптом нового положения дел в аксиологии – возникает понимание того, что современность, перенесенная в метафизический план, обретает более устойчивую и убедительную реальность. Конечно, ценности эти становятся живой реальностью только в восприятии людей, по-

буждая мыслить, переживать, действовать, – иначе они мертвы. Не столь случайно культивирование мысли относительно того, что признак большого искусства состоит в том, что его «влияние всеобще и вечно», что художник призван «выговорить» в своем произведении «зрело промедитированное суждение о вечных предметах», возвестить людям, «притом для многих, сокровенные духовные содержания» [9. С. 334].

Онтологическое содержание эстетического опыта свидетельствует о всех формах превосходения плоскостного видения мира и его неукорененности в человеческом бытии и опыте в рамках онтологии, метафизики как архитектурного понимания мира в кантовском смысле этого слова. Станным образом складывается парадоксальная ситуация, когда метафизика и сомнительна, и желательна. На карте желаний пути понимания множатся, ибо в обмирщенном обществе искусство все же остается прибежищем духа. Сознание грезит надеждой вернуться от внеэстетической эстетичности к Эстетике с большой буквы, к «страданиям» мысли, к поиску содержания разных определений, которые звучат возвышенно и нетленно. Художественные деятели пытаются в своем творчестве преломить традицию и сочетать ее с новыми тенденциями, уловить то, что есть вне времени, то, что шире пределов нашего бытия. Однако новые духовные интенции – не более чем технический прием (в узком и широком смысле этого слова), а отнюдь не полный набор условий, который должен быть выполнен для того, чтобы сущностный сдвиг действительно состоялся. Тем не менее можно сказать, что это определенные шаги на пути искусства к новому самопониманию, к установлению иных художественно-эстетических соответствий и гармоний. Такая бесконечность может быть названа бесконечностью прекрасного и возвышенного, смысловыми движениями вверх, а не вниз.

**Внутри новых состояний.** Если продолжить попытку говорить о том, насколько современная художественно-эстетическая деятельность отражает имидж и перспективы искусства с позиций косвенных значений и ассоциативных возможностей максимы «смотри выше», то, пожалуй, условно опознаются несколько траекторий.

Одно из направлений обозначим метафорой «рассеянный взгляд». Мы отмечали уже, что движение и фокусировка взгляда всегда взаимодополнительны. К примеру, визуальная устремленность перед собой в пространство символизирует выполнение конкретного проекта. Цель, форма, иерархия, мастерство в виде законченного произведения с реализованной художественной идеей автора фиксируют сущности артпроцесса в традициях классики. «Рассеянный взгляд» – неприцельный, скользящий, без установленных фокусов и перспектив далекого и близкого, поверхностный, по поводу которого тому, кто захотел бы без остатка высветить для себя его осязаемые визуальные привилегии, сказать просто нечего. Здесь невольно напрашиваются ассоциации с постмодернистским понятием процессуальности (как единственной, бытийной стороны произведения искусства), с его мыслительной практикой погружения в беззвучно-

бесцветную стихию объекта, с дефицитом аксиологической устойчивости, фактом принципиального отсутствия реализованной идеи. Ведь заявили Ж. Делез и Ф. Гваттари, что творческая устремленность художника в будущее свидетельствует о том, что лучшие его картины не закончены, при этом миссия творца – в осуществлении прорыва к новому искусству как воплощению процесса без цели. Едва ли не здесь концентрируется эстетическая методология ризоматики и широта аллюзий, возникающих с понятиями корня и корневища.

Господство привычной постмодернистской оптики шизоаналитического метода выдерживает будущность артпроцессуальности в плоскости «сниженной эстетики». Отсюда натурализм, чрезмерное преобладание отрицания, разрушения и отвращающего чувства, в силу чего картография новой эстетики метафорически может быть сравнима лишь с беспорядком корневища, с мелкотравчатым полем («трава в голове»). Революционность эстетической затеи неизбежно обернулась консерватизмом (реанимация мистики, архаики). Ведь как это верно увидел В.В. Розанов: «Эстетическое начало есть по существу своему пассивное: оно вызывает нас на созерцание, оно удерживает, отвращает нас от всего, что ему противоречит; но бросить нас на подвиг, жертву – вот чего оно никогда не сможет. Люди не соберутся в крестовые походы, они не начнут революции, не прольют крови... из-за Афродиты земной» [10. С. 301]. Однако не следует забывать, что и прекрасное, эстетически совершенное по своему историческому бытию есть призыв собраться вместе всем тем, кто восхищался им раньше (В. Беньямин). Прекрасное, если оно действительно прекрасное, выманивает человека из темных углов бытия и позволяет настроить себя на новую оптику видения, ведет всегда дальше, чем есть, является событием вхождения в иные сферы. Современная культура все чаще работает с сырой и грубой негативностью, возможно, сохраняя таким образом самообладание в пространстве хаоса, снижая повседневное до чудовищного в «нижнем мире титанов».

Следующее соображение попробуем проговорить через метафору «блуждающий взгляд». Обратимся за коротким разъяснением к В. Далю. Дело в том, что слова «блуждать» в его словаре русского языка нет, а есть слово «блуд», от которого первое является производным. Слово «блуд» со всеми своими производными включает в себе двоякий смысл: народный – «уклонение от прямого пути»; церковный и книжный – «любодейство» (с припиской, что «посему слова этого лучше в общежитии избегать»).

Глагол «блуждать» сохранил прямой и переносный смыслы: колобродить, скитаться, шататься, бродить, ездить, сбившись с дороги и не опознаваясь в местности, сбиться с пути, блукать, плутать, путать. А вот глагол «блудить», напротив, дополнился значениями. К примеру, в народной речи – прокудить, проказить, шалить, причинять убыток; блудяшка – игрушка, потешка, безделушка; блудяга – шатун, бродяга. В церковном понимании – любодейный, блудный, нравственно блуждающий, отпавший от истинной веры, впавший в раскол или в ересь; как пример –

повествование евангельской притчи о блудном сыне – человеке, заблудшем на пути жизни.

Надо отметить, что в английском разговорном языке семантика слова «блуд» (lechery, fornication) сходна с русским: «блудить» (fornicate) тождественно «плутать» (stray); блуждать (roam, wander); скитаться (rove), блуждающий взгляд (rovinglook).

Пожалуй, теперь будет легче вообразить характер свойств, суть которых мы хотим передать выражением «блуждающий взгляд». Может быть, только скажем о ряде черт, чтобы оттенить специфику нашего толкования. «Блуждающий взгляд» кажется обзорным в силу множественной линейности поверхностного схватывания, пронизывающей зримое поле. Оптическое качество «блуждающего взгляда» имеет зрительную ценность, так как строит обозреваемое пространство по принципу противоположности. Линия взгляда бежит от одного объекта к другому, удерживая и смещая внимание от одной детали к другой, «ощупывая» и различая, дистанцируя и локализуя пригодное на пути своего движения. Любая догадка здесь приблизительна, смутна, но не равнозначна полной неопределимости. В любом случае «блуждающий взгляд», заведующий изменением перспективы, свидетельствует о растревоженном сознании, и теза Ж. Делёза в этом контексте смыслов отчасти иллюстративна: «Все идет сверху вниз и этим движением утверждается самое низкое – ассиметричный синтез... Речь идет о глубине и ее сущностной принадлежности – дне. Глубина всегда “обшаривает” дно: здесь вырабатывается дистанция как утверждение дистанцируемого ею, различие как сублимация» [11. С. 286].

В конечном итоге блуждание, как и рассеянность, может рождать неподлинное, невнимательное бытие [12. С. 46]. Внимательность же связана с сосредоточенностью, промедлением, некой неспешностью существования, где формам «невыносимой легкости бытия» противопоставляются формы «умного делания» и сердечной затронутости «живым опытом». Здесь уже невозможны фокусы, симуляции и техническая комбинаторика, поспешные перемены, когда главное вытесняется первостепенным, а истинное уводится на периферию. Внимательный взгляд не может отменить груза прошлого, он укоренен в традиции, знает линию горизонта.

В свое время Х. Ортега-и-Гассет отмечал, что для дегуманизации (неприязнь к традиционной интерпретации вещей) не обязательно искажать первоначальные формы вещей, достаточно изменить привычную перспективу, т.е. перевернуть иерархический порядок и создать такое искусство, где поэтическое «вознесение» может быть заменено «погружением ниже уровня» естественной перспективы. Лучший способ преодолеть реальность – наделить мельчайшие жизненные детали монументальностью, периферийные сферы нашего сознания – центральностью и т.д. [13. С. 245]. В этой игре фокусировок все мнимо, амбивалентно, все смешивается, сублимируется (двойственно, «разрублено в фарш», изменчиво).

Уже позднее деконструктивистский постмодерн переоткрыл эту методику опрокидывания бинарных оппозиций. Ироничное переосмысление реальности и

эстетического процесса составило генеральную линию современного искусства. Отсюда возникающие аллюзии с «блуждающим взглядом»: скольжение между революционным и конформистским полюсом, поэтика кочевничества и бегства от мира, мистика и фэнтези. Все эти явления – эффект предельного взглядывания в реальность (объективную данность) настолько близкого, что исчезает разделяющая ее грань с искусством (гиперреальность). Все эти эффекты продолжают в культуре и в социальном поле, когда эстетика доминирует над реальностью, придавая ей онтологический статус. Желание все приблизить, сделать легким, доступным и обозримым, безусловно, лишает мир и искусство тайны, метафизической глубины, заставляет следовать одномерной логике существования системы, лишая искусство нерва прорыва, энергетики становления в онтологическом смысле этого слова как соответствия «живому делу». Современная гиперреальность и есть такого рода «недород» (С.С. Хоружий), которому не хватает до воплощения силы жизни, чувств, энергетики восхождения к высшим смыслам.

Вот, собственно, подходящий момент для того, чтобы возвратиться к поставленным в начале статьи вопросам. Вступило ли искусство на путь, следуя которому оно стало бы самотождественным?

**Без альтернатив.** То, что на стадии постмодернистского артпроцесса судьба искусства выглядит печально, не является ли свидетельством исчезновения потребности в «высокой эстетике»? Вопреки тому что религиозные идеи как бы отпали, заглушенная религиозная потребность все-таки страстно рвется наверх, хотя для ее удовлетворения и выбирают всякого рода суррогаты. Отсюда, из этого почти языческого забвения вытекают полимифизм, реанимация различных форм архаического и имитация его символики. Такого рода духовные блуждания сравнимы со скольжением вниз (достичь глубины), с «обшариванием» дна. Хотя, возможно, именно здесь, в глубине бездны будет усмотрена (в страданиях мысли) линия возврата, восхождения «над бессмыслицей мыслью», как сказал бы Е. Трубецкой.

Определенное сходство между неустойчивым тоном современной духовной жизни и ситуацией в Античности увидел П. Козловски. Подобно тому как античная философия пыталась преодолеть нигилизм, распространившийся после смерти богов мифа, через свой «гнозис», так постмодерн через атеологический мистицизм восстает против выкованной системным мышлением «стальной клетки модерна». Тем не менее полимифизм и атеистическая мистика должны быть решительно преодолены философским постижением содержания христианства, возрождением подлинно христианской мистики и христианского гнозиса. П. Козловски убежден, что только постмодерн, который сумеет присоединиться к модерну (не будучи его реставрацией) в значении христианского зона, станет реставрацией христианства и сможет считаться постмодерном по-истине [14. С. 355]. Следовательно, лишенный теологической напряженности духа постмодерн не может претендовать на эпохальный характер. Романтически-революционный настрой его идей под-

готовил и / или спровоцировал кризис искусства и культуры, но стать эпохальным явлением постмодерн не способен. Соответственно, вне христианского горизонта духовности искусство несостоятельно.

И наконец, другая сторона дела принадлежит давней проблеме, спор вокруг которой длится много столетий, не приводя к окончательным результатам, а именно – к тезису «Искусство для искусства» и «Искусство для жизни». Культурно-эстетическая ситуация второй половины XX в. обозначила не наблюдаемую ранее тенденцию – трансформацию антагонизма поставангарда и капиталистического рынка. Старая эстетическая критика (истеблишмента, его буржуазной морали и культуры) переродилась в позитивную креативность новой экономики, а богемная среда (деятели искусства, интеллектуалы) институционализировалась в так называемый креативный класс.

Соглашение служить системе (арт-бизнес), преследующей практические цели, есть поразительная сторона отречения (низкого конформизма) искусства от притяжения высоты, откуда творческий дух всегда искал удовлетворения в своем свободном осуществлении. Ведь принимая новые правила, деятели от искусства вынуждены принять и меркантильные ценности, не являющиеся по этой причине чисто духовны-

ми. В своем роде это свободный переход на реалистичные, лояльные подмости сознания. Причастность к буржуазной форме души неизбежно и настойчиво вызывает не только к жажде ощущений, но и побуждает к действию по извлечению выгоды, правда, в зависимости от того, какие чувства и эмоции она сможет возбудить и как послужит воплощению субъективных устремлений. Вполне вероятно, все это выглядит правильно со стороны тех, кто не видит предела возможностям и средствам в достижении практических целей, а, соответственно, и неизбежных мечтаний. Однако не потому ли наша культура живет в стихии соблазнительных страстей с неотъемлемыми от нее двусмысленностями и противоречиями?

Это ли есть ответ на решение проблем настоящего момента? Должно ли в сложившемся положении вещей отказываться от иного взгляда? Вовсе нет. Интуиция У. Йейтса о том, что последнее знание часто приходит к мятущимся людям, принося на время мировое смятение, должна только укрепить сознание в намерении не отбрасывать сверхчувственную силу созерцательной мысли. Сказано было: «Духа не угашайте» (1 Фес. 5, 19). Для тех же, кого смущает жар ревности апостольского свидетельства, есть пожелание внимать зову «Смотри выше».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. 366 с.
2. Маковский М.М. Язык-Миф-Культура. Символы жизни и жизнь символов. М.: Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова, 1996. 330 с.
3. Платон. Федр // Платон: собр. соч. : в 4 т. М.: Мысль, 1993. Т. 2. 528 с.
4. Священник Павел Флоренский. Иконостас // Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 333с.
5. Марион Ж.-Л. Идол и дистанция. URL: <http://esxatos.com/marion-idol-i-distanciya> (дата обращения: 02.12.2018).
6. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим // Иностранная литература. 1992. № 8-9. С. 238–281.
7. Бычков В.В. После «КорневиЩа». Прологомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. 237 с.
8. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
9. Ильин И.А. О художественном совершенстве // Путь к очевидности. М.: Республика, 1993. 431 с.
10. Розанов В.В. Три момента в развитии русской критики // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. М.: Искусство, 1990. 605 с.
11. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 387 с.
12. Петров Н.И. Герменевтика внимания в православном опыте. Саратов: Саратов. гос. соц.-экон. ун-т, 2004. 240 с.
13. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
14. Козловски П. Супермодерн или постмодерн? Деконструкция и мистика в двух версиях постмодернизма // Историко-философский ежегодник '97. М.: Наука, 1999. С. 338–356.

Статья представлена научной редакцией «Философия» 2 марта 2019 г.

### **The Trajectory of Art: Vide Supra, or See Above**

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2019, 442, 75–81.

DOI: 10.17223/15617793/442/9

**Olga V. Kostina**, Saratov State Academy of Law (Saratov, Russian Federation). E-mail: kostina1965@yandex.ru

**Olga F. Filimonova**, Yuri Gagarin Saratov State Technical University (Saratov, Russian Federation). E-mail: Filmon-2006@yandex.ru

**Keywords:** transcendence in culture; philosophical and aesthetic criticism; postmodern culture; art process; spiritual landmarks; creative economy.

The article is aimed at clarifying the nature of spiritual changes in contemporary aesthetic consciousness, art and culture. As a basis for reasoning, a number of theoretical premises and observations from the history of philosophical and aesthetic ideas which have not lost their relevance in the contemporary art history have been put forward. In the context of the general conceptual field of the postmodern philosophy and as an organizing principle of the analysis, the aphorism *vide supra* (its interpretation is represented by the transcendence dimension) is proposed. This position involves a departure from the planar understanding of existence to its essential perspective vision – from idolatry fabrication to existential ascertainment. Such intuitions are revealed in a wide field of cultural and historical contexts. So the mythologem “heights” is the oldest form of human orientation in the semantic space of culture linking verticalism with the highest manifestation of sacredness. As a symbolic expression of spiritual reflection on desires emanating from the outside, the height of the gaze can be attributed to the maxims, organic for the modern creative practices, that call for the fullness of cultural tradition, the depth of feeling and the blossoming complexity of life. The value of metaphysics is determined by the architectonics of a piece of art whose metaphysical vector allows it to be in the space of spiritually reflected forms, free from the dictates

of artistic and cultural technicality. It is shown that the aspirations, landmarks and lines of movement of the postmodern art are mediated not only by the variability of political, social and cultural links, but also by the impact of economic strategies upon the art process and its results when the antagonism of post-avant-garde and the capitalist market is reborn into the positive creativity of the new economy, and the Bohemia environment is institutionalized into the so-called creative class. In the given context, the maxim *vide supra* is considered from two interrelated semantic points. One of them is the “diffused gaze”, which metaphorically concentrated aesthetic methodology of rhizomatics and the breadth of allusions arising with the concepts of rhizome – a procedural deficit of axiological sustainability and the lack of implemented ideas. The second point, the “wandering gaze”, signals the fluctuations between the revolutionary and conformist poles, which, being important ideological phenomena, are outlined and proceed in art, culture and the social field. The study notes that, in their aesthetic terms, these options are flawed without the spiritual orientation of *vide supra*.

## REFERENCES

1. Veydle, V. (1991) Umiranje iskusstva. Razmyshleniya o sud'be literaturnogo i khudozhestvennogo tvorchestva [Dying art. Reflections on the fate of literary and artistic creativity]. In: Averintsev, S.S. et al. (eds) *Samosoznanie evropeyskoy kul'tury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve* [Self-consciousness of the European culture of the twentieth century: Thinkers and writers of the West about the place of culture in modern society]. Moscow: Politizdat.
2. Makovskiy, M.M. (1996) *Yazyk-Mif-Kul'tura. Simvoly zhizni i zhizn' simvolov* [Language-Myth-Culture. Symbols of life and life of symbols]. Moscow: V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Science.
3. Plato. (1993) Fedr [The Phaedrus]. In: Losev, L.F. et al. (eds) *Platon: sobr. soch.: v 4 t.* [Plato: Works: in 4 vols]. Translated from Old Greek. Vol. 2. Moscow: Mysl'.
4. Florenskiy, P. (1996) Ikonostas [Iconostasis]. In: Trubachev, A.S., Trubacheva, M.S., Florenskiy, P.V. & Bychkov, V.V. *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected Works on Art]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
5. Marion, J.-L. (2009) *Idol i distantsiya* [Idol and distance]. [Online] Available from: <http://esxatos.com/marion-idol-i-distanciya>. (Accessed: 02.12.2018).
6. Dali, S. (1992) *Taynaya zhizn' Sal'vadora Dali, napisannaya im samim* [The Secret Life of Salvador Dali]. Translated from French. *Inostrannaya literatura*. 8-9. pp. 238–281.
7. Bychkov, V.V. (2002) Posle “KorneviShcha”. Prolegomeny k postneklassicheskoy estetike [After KorneviShche. Prolegomena to post-non-classical aesthetics]. In: Man'kovskaya, N.B. (ed.) *Estetika na perelome kul'turnykh traditsiy* [Aesthetics at the turn of cultural traditions]. Moscow: IPh RAS.
8. Gumbrecht, H.U. (2006) *Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhnet peredat' znachenie* [Production of Presence: What Meaning Cannot Convey]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
9. Il'in, I.A. (1993) *Put' k ochevidnosti* [Path to evidence]. Moscow: Respublika.
10. Rozanov, V.V. (1990) *Nesovmestimye kontrasty zhitiya* [Incompatible contrasts of life]. Moscow: Iskusstvo.
11. Deleuze, G. (1998) *Razlichie i povtorenie* [Difference and repetition]. Translated from French. St. Petersburg: Petropolis.
12. Petrov, N.I. (2004) *Germenevtika vnimaniya v pravoslavnom opyte* [Hermeneutics of attention in the orthodox experience]. Saratov: Saratov. gos. sots.-ekon. un-t.
13. Ortega y Gasset, J. (1991) *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of culture]. Translated from Spanish. Moscow: Iskusstvo.
14. Kozlovski, P. (1999) Supermodern ili postmodern? Dekonstruksiya i mistika v dvukh versiyakh postmodernizma [Supermodern or postmodern? Deconstruction and mysticism in two versions of postmodernism]. In: Motroshilova, I.V. (ed.) *Istoriko-filosofskiy ezhegodnik '97* [Historical and Philosophical Yearbook '97]. Moscow: Nauka.

Received: 02 March 2019