

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

В. В. Бычков

Паломничество по Европе нового тысячелетия с Йозефом Бойсом

Осень 2003 года.

Неделю назад вернулись из очередного турне по Европе. Много из намеченного удалось реализовать. Полтора месяца с лишком непрерывного насыщенного эстетического опыта. Практически никаких негативных эмоций. Впечатлений, переживаний, размышлений — не передать словами. Физически несколько устали и одновременно вроде бы и окрепли. Опять пережили, пропустили сквозь себя всю историю искусства (и культуры в целом) от Шумера и Древнего Египта до конца XX века в ее лучших произведениях. Регенсбург — Нюрнберг — Мюнхен — Франкфурт — Дармштадт — Париж — Шартр — Альпы — Ассизи — Аррецо — Орвието — Ла Верна — Рим — Флоренция с бесчисленным количеством находящихся там памятников, музеев, окружающих все это арт-пространство пейзажей. Немалый маршрут, Виктор Васильевич, для пенсионера-то. Однако удалось! И вроде бы не только физически выдержали, но и как-то внутренне обновились, наполнились духовным ликованием.

И, пока не засосала повседневная суета, которая уже началась буквально с понедельника, есть смысл зафиксировать некоторые впечатления, слегка упорядочить или развить обрывочные записи, которые делал для памяти (весьма краткие, ибо жалко было терять на них время, урывать его от пребывания в состоянии постоянного эстетического созерцания) во время поездки.

Что удивило в целом: практически нигде в Европе не встретилось (и не было слышно даже) никаких крупных, серьезных художественных выставок ни классического, ни современного искусства. Правда, в стороне от нашего маршрута остались Берлин (где что-то вроде бы было — очередная выставка «Москва-Берлин», кажется) и Венеция с ее очередной Биеннале. Однако не думаю, что это что-то выдающееся. В остальном же европейском пространстве тишь и гладь. То ли деньги *кончились вся* (что мало вероятно), то ли достойные кураторские идеи иссякли, то ли что-то иное, более глобальное. Кое-что видели во Франкфурте, но все провинциально и камерно, не в европейском масштабе. Это стимулирует размышления, которые, возможно, и вербализуются когда-то...

Зато музеи и памятники архитектуры практически везде были открыты, и все, что желали увидеть, посмотрели спокойно, без суеты и какого-либо напряжения и дискомфорта. Все три мюнхенские пинакотеки, Лувр, Орсе, центр Помпиду, Ватиканские музеи, Уффици и множество более мелких музеев и памятников оказались открытыми и показали нам свои сокровища во всей их красе. Когда-то уже видел и пережил почти. Теперь, увы, я в возрасте ином... И соответственно ему, и в его меру действовал оптимально и получил желаемый результат. Выявились и какие-то принципиально новые аспекты духовно-эстетического опыта. Если прежде главный акцент делался в основном на конкретных памятниках и музеях с их богатейшими собраниями, то теперь помимо этого и наряду с этим особую радость и духовный подъем мне доставляло само пребывание в старейших духовно-художественных центрах Европы. Просто посидеть где-то у Понте-Вехио во Флоренции на берегу Арно, впитывая всем существом своим какой-то непередаваемый дух ренессансной Флоренции; полежать на траве у арки Константина в Риме, бездумно созерцая толпы туристов, суетящихся у Колизея, Форума Романум, Палатина, всем телом осязая какой-то могучий подземный гул веков и впитывая древнеримскую энергетику; или побродить ночью по пустому средневековому Ассизи или по дневному Парижу вокруг Нотр-Дам, отдаваясь полностью каким-то особым эстетическим переживаниям, вроде бы мало связанным с конкретным местом, но явно им и только им навеянными...

Особую возвышенную, но спокойную радость доставляло просто сидение в готических соборах — в Шартре, том же парижском Нотр-Дам, но особенно в Регенсбурге, где мы жили достаточно долго, и я мог ходить туда каждый день в разное время дня и сидеть подолгу и спокойно, предавшись какому-то глубинному парению в пространствах неких непостижимых разумом миров, иных измерений. Здесь это было особенно полно и глубоко, ибо не надо было никуда спешить, да и народу (особенно по вечерам) бывало немного, не так, как во Франции. Новый опыт. Значимый опыт. Жаль, что практически не поддающийся вербализации. Поэтому даже писать далее вроде бы пропадает охота. Все равно ничего адекватно сущностного выразить не удастся. А так хотелось бы... Да и для кого вообще-то?

Далее — некоторые свободные впечатления (импрессионы) и *пост*-адекватации.

Паломничество с Бойсом...

Почему собственно с Бойсом-то? Или больше некого было прихватить в дорогу? Могли бы быть и другие, но почему-то именно Бойс беспокоит меня последние годы больше всего — как наиболее крупный представитель *пост*-культуры, постоянно оглядывающийся на Культуру, как бы сожалеющий, что ушел из нее (или она оставила и его, и последующие поколения?), что делает что-то не то...

К тому же его тень реально и регулярно как бы сопровождала меня почти по всему маршруту (в Мюнхене, Франкфурте, Дармштадте, Париже — везде в музеях его крупные проекты, ставшие «классикой» второй половины XX века, не дававшие забыть об этой незаурядной личности) и мне нередко приходилось дискутировать с ним, наслаждаясь тем или иным произведением классического искусства. Даже в Италии, где о Бойсе вообще никто ничего не слышал и не желает слышать, тень его беспокоила мой праведный сон...

Прощальная поездка по Европе, по ее главным музеям и памятникам была радостной и грустной одновременно. Еще раз удалось спокойно, без суеты и спешки соприкоснуться со множеством шедевров и просто настоящих художественных произведений мирового искусства, испытать высочайшее наслаждение от общения с ними, напитаться их духовной энергией,

через их посредство приобщиться к Универсуму, вечности. Что может быть выше этой радости в жизни человеческой? Но легкая грусть не оставляла меня во все время этой удивительной поездки — от ясного сознания, что большинство из этих мест, памятников, музеев видишь в последний раз. Но грусть там была легкой, придавшей всему путешествию особое очарование и легкий аромат осени (моей, Культуры, человечества)...

Однако Бойс... Почему все-таки именно его тень сопровождала меня по Европе? Я это нередко ощущал достаточно ясно. Бойс для меня — символ и квинтэссенция *пост*-культуры, а размышления о ней до сих пор (хотя все вроде бы ясно и написан и лежит под кроватью «Апокалипсис», ждет своего времени) не дают покоя моему сознанию. Легко написать о ПОСТ-, но, когда движешься от одного шедевра мирового искусства к другому, когда одна высокая радость, не успев погаснуть, сменяется еще более высоким эстетическим наслаждением, — и так на протяжении многих дней, — когда постоянно пребываешь в плероме высочайшего эстетического опыта, беспрестанного духовного созерцания, то, вестимо, возникает какая-то глубинная боль от того, что все это — только на памятниках искусства прошлого. Ничего подобного (собственно эстетических ценностей) уже давно не создается и в принципе не может быть создано. (Разве что кроме ужасающей мертвой скорлупы, кожуры от того, что когда-то было искусством, типа шиловских портретов или глазуновских холстов.) Только ПОСТ-. И нечто, совершенно непредсказуемое, за ним. А пока это только Бойс и постбойсы во множестве безликих и худосочных модификаций.

Художественный апокалипсис Культуры, четко и ясно провиденный мной в последнем десятилетии прошлого века, пугает и меня самого. Может быть, поэтому не предпринимаю особых усилий для его публикации — подсознательно желаю еще раз проверить: прав ли я? Хорошо бы, чтобы глобально заблуждался. Тогда мой «Апокалипсис» просто оказался бы безобидной философско-поэтической поэмой конца столетия, *пост*-романом XX в., эстетским романом со своим временем...

Но вот, сразу же по приезде в Европу в новой (третьей) мюнхенской пинакотеке — Pinakotek der Moderne — споткнулся, и прилично, об огромную инсталляцию Бойса «Конец XX века»

(под нее отведен целый большой зал № 20). Видел ее и раньше, но сейчас эти груды базальтовых глыб с просверленными в них конусообразными отверстиями (как и чем сверлили-то, непонятно) с базальтовыми же пробками (так что не сверлили, пожалуй, а как-то вырезали эти пробки) произвели более сильное впечатление, чем раньше. Это рубеж. И зал удачно расположен – как пограничный. Практически завершает (и отделяет) экспозицию авангарда начала (первой половины точнее) столетия (последний мощный всплеск Культуры) от послевоенной продукции *пост*-культуры (залы 21–35 – поп-арт и т.д.).

«Конец XX века» Бойса предельно лаконичен и апокалиптичен и этим ужасен.

Действительно Конец. Всего. Груды базальтовых столбов, которых лишь слегка коснулась рука какого-то огромного, но предельно дремучего человека с неким грубым, но мощным инструментом (сверхчеловека Ницше?). Новый каменный век (уже не «новое Средневековье» наших утопистов Серебряного века, а покруче). О цивилизации напоминают лишь конусовидные отверстия (только это от XX века!). Следы былого... И все!

Это серьезно. Более чем.

Правли Бойс со своим «Концом»? Правли я с моим «Апокалипсисом»? Правы ли все те, многие в XX веке (вроде Белого, Бердяева, Шпенглера и иже с ними), писавшие, кричавшие, вопившие в самых разных формах и дискурсах о кризисе, конце, смерти всего?

Поэтому тень Бойса сразу, в первый день в Мюнхене зависла за моей спиной и сопровождала по всей Европе, как острая приправа придавая специфический привкус моим эстетическим медитациям и переживаниям. И не только в музеях, но и при восприятии памятников архитектуры (готических, ренессансных), которых опять посетил немало, и даже при созерцании городских и природных ландшафтов. «Конец», как и другие бесчисленные инсталляции Бойса, набранные чаще всего из отбросов цивилизации, до предела обострял (по какому-то глубинному контрасту, от противного) восприятие классических эстетических объектов.

Мой очередной день рождения мы провели на уникальном альпийском озере южнее Гармиш-Партенкирхена на самой границе с Австрией на высоте 1000 метров. Удивительной красо-

той и возвышенностью наполнена вся атмосфера на этом озере. Оно небольшое. Менее двух часов ушло на обход вокруг него. И эти часы были наполнены бесконечной радостью созерцания все новых и новых видов озера и окружающих его гор. Баварские Альпы во всей их красе. И морской цвет воды при ярком и даже жарком альпийском солнце. Искупался два раза, хотя в воздухе было прохладно. Но не погрузиться в эту стихию красоты даже телесно, не воспринять ее гаптически, всеми рецепторами тела было выше моих сил. Так же, как выше моих сил сказать что-то вразумительное об эстетических переживаниях этого дня. Они сильны и невыразимы. Может быть, еще и потому, что «Конец» Бойса витал где-то рядом. Мрачный конец у порога почти неземной альпийской красоты и покойного величия. И какая огромная пропасть между его базальтами и живыми, живущими, звучащими, поющими могучую Глорию Творцу пейзажами Альп...

Подобные переживания охватили меня и позже, более чем через месяц, когда мы переезжали в автобусе через Альпы, начиная итальянское турне. Тогда, к счастью, тоже выдалась прекрасная солнечная погода (хотя выезжали из мрачно дождившего уже трети сутки *Регенс*(!)-бурга), и мой дух просто немел и замирал от красоты и величия постоянно менявшихся альпийских пейзажей. Каждый, имеющий развитое эстетическое чувство, должен хотя бы однажды побывать в Альпах, хотя бы даже так кратко, как это удалось мне. (Правда, в предгорьях Альп я бывал и раньше – и в Германии, и в Италии, и во Франции – была подготовка к этому концентрированному опыту.) Понятно, что во всех горах можно узреть подобное. Я до сих пор помню переживания и Домбая, и Эльбруса, и Казбека. Ясно, что не менее сильные (но всегда иные – это тоже понятно) впечатления производят и Гималаи, и Памир, и Тибет. Но туда в этой жизни я уже, увы, не попадаю. Слава Богу, что Альпы удалось увидеть и пережить там незабываемые состояния души и духа.

И реальное физическое время здесь уже не так важно (его краткость или длительность). В моменты активного эстетического опыта (восприятия или творчества) сразу выходишь из проходящего, измеряемого математически (часами, днями

и т.п.) времени в некое иное субъективное время личного духовного опыта. Бердяев в свое время назвал его, может быть, и не очень удачно — но хоть какое-то именование, чтобы не плодить новых, *экзистенциальным* — субъективным временем, отличным от космического (физического) и исторического времен, в которых обычно и живет эмпирический человек. Время эстетического опыта и есть такое субъективное экзистенциальное время, время интенсивных личных переживаний, духовного опыта, когда дух личности прорывает оболочку земного пространственно-временного бытия и устремляется в вечность, в иное бытие, более высокое и ценное для него.

Запись документальная в блокноте:

29.08.03.

Нюрнберг. Германский национальный музей.

Отдел витражей.

Здесь особенно ясно ощущается, насколько техника в XX в. развратила человека, низвела его до жалкого потребителя.

Почему-то именно в отделе с прекрасно экспонированными средневековыми витражами возникла эта, в общем-то уже навязшая в зубах всего XX века мысль; хотя и многое другое в Нюрнберге, одном из прекрасных старых городов Европы, по контрасту с цивилизационными игрушками вызывает острое ощущение кризисности духовного сознания человечества, его угасания. Средневековый витраж — вообще удивительное открытие творческого духа. Он создает непередаваемую по красоте и возвышенности реальную цветосветовую атмосферу в готическом храме, которая активно работает на организацию художественного пространства, на актуализацию уникальной художественной символики. Сегодня это особенно остро ощущается. В храмах, где старые витражи не сохранились даже частично и заменены обычными прозрачными бесцветными стеклами, почти полностью разрушается целостный художественный образ храма, не говоря уже о художественном символе. В нем чувствуешь себя предельно неуютно. Пространство храма как бы кричит от боли этими белесыми окнами-ранами (бельмами) в своем художественном теле. Сильно нарушается художественная образность храма и ночью, когда угасает на-

ружный источник света. Особенно, если неудачно организовано внутреннее освещение. Например, слишком яркое, как в регенсбургском соборе. Освещение, свет в храмах — существенная и важнейшая часть их художественной структуры и готические витражи играют здесь главнейшую роль.

Кстати, несохранившиеся витражи имеет смысл корректно заменять новыми. И не только копиями или стилизациями под старые, но и современными, если их делает мастер, чувствующий памятник. Например, хорошо вписались в готику витражи Шагала, во всяком случае там, где я их видел — 2–3 памятника точно.

Что мог к этому добавить Бойс, витавший и в Нюрнберге за моей спиной?

— Все прошло, прошло...

Однако в готических храмах я живу полноценной духовной жизнью. Погружаюсь в созерцание, испытываю невыразимую духовно-эстетическую радость от переживания реального прорыва потока времени и приобщения к чему-то великому, истинному, непреходящему. Обретаю полноту вневременного бытия при полном осознании какой-то частью моего Я причастности и ко времени (я вижу и чувствую себя здесь и сейчас — например, именно в Шартрском соборе, а не где-либо еще). Перепополняющее, захватывающее меня при этом блаженство не поддается описанию словами.

А что же Вы, г-н Бойс? Что даете мне Вы своими инсталляциями в шкафах дармштадского музея, например, чем захватываете меня? Да ничем. Я (и не только я) с некоторым любопытством продвигаюсь между этими шкафами, холодно, без всякого движения каких-либо струн моей души (не говоря уж о духе) и даже каких-либо органов тела рассматривая их содержимое. И все. Мозг (ибо я-то исследователь все-таки) лихорадочно ищет, за что же здесь зацепиться, чем оправдать всю эту слегка упорядоченную свалку отбросов цивилизации, и не находит вразумительного ответа. Разум не находит. А все остальное во мне (чувства, душа, дух) молчит и подавно.

Пусто. Страшно. Дико.

Вот и оправдание (!) — *пустыня современной цивилизации.*

Это Вы хотели донести до нас, маэстро Бойс?

Однако все сие исключительно на уровне головы, примитивного *ratio*, т.е. вне сферы искусства и доступно всем — обыденному разуму. А ему неинтересно. Он не ходит на Ваши выставки и экспозиции. А я хожу, но мне просто скучновато. Нет пищи эстетическому восприятию. Только *ratio* видит, что заваливаем разверзшуюся бездну бездуховности и глобальной оставленности экскрементами цивилизации, техногенной, потребительской. Одно к одному. Одно к одному. До скончания века!

Практически антиэстетический опыт восприятия современного арт-объекта, — пространства, — факта... Почти антиэстетический. Только предельно рафинированное эстетическое сознание обретает здесь некие слабые волны чего-то. Древние сапрофилы были бы довольны. Однако в целом это именно антиэстетический крик художника на пространствах, ранее принадлежавших искусству. Крик! И мы не вправе не услышать его сегодня. Крика *пост*-культуры.

Я слышу его везде: и при контакте с самими объектами, инсталляциями, пространствами Бойса (и не только его, естественно, — он здесь символ всего *пост*-пространства), и даже (увы или ах?) в залах с шедеврами старых мастеров. От этого эстетическая сила этих шедевров возрастает, эстетическое наслаждение усиливается, опыт проникновения в иные миры обостряется и углубляется, но и...

Та часть моего Я, которая всегда остается (специфика эстетического опыта) здесь и сейчас почти с непереносимой силой (и даже болью) ощущает апокалиптичность современной ситуации в ареале человеческого бывания. *Антиномия* почти экстатического восторга от погружения (обретения) в художественный символ и через него в иное бытие, в метафизическую реальность и ужас переживания пустыни видимого (здесь и сейчас) бывания. И именно объекты *пост*- (того же Бойса) несут этот ужас, но не при непосредственном их рассматривании, а *пост*(*пост*)-акт'ум, уже при контакте с художественной классикой, например, или с прекрасным альпийским пейзажем, при эстетическом восприятии полноценного эстетического объекта, классического объекта...

Я не входил туда, где вход. Я был как столб на дне незнания.
И прядь зеленая текла. В глазах безумного сиянья.
Я много знал и мало пил. Его не вынести впрямую.
И сквозь расщелину в веках. Не просочиться поцелую.
Того, кто долго ждал в ночи. Когда усохнут междометья.
И сквозь цветные витражи. Проступят ветхие столетья.
Один сверлящий душу звук. Одни лохмотья и огрызки.
Он человек не из людей. И путь к нему в веках не близкий.
Восход мерещился. Сквозь тлен струились отзвуки сияний.
Расплющенный вставал с колен. Почуяв, что его призвали.
Мир рушил грани бытия. Базальт крошился под ногами.
И войлок облекал того. Кто миру передал Скрижали.
Молился карлик. Вынув глаз, усох невзрачный лист осины.
Завесы падали. Нас всех песком пустыни заносило.
День солнечный горел во мгле. Как знак неявленного смысла.
И рваной тряпкой над землей. Тоска бесцветная зависла.
Запись документальная в блокноте:

07.09.03.

Мюнхен. Alte Pinakothek.

Постараться запомнить и описать процесс медитации у картины, т.е. восхождения через образ к художественному символу и далее. Особенно перед картинами Боттичелли (Оплакивание Христа), Рогира Ван дер Вейдена, Кандинского. Очевидна и разница. Кандинский — уже сразу вторая ступень восхождения, минуя предметное (визуально) чувственно-эмоциональное и рациональное восприятие. Удастся ли вербализовать? И до какой степени адекватности? Вряд ли, но надо попробовать.

Итак, «Оплакивание Христа со св. Иеронимом, Петром и Павлом» (1490) Сандро Боттичелли.

Традиционный, хорошо всем известный сюжет христианской иконографии. Сидящая Богоматерь с телом мертвого Иисуса на коленях перед пещерой-«гробом», в которой должны похоронить ее сына. К свисающей голове Иисуса приник горюющий Иоанн, к ногам склонилась Мария Магдалина, рядом с Богоматерью еще два ученика Иисуса. Слева (с позиции зрителя картины) над коленопреклоненной Магдалиной Иероним и Павел. Все восемь фигур образуют монолитную композиционную группу. Справа по краю пещеры и картины еще один

персонаж — вертикаль фигуры Петра, как бы со стороны, несколько отстраненно созерцающего сцену оплакивания. Композиционно и художественно он — явно не участник события, но его созерцатель, первый зритель, внутренний зритель наряду со мной — вторым и внешним зрителем.



Сразу возникает первая и достаточно сильная визуально-смысловая оппозиция: апостол Петр, не участвующий в событии, хотя исторически он мог в нем участвовать, и группа оплакивания, в которую включены два персонажа, хронологически не имевшие возможности принимать в нем участие (св. Иероним и ап. Павел). Наиболее вероятный участник события Петр созерцает его извне и видит среди присутствующих личности, пришедшие ко Христу после его смерти (Иероним — через несколько столетий). Уже этим чисто композиционным приемом выявляется вневременной, сугубо символический характер изображенного эпизода, вроде бы правдоподобного в историческом смысле, но сразу же вынесенного художником на иной уровень реальности. Оплакивание Христа — мистический акт человеческого бытия — он длится на протяжении всего земного бытия человечества, по крайней мере, т.е. в историческом времени, а может быть, и вообще в космическом времени.

Вневременность и ирреальность, или сверхреальность (для земного быwania — земной реальности), изображенного события выражены многими чисто художественными приемами. Прежде всего, это подчеркнута искусная сделанность композиции. Перед нами не зарисовка подсмотренного художником события реального оплакивания, — не мгновенная фотография и не реалистическое изображение, — но искусно сыгранная прекрасными актерами сцена, застывшими в эффектных позах и с выразительными жестами и выражениями лиц в статичной скульптурной композиции перед мольбертом художника (или перед зрителем — Петром). Мы созерцаем не реальное оплакивание, но чисто символическое изображение оплакивания, выраженное исключительно художественными средствами, в частности с помощью искусно организованной группы человеческих фигур — актеров или натренированных натурщиков. Реально так красиво и стройно не оплакивают — так только могут сыграть оплакивание в каком-нибудь классицистском театре или в пантомиме.

Монолит центральной группы образован тремя дугами фигур, веером исходящими из одной точки — от ног Петра и как бы сталкивающимися с встречной дугой, образованной наклонами фигур Иеронима и Павла. Сверху, справа и слева композиция наглухо замкнута кулисами скал «гроба». Художественно доминирующей является центральная дуга группы, составленная фигурами Иоанна, Иисуса, Марии, левого ученика. На цветовом уровне в нее включен и плащ Иеронима. Ее смысловую семантику многократно усиливает единое цветовое решение — последовательное развитие красно-киноварного цвета разных тонов. Цветовая энергетика двух других дуг, также начинающихся красным пятном плаща Иоанна, сразу гасится в одном случае зеленой одеждой правого ученика, в другом — охрой тела Христа и холодноватой гаммой одеяний Магдалины. Резко контрастирует с цветовой гаммой основной группы вертикально ориентированная золотисто-желтая конструкция плаща Петра.

Ирреальность события, его вневременной, мистический характер подчеркивают и закрытые глаза практически всех участников сцены, кроме Петра (ну он, понятно, зритель) и правого ученика. При этом позы и выражения лиц этих двух зря-

чих фигур ясно показывают, что они видят событие как бы из разных времен и разным зрением. Ученик – фактически единственная фигура в сцене, являющая нам прямого участника конкретного исторического события оплакивания Иисуса перед его погребением. Только в его лице и фигуре мы видим следы реального переживания смерти близкого человека. Петр тоже видит событие, но уже совсем из другого измерения. Глазами души великого мудреца он прозревает глубинный всемирный мистический смысл события жертвы Христа. Перед нами совсем не евангельский Петр – реальный человек, не очень-то верующий еще в божественность Иисуса, испугавшийся, что и его схватят вместе с Учителем, трижды отрекшийся от него, стыдливо прячущийся от преследователей. Здесь нам явлен мудрый, бесстрастный античный или ренессансный мыслитель, один из неколебимых столпов Церкви с ключом от рая, хорошо знающий сакральный смысл происходящего. При этом – он, как и правый ученик, изображен абсолютно живым человеком.

Все же остальные персонажи сцены практически ничего общего не имеют с живыми людьми. Жизнь как бы покинула их в этот момент. Их души куда-то отлетели от тел, тела замерли в позах, приданных им искусным режиссером. Полная статика тел, застывших в красивых позах с выразительными жестами, дополняется лицами-масками с закрытыми глазами. Фигуры оплакивающих по фактору жизненности ничем не отличаются от действительно (по сюжету) мертвого тела Иисуса.

Такова в общих чертах внешняя, визуально воспринимаемая и отчасти поддающаяся вербализации художественная схема картины. При желании она может быть более детализирована [например, поражает своей сверхземной красотой безжизненно висящая рука (красота рук – характерная черта стиля Боттичелли вообще) Богоматери и т.п.]. Однако все описанное выше, естественно, не приходит в голову зрителю, стоящему перед картиной (и в момент активного эстетического восприятия даже и искусствоведа или эстетика – все это следствие постконтемплативной аналитики), но активно воздействует на него чисто эстетически, т.е. начинает формировать в его внутреннем мире какие-то образные, эмоциональные, духовные, иногда интеллектуальные структуры, которые постепенно скла-

дываются в художественный образ, а затем и в художественный символ, т.е. начинается процесс (путь, акт) собственно эстетического восприятия картины.

Понятно, что он у всех протекает исключительно субъективно, по-разному, и я могу что-то сказать (и то не уверен, что могу хоть как-то это вербализовать, но попытаюсь) только о своем личном опыте восприятия. Первое и самое сильное впечатление (как и от большинства работ Боттичелли) — удивительной, утонченной красоты, струящейся от изображения; но красоты не ликующей, не восторженной, а сопряженной с легкой грустью, которая вполне понятна для данного мгновенно читаемого сюжета. И красота эта влечет и завораживает. Глаз активно движется по картине, следуя каким-то неосознаваемым, но сильно действующим на него цвето-формным и изобразительным знакам-указателям. Бегло остановившись на Богоматери с телом Иисуса, он сразу же перекидывается вправо на отдельно стоящую в золотом гиматии фигуру Петра, которая привлекает его и своей отстраненностью от главного события и ярким лучащимся солнечным цветом плаща с красиво прописанными складками. Далее — сильное по цвету пятно коленопреклоненного Иоанна; и от него уже начинается неспешное движение глаза с изучением всех мельчайших деталей изображения по главной дуге-диагонали налево вверх по лицам Иоанна (с выписанными слезинками), Христа, Марии, левого ученика и т.д. С лица Иеронима взгляд соскальзывает по его красному плащу к его рукам с камнем и далее к лицу Марии Магдалины. Здесь он не может не насладиться удивительной красотой линий ее платка и волос и с них плавно переходит на прекрасно прописанные складки прозрачного покрова, вьющегося вдоль тела Иисуса.

От покрова глаз естественно переходит к самому телу Христа. Теперь мы внимательно всматриваемся в это молодое прекрасное тело, никак и нигде не имеющее признаков смерти и разложения (что любили выдвигать на первый планы многие немецкие живописцы того времени) и только самой позой указывающее на то, что жизнь покинула его. Однако не в большей мере, чем тело Богоматери. Глаз прошел один круг, попутно заметив с некоторым удивлением, что все лица (кроме двух) не

более живые, чем лицо Христа. И начинает совершать бесконечные круговые движения вокруг тела Христа, с постоянными, но незначительными отходами на какие-то вокруг расположенные детали композиции — то на лицо правого, активно переживающего смерть Учителя ученика, то на отстраненную фигуру Петра, диссонирующую по настроению с тем, что изображают центральные фигуры, то на черноту пещеры — фона изображения и нависающий надо всей группой скальный потолок, отмечая все новые и новые изобразительно-выразительные элементы, штрихи, намеки.

Красота всех деталей изображения, плавность главных линий композиции, ее простая, четко читаемая структура, завлекающие к постоянной циркуляции (круговой) по картине цветовые акценты при общей целостной и неописуемо прекрасной цветовой гамме и множество других чисто художественных элементов (одними волосами и бородами можно любоваться до бесконечности) заставляют все внимательнее всматриваться в картину, испытывая постоянно возрастающее наслаждение и острое ощущение, что это отнюдь не предел, что в ней есть что-то еще более притягательное, обещающее еще более сильные и радостные переживания. Нужно только смотреть и смотреть. Главное ничего не пропустить. И уже почти невозможно оторваться от картины, отвести взгляд в сторону, отойти, перейти к другим не менее замечательным картинам этого зала (там есть и Рафаэль, и Леонардо, и другие итальянцы). Просто уже забываешь, где ты находишься и для чего. Начинается чисто медитативное погружение в картину и далее, через нее куда-то еще, глубже, глубже...

Вот красота руки, вот красота складок, красота цвета, вот удивительный абрис тела, вот потрясающая мудрость на лице Петра, вот прекрасные маски, но маски (!) — не лица; вот удивительные жесты, вот странные сверкающие золотом диски-нимбы, вот еще что-то, еще что-то... Какие-то цветовые пятна, очаровывающие линии, звуки, ритмы, напевы восхитительных мелодий, все сливается наконец в высоком гимне-ликовании... Да что же это такое за наваждение красоты, чарующей грусти, силы, энергии, переживания, ожидания, восторга?! Чего-то совершенно удивительного, неземного, уносящего тебя куда-

то... Свет видения великой красоты! Свет необычайного блаженства и радости неописуемой! Именно сейчас и ощущаешь, что ты живешь, живешь полной, мощной, кажется, вечной жизнью, жизнью радостной и счастливой. Именно здесь-то и стоило бы воскликнуть: Мгновенье, остановись! Ты прекрасно! Да оно и стоит!

Я собственно и не ощущаю, что это всего лишь мгновенье. Времени для меня уже не существует, нет и самой картины, которая вызвала это состояние. Я ее уже почти не вижу или, точнее, вижу каким-то очень далеким, периферийным зрением, совершенно не сознавая, где я и что я здесь делаю. Я в мире иним — том, ради которого, кажется, и явлен был человек...

Между тем и все-таки сознание музейной действительности не утрачивается окончательно. В любой момент ты можешь встряхнуться (или тебя встряхнет действительность — кто-то толкнет, громко заговорит или засмеется рядом, сверкнет вспышка фотоаппарата), и все это «эстетское наваждение» слетит с тебя. Тогда начинаешь размышлять и вопрошать.

Стоп. А где же переживание, мое переживание события, которому посвящена картина, которую являет картина столь мощными художественными средствами? Ведь передо мной все-таки *Оплакивание* (Реквием) только что снятого с креста Иисуса Христа, за всех нас пострадавшего и теперь погребаемого. Вот бездыханное тело его на коленях его Матери, от горя потерявшей сознание, почти мертвой от пережитого страдания за единственного сына, подвергшегося мученической смерти. Ни один нормальный человек не может не сопереживать матери и близким замученного человека, а для христиан — Бога, Богочеловека. Сопереживаю ли я, переживаю ли я, проникаюсь ли горем, соразмерным данному событию, стоя перед картиной Боттичелли? Кажется, что нет.

В чем здесь дело? Уверен, что фотография оплакивания даже незнакомого мне умершего человека вызвала бы как раз чувство, если не сострадания к родственникам, то уж точно сочувствия и переживания суетности, бессмысленности, конечности жизни человеческой. В живописи, и особенно в высокохудожественной, не говоря уж о шедеврах мирового искусства, к каким несомненно относится доска Боттичелли, совсем иное.

Особенно, когда великий художник изображает хорошо известные всем события, в частности, евангельские. Конечно, он изображает именно оплакивание Христа, а не что-либо иное. И на самом первом изобразительном (или иконографическом) уровне мы и видим перед собой *почти* документальное изображение. Да, вот Богоматерь и ближайшие ученики оплакивают Иисуса перед погребением. И благочестивому христианину с неразвитым эстетическим вкусом и слабым художественным чутьем этого вполне достаточно. Он, пожалуй, проникнется чувством сострадания или, по крайней мере, вспомнит об этом евангельском событии, попытается идентифицировать персонажи и т.п.

Понятно, однако, что большому художнику просто проиллюстрировать даже знаменательное событие бывает всегда мало. Он стремится всеми доступными ему способами передать и выразить все то, что порождает в его духовном мире идея художественного воплощения этого события в живописи. Уже на иконографическом уровне он уводит ее с иллюстративного уровня констатации исторического события на вневременной уровень всемирно исторического явления, включая в композицию фигуры апостола Павла, чудесным способом уверовавшего в Христа уже после его смерти, и одного из отцов Церкви, крупнейшего богослова IV в., переводчика Библии на латынь св. Иеронима. А далее при работе с композицией, цветом, формой, линейной ритмикой, проработкой каждой фигуры, каждой детали любого персонажа начинается на многих сугубо художественных уровнях внесознательное создание художественного образа и его эстетического ядра – художественного символа картины, которые и выражают личный опыт художественного проникновения мастера в процессе написания картины в некое духовное пространство, в котором находился тогда его дух, питаемый эстетическим чувством.

На основе хорошо известного в христианском мире сюжета, навеянного (в Евангелии нет описания подобной сцены и она вообще вряд ли могла иметь место в действительности) последними страницами земной жизни Христа, Боттичелли создает художественное произведение высокого общечеловеческого звучания. Действуя чисто художественными средствами,

чутких к искусству и эстетическому опыту христиан оно выводит на уровень высочайшего блаженства, или, как утверждал в своей эстетике Николай Лосский, дает предощущение Царства Божия. Не менее сильно оно действует и на эстетически чутких нехристиан: приводит их в духовный контакт с Универсумом, дающий возможность реально приобщиться к полноте бытия путем созерцания изображения, художественно разработавшего известный христианский иконографический сюжет и выразившего его глубинные духовные смыслы, оказавшиеся общечеловеческими.

Здесь пора остановиться, хотя написанный текст вызывает больше вопросов (даже у меня самого), чем удовлетворяет ищущее сознание. Так что же получается, для высокохудожественного произведения совершенно неважны сюжет, тема, иконография и т.п. предметные характеристики изображения? Кратко могу пока ответить, стоя и размышляя в итальянском зале мюнхенской Старой пинакотеки, так. *И* да, и нет.

Да, все это совершенно неважно для высокохудожественного произведения искусства в ситуации, когда его созерцает зритель, обладающий высоким уровнем эстетической культуры. Любое такого рода произведение искусства, будь то Рогир ван дер Вейден или Кандинский, которые по понятным причинам — в Мюнхене есть прекрасные произведения и того и другого, — вспомнились мне здесь, приведут такого зрителя к эстетическому катарсису, т.е. переживанию художественного символа, который выводит его в пространства полноты бытия, на уровне метафизической реальности, где нет ничего конкретного, в том числе исчезает из поля духовного зрения и само произведение, открывшее врата в это царство вечности и духовного наслаждения.

Нет, потому что и для тонко чувствующего эстета, исчерпавшего эстетические возможности (хотя они неисчерпаемы) данного произведения в данный момент контакта с ним, и особенно для зрителя среднего, не поднимающегося до художественного символа, но остающегося где-то на уровне художественной образности или просто переживания отдельных конкретных изобразительно-выразительных мотивов картины, существенны окраска, тональность, все художественные пери-

петии *пути* эстетического постижения произведения. А здесь значимо все. В том числе и иконография, и сюжет, и тема, и характер изоморфизма, и все, все, все...

Размышляя об этом, я вспомнил свои очень сильные впечатления от другого «Оплакивания Христа» (1495) Боттичелли, которое я несколько лет назад имел счастье созерцать в Милане и которое произвело на меня не менее, если не более, сильное эстетическое впечатление, чем мюнхенское. Там все иное и по-иному, начиная с вертикали доски (здесь вытянутая горизонтальная). Сила та же, если не большая. Выход к художественному символу происходит даже несколько быстрее, пожалуй, чем здесь. Однако *весь путь* к этому выходу *совершенно иной*, чем здесь. Красота — предельно напряженная. Композиция — как бы спрессовано-концентрированная. Необычайная внутренняя энергетика. По сравнению с мюнхенской картиной все тоньше (хотя куда уж тоньше?), рафинированнее, экзальтированнее. Слова здесь бессильны. Это совсем другая симфония на ту же вроде бы тему Оплакивания. В этом и заключается эстетический смысл и сила великих произведений искусства. Существенна каждый раз своя окраска и характер художественно-эстетического пути к художественному символу — ядру произведения.

Более того, сюжет, тема, символика изображаемого феномена (или полное отсутствие этого предметного строя как в абстрактном искусстве) отнюдь не безразличны для художника. Далеко не любая тема (тем более ее полное отсутствие) может вдохновить художника на полноценный творческий акт, привести к созданию уникального художественного символа. Это хорошо видно на примере практически всех крупнейших мастеров истории искусства. Первый импульс к возбуждению творческой энергии художнику в классическом искусстве (скажем, до импрессионистов) давали всегда сюжет или тема. И если он усматривал своим внутренним художническим видением в ней *свой* материал, он брался за нее с неземным вдохновением и создавал настоящее эстетически значимое произведение.

Напротив, работа над навязанным заказом, как правило, не вызывала вдохновения. Художник, даже гениальный, работал как ремесленник, хотя и высоко профессиональный, и ни-

чего кроме добротного выполненного задания из под его кисти не выходило и не могло выйти. В подлинном смысле событие творческого акта здесь не реализовывалось. Не было вдохновения, инспирации, контакта духа художника с Универсумом, с Богом, с духовными сферами (можно это называть как угодно, ясно, что имеется в виду). О художественном символе здесь уже не может быть и речи. В лучшем случае мог возникнуть целостный художественный образ. При восприятии такого произведения даже самый утонченный и подготовленный зритель остается на уровне сюжетно-тематическом, не воспаряя никуда далее.

Можно привести множество изображений «Оплакивания Христа» такого уровня в истории западного искусства, особенно начиная с XVII в. Разительным примером выполнения подобного заказа гениальным художником я считаю «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле. Даже художественного образа здесь не получилось. Только гигантская и мастерски выполненная иллюстрация к известной христианской мифологеме, не имеющая ни сакрально-мистического смысла, ни художественно-эстетического воспарения, т.е. только иницирующая *путь* художественно-эстетического восхождения к катарсису, но не доводящая до него... Очевидно, что мастеру был чужд и не интересен этот сюжет. Не случайно он активно опирался (просто почти копировал некоторые фигуры) на тоже мастерски сделанный, но совершенно бездуховный, чисто нарративный Страшный суд Луки Синьорелли из собора в Орвието. Сам по себе этот путь тоже крайне интересен и его описание — особая тема для разговора. Когда-то имеет смысл остановиться и на этом.

Практически непреодолимые трудности возникают при попытках сказать что-либо существенное об опыте проникновения в абстрактную живопись. Здесь как о музыке — почти ничто впрямую не вербализуется. Взять того же любимого мной Кандинского. Здесь можно только смотреть и возноситься в иные сферы бытия, что я и делал, например, в очередной раз в Центре Помпиду, созерцая одно из моих любимых полотен «В сером» (1919). При подходе к чисто абстрактным композициям высоко художественного уровня (каковых в целом-то очень мало во всем искусстве XX в.) слову и разуму зацепиться

практически не за что. Здесь эстетическое восприятие начинается сразу на цвето-формном и композиционном уровнях (иных просто нет) и очень быстро достигает стадии художественного символа, т.е. трансцензуса в иное измерение бытия. Здесь вполне уместно избитое сравнение с инструментальной музыкой. Художественная образность сведена к минимуму. Идет (или стоит?) процесс (или состояние?) парения в океане неопишемого блаженства, хотя это полотно, как и многие другие так называемого «драматического» десятилетия (1910–1920) Кандинского, внешне (на уровне визуально воспринимаемых цвето-форм, их острой контрастности, оппозиционности, динамики резких столкновений и т.п.) действительно достаточно драматично и почти апокалиптично. Однако вся эта битва цвето-форм, линий, тоновых отношений, звучания всех и всяческих живописных элементов длится не так уж и долго, а их почти недоступная человеческому пониманию общая сграмонизированность на уровне каких-то глубинных духовно-душевных движений ведет от внешней апокалиптичности к внутреннему упокоению в состоянии какой-то почти нечеловеческой радости и сладости.

Нет, слова здесь совсем не годятся, и я умолкаю. Точнее здесь нужны иные, не формально логические конструкции, но поэтические *пост*-адекватации. Да я как-то и писал, по-моему, *пост*-адекватационный текст по этой картине Кандинского после первой встречи с ней. Даже должен быть опубликован.

Суэта не дает возможности зафиксировать еще что-то значительное из поездки по Европе. Однако, когда удастся, продолжаю иногда всматриваться в свои путевые блокноты этого прощального турне.

Документальная запись:

07.09.03.

Мюнхен. Ленбаххаус.

Франц Марк: от глубоко прочувствованной и выраженной худ. средствами гармонии животного и растительного миров в процессе созерцания выходим в духовный космос.

Кандинский: непосредственно; но не весь. Здесь есть много не совсем удачных эскизов и импровизаций. Они не очень-то далеко выводят дух созерцающего, но все-таки радуют глаз. И это уже приятно.

«Пинакотека модерна».

Можно медитировать просто в отдельных залах: сюрра, Пикассо, Кандинского-Марка и т.д. Стоя, сидя и окидывая взглядом все пространство.

Праздник и пиршество духа при всех этих посещениях. Чудо какое-то. Я часами просиживал и простаивал в залах с хорошо знакомыми вещами, и постоянно они затрагивали какие-то все новые и новые струны души, пробуждали в ней удивительные по красоте, новизне, сладости звучания незнакомые движения, порывы и прорывы, погружали дух в блаженные пространства и океаны радости, возносили в удивительные и неописуемые дали. Каждый раз по-новому, каждый раз, хотя и ожидаемо, но неожиданно. При том, я давно это заметил, залы с шедеврами, и даже просто с добротными вещами авангарда, приводят дух мой на высшие уровни созерцания быстрее, чем классические произведения. Однако от классики труднее оторваться. От Рогера, Кранаха, Боттичелли, Эль Греко или некоторых шедевров Тициана значительно труднее заставить себя отойти, чем от любого полотна Кандинского, Миро, Пикассо, не говоря уж о великом Малевиче.

И понятно, что к артефактам *пост*-культуры все это не имеет никакого отношения. Ни Дюшан, ни какой-нибудь поп-артист типа Раушенберга или Уорхола, ни даже постоянно паривший за моей спиной в этой поездке дядя Бойс ничего подобного у меня никогда не вызывали и, я уверен, вызвать не в состоянии. Здесь, в XX веке и проходит незримый рубеж между Культурой и ПОСТ-. Произведения Культуры, сама Культура предполагают *эстетический* опыт, т.е. в пределе — выход к метафизической реальности, имеют его в качестве существенной и, пожалуй, сущностной, своей составляющей, в то время как *пост*-культура принципиально отрицает этот опыт, хотя в силу имманентно присущего еще практически каждому *пост*-арт-исту эстетического императива не может полностью избавиться от тех или иных эстетически окрашенных и тяготеющих к этому опыту компонентов. Но не они уже составляют сущность (если о ней может идти речь в данном контексте) *пост*-арт-продукции, и поэтому в залах с этой продукцией ничего похожего с эстетическим восприятием не происходит (точнее почти не происходит), хоть все глаза просмотри, пялясь на новейшие инсталляции, объекты и акции.

– Да, здесь иное, старина, – бурчит за спиной Бойс.

– Я же не для твоей затхлой эстетики вагонами и самосвалами свозил кипы войлока и бытового мусора в дармштадский музей; не для того, чтобы какой-то хлюпик-эстет из заплесневевшей России пускал на мои инсталляции слюни удовольствия. У меня совсем иное! Иное!

И это действительно иное. Я неплохо вроде бы знаю и помню это иное. Видел кое-что и в Мюнхене, но, когда попал в Оффенбах, не мог не отвести дня на прощальную поездку в Дармштадт – вот туда-то точно уже больше не поеду. Genug!

Документальная запись:

12.09.03.

Дармштадт. Комплекс Бойса в Landesmuseum.

Застекленные витрины (террариумы): в них что-то вроде инсталляций из предметов со свалок и специально изготовленных (из глины, фетра, жира, дерева и т.п. материалов) объектов. Много разного вида сушеных колбас, огрызки сыра, хлеба (все сюда! ничто не должно пропасть из пространства, освященного мастером), шоколад, обрывки пленки, веревки, банки, склянки, газеты, кожа, жир, воск (все выстроено чинными рядами), скорлупа от яиц, сушеные осы, кости, боксерские перчатки, игрушки, часы (на стенах рисунки) (более крупные витрины с крупными объектами – двуручные лопаты etc) и т.п. и т.п. Стул с горой жира. (Интересно рассматривать, но не будет никаких эмоций, ничего кроме интереса рассматривать.) (Это и у Кунеллиса – предел предметных визуальных объектов и инсталляций.) (Логическое завершение живописи и пластики – пластических искусств вообще.) Металлические столы (медные) и войлочные (фетровые) объекты (и обтянутые войлоком). Кипы фетровых листов, придавленные медными плитами. Шкаф из мастерской художника со всяким хламом (сотни, тысячи вещей – в Олеговом шкафу столько не наберется). Инсталляции из деревянных, слегка обработанных колод. (Собственно здесь – 1960-е годы! – уже весь Бойс. Дальше этого в развитии арт-мышления и видения он не пошел. Только модификации найденных здесь приемов и материалов; форм презентации. Отсюда и Blitzschlagwo Франкфурте и «Конец XX в.» из Мюнхена и все остальное.)

(Собрание минералов в этом же музее смотрится в эстетическом плане значительно интереснее, чем экспозиции *пост-культуры*).

И что, с чем это едят-то?

В своем главном арт-пространстве Бойс покинул меня. Здесь он почему-то не решился сопровождать своего почитателя. И я опять должен был ломать голову в одиночку..

Вот в этом-то и ключ ко всему *пост*-арту. Здесь именно «ломаешь голову». Никакое спонтанное эстетическое восприятие не возникает, вообще ничего не возникает и не должно возникать. Никакого целостного восприятия. Здесь не эстетический опыт. Какой-то иной. Что-то иное. Вопрос: что?

Может быть реакция «продвинутой» арт-элиты на масскульт?

И это тоже. Кризис Культуры, кризис духовности, кризис эстетического сознания, с одной стороны, и индустрия массовой культуры и шоу-бизнеса, — с другой, привели к невиданной доселе эксплуатации масскультом поверхностного, вульгаризированного околоэстетического, псевдоэстетического антуража. Теперь это называется у нас Beauty-рынок. И против такой обывательской «красоты» и такой «эстетики» конечно протестует Бойс (и вся *пост*-культура?) своими террариумами с мусором. Против вкусов набитой зеленью черни. Против гламура... — Вот! Утритесь! Что? Не нравится? Не по вкусу? Не понимаете? Тогда вон отсюда! Не доросли. А нам нравится! Мы понимаем! И нам, избранным питаем сакрального опыта, нет дела до вас, гламурного плебса!

Одна из глубинных (далеко не всеми *пост*-артистами признаваемая) тенденций «продвинутой» арт-практики. Сам Бойс на сознательном уровне, — и все это помоечное, но также и «бедное искусство» (*arte povera*), — вроде бы играет партию предельной демократичности (повелось с лукавства и иронизма поп-арта). Искусство *для всех* должно сооружаться из обносков и отбросов этих всех. Всяк работяга знает, что такое лопата. Ну, а лопата с двумя ручками (древками) — это СИМВОЛ, глаголет Бойс, солидарности трудящихся. Всем понятно! Пролетарии к лопате с двумя, тремя, N ручками! Возьмемся за ручки, друзья, одной лопаты, чтоб не пропасть поодиночке. Лукавит и издевается парнишка в широкополой шляпе над нами. Да, что с него возьмешь? Продвинутый *пост*-артист.

И тем не менее протест понятен. Долой Рафаэля! Да и Рубенса заодно с ним! Мы наш, мы новый мир построим... И построили. В блоке Бойса. Я в нем за последнее десятилетие бы-

вал неоднократно, никогда не встретил ни одного посетителя. Только скучающие зрители. И почти везде на экспозициях продвинутого искусства. Нормально. О таком элитаризме художники не мечтали никогда. Планку искусства загнули так высоко, так высоко, что уже и сами не видим, где она (вверху или внизу). Круто! И понятно. Правда, ни к искусству, ни к эстетическому опыту это почти не имеет никакого отношения, хотя и проводится арт-номенклатурой по разряду искусства.

Однако это «почти» оборачивается какой-то *почти* сакральной уникальностью и специфической энергетикой каждой вещи, предмета, деталюшки... Их визуальное звучание звучит! Как и к чему? Что-то все-таки есть. И хаос, и какофония, а здесь и некоторая упорядоченность (*ordo*-то некий есть, в этом не откажешь), и уши от мертвого осла, и концентрация абсурда, и семантика в пределах лимитированного пространства, и некий имманентизм контекстуальной ограниченности, да и много чего параэстетического (ведь неутилитарно же! и игровой момент налицо, а иронизм так и вываливается из витрин ошметками полурастопившегося жира...), и все это в стекле, и в пространстве худмузея, и с этикетками, и с названиями (и без названий), и с датами, и пыль всегда стирают, и подсвет неплохой, и билеты, и гардероб, и каталоги, и разъяснения самого маэстро наряду с дискурсами маститых искусствоведов, и слабое сияние бытия как невесомая аура вокруг сухой заплесневелой горбушки хлеба, и сушеная крыса, и череп индейца, и рисунки Леонардо, и мягкость войлока, и жесткость меди, да страх посетителей нарушить священный дух сей обители... — нет, друзья, вы не правы, когда огульно лишаете меня (его — кого? чего?) эстетического ореола...

Все-таки это не хухры-мухры!

Борьба за ореол продолжается, хотя листья падают, листья (!) падают!

Согласитесь же, нельзя так: с классическими мерками к нонклассике, к классике нонклассики. Нельзя! Пусть она сама по себе, а Европа сама по себе. И все путем. Когда-нибудь разберемся. Расплюемся. А пока: кесарю кесарево!

Поехал дальше по Европе, а там Центр Помпиду.

Документальная запись:

18.09.03.

Париж. Центр Помпиду.

Новая экспозиция, и полно представлен весь XX век. Хотя и не шедеврами. Но приятно и познавательно. У Леже есть некоторый удивительный сюр. Сюр техногенного мира.

И это сильно работает. Здесь еще классическая эстетика.

А вот и могучий энвайронмент Бойса: Plight. (Бедствие, беда, что ли?) 1985. Вползаешь в пространство как в юрту, завешанную войлочным пологом. А там все обито, обтянуто войлоком. Все огромное — два зала — пространство. И рояль, весь обтянутый войлоком. Энергетика работает. Страшная тишина. Как в могиле. Ни один звук не доносится. И рояль! Молчащий. Это действует.

И где-то рядом подсобка из Сибири Илюшки Кабакова со всеми атрибутами. В ней работяга советский из своих помочей катапульту соорудил и улетел в космос, параболой гневно пробив потолок. Или в США. Адреса не оставил. Все к месту.

Здесь этот прилипчивый Бойс работает все-таки на эстетический опыт. Это очевидно. Но ведь типичное *пост-?* Это тоже очевидно. А рядом Лувр с могучей классикой всех времен и народов. С большой Культурой. Однако о нем позже. А вот энвайронмент Бойса — большая загадка и проблема. Для эстетики проблема. Здесь эстетический акт совершается. Сам в нем участвовал. Художественное пространство разверзается. Почти медитация. Или какое-то сумасшествие. Действительно, бедствие для души. Вероятно, нечто подобное реализуется в камере пыток с полной звукоизоляцией. И без рояля. Рояль здесь спасает от сумасшествия. И вызывает массу ассоциаций наряду с явной давкой на психофизиологию этим, поглотившим, впитавшим в себя весь мир, весь Звук войлоком. Транс, — не трансцензус! — вершится.

Когда вырываешься из этой камеры пыток к Леже, душа начинает петь, ликовать и верещать от радости. Я уже писал где-то, что Леже открылся мне во всей своей эстетической мощи относительно недавно и здесь же, в Центре Помпиду во время предыдущего посещения Парижа. Тогда была огромная ретроспектива. Прекрасная выставка. И Леже запел в моей душе. Могуче запел и неожиданно для меня. Я всегда относился к нему

холодно, хотя и видел много (его коммунистические пристрастия и рабочая тематика обеспечили ему доступ в Советский Союз; когда-то была его большая выставка и в Москве, и там он никак не прозвучал для меня, возможно, отталкивала именно эта рабочая тематика и коммунистическая партийность). А вот в 97-м (как раз перед закрытием Центра на длительный ремонт) он почти оглушил меня своей эстетической силой. Я ходил по экспозиции буквально с открытым ртом и ликующим духом. Застывал почти перед каждой работой (многие из них знал давно) как перед великим открытием.

Да я писал, кажется, об этом. И вот теперь опять. Хороший, хотя и небольшой фрагмент той выставки уже в постоянной экспозиции Музея современного искусства. Особенно приятны абстрактные композиции. Но и многие фигурные с манекенами рабочих и какими-то псевдо-конструкциями своими сюрреалистическим духом. Именно его-то я долго не ощущал у Леже и вот, наконец, он прорвался к моему эстетическому сознанию и доставляет большую радость.

Опять для памяти.

Документальная запись:

20.09.03.

Центр Помпиду.

Ателье Андре Бретона.

Фрагмент (стенка) в экспозиции и видеофильм.

Застекленная витрина во всю стену с массой всякой всячины из мастерской Бретона. Много экзотических вещей и вещицек. И это значительно интереснее, чем витрины Бойса в Дармштадте. Просто Бретон еще не догадывался, что из всего этого можно было создавать бесчисленные инсталляции и выставлять. Почему-то он передал пальму первенства послевоенным концептуалистам. А мог бы и сам. Ведь Дюшан уже открыл этот шлюз. Да время тогда еще не пришло.

Ну, здесь уже все сказано. И добавлять нечего.

В Париж, как и в Европу в целом, мы приехали на этот раз отнюдь не для погони за артпродукцией *пост*-культуры. Она уже мне хорошо известна и порядочно в зубах навязла. На этот раз, как, собственно, и всегда, на первом месте стоял, конечно, настоящий полноценный эстетический опыт, связанный с классикой мирового искусства, которой Европа набита до предела.

И поэтому в Париже это был, прежде всего, сам Париж с его удивительной художественно-духовной атмосферой и главные музеи: Лувр, Орсэ, Клюни, музей Пикассо, Центр Помпиду в этом ряду и др.

Экспозиции *пост*-культурной продукции видел еще в Музее современного искусства города Парижа. Есть такой городской музей, который чаще всего в наши приезды бывал закрыт, но на этот раз оказался открытым. Собственная экспозиция классиков авангарда в нем набрана из очень средних работ, хотя и приятна. Был и ряд выставок. А вот это оказалось действительно скучно. Огромные залы заполнены такой *пост*-пустотой, по сравнению с которой дармштадский блок Бойса кажется оазисом жизни, хотя и весьма примитивной, доКультурной. И тем не менее.

В этом году, и это что-то значит, в Европе на редкость мало и бедно с экспозициями самого последнего «продвинутого» (или «актуального») искусства. Почти нигде ничего более или менее останавливающего на себе внимание. Так, мелочь какая-то, которой заваливают Бездну после Культуры для какого-то, непонятно какого и к чему, *перехода*. Более сильное впечатление, чем весь Музей современного искусства, на меня произвел подход к нему. Я пришел со стороны Сены (музей на набережной). Стоял жаркий сентябрь (+ 30 в тени) в завершение сверхжаркого лета (свыше 40). И это после холодного августа в Москве и холодного начала сентября в Германии было удивительно приятно. Народу почему-то с этой стороны никого. Пусто, хотя утро уже было далеко не раннее. Асфальт на площадке перед музеем и высокие лестницы к нему (задняя сторона музея) завалены иссушенной, шуршащей под ногами листвой каштанов. Какая-то блаженная теплая сухая тишина (между тем по набережной за спиной несутся автомобили), почти метафизическая ирреальность вокруг музея. И никого. Я даже решил, что он опять закрыт. Несколько удивительных минут наслаждался странной атмосферой парижского легкого, почти ликующего сюрреализма, медленно поднимаясь по шуршащим ступеням. В самом музее эта атмосфера, увы, отсутствовала, хотя посетителей тоже почти не было. И на нем нет смысла здесь даже останавливаться. Вообще в Париже на этот раз мы немало

времени уделяли (на благо погода все десять дней стояла идеальная) блужданиям по улочкам, площадям, бульварам, паркам и скверам, предаваясь бездумному тихому ликованию.

Опять запись в блокноте:

22.09.03.

Париж. Лувр.

Во многих девушках Коро (как и в его удивительных пейзажах) есть какая-то неотмирность (нечто близкое с еще большей силой ощущается и в девушках Пюви де Шаванна).

Ну, а пейзажи его — просто чудо. Пришел сегодня с утра специально смотреть их, когда в этих небольших залах еще никого нет.

У Леонардо. Каждый раз, бывая в Лувре, захожу к его картинам. Таинственный художник. Какая-то магическая аура окружает все его работы. Это чувствуется почти физически. Кожей. Однако. Каждое настоящее произведение искусства ведет зрителя к контакту с Универсумом (= с Богом) совершенно своим путем!! Своим особым. Каждое настоящее!

То есть открывает свой мир-путь! Свой уникальный аспект Универсума (духовного мира).

Вот о чем размышлял я, спустившись из пустых залов Коро в толчею итальянского бесконечного «коридора» и протиснувшись через толпы китайцев (они теперь заменили японцев прошлых лет) с видео и фотокамерами к «Джоконде», а потом переходя от нее к другим его картинам в «коридоре», у которых тоже всегда клубились группы китайцев с экскурсоводами. Что видят они в Леонардо, в античной пластике? Думаю, они, как и большинство современных евроамериканских туристов, — ничего. Очередной экспонат из путеводителя, который обязательно необходимо запечатлеть на свою камеру и бежать к следующему. Особенно карикатурно и печально зрелище очереди китайцев у античных шедевров (женщин — в Лувре у Венеры Милосской, а мужчин — у Аполлона Бельведерского в Ватикане), желающих увековечить себя на их фоне, рядом с ними. Здесь уродство современного человека по сравнению с античным идеалом выглядит особенно разительно. Неужели все они, рвущиеся увековечиться, не понимают этого? Что увековечиваете-то? Неужели приятно будет показать дома такое фото — свое

уродство и ничтожество рядом с вечными идеалами красоты? Мне казалось, что именно этот вопрос застыл во всем облике Венеры Милосской...

Подобные досадные мысли всплывают в сознании, когда приходится искать хоть какой-то просвет между головами увекочивающихся толп, чтобы сосредоточиться на том или ином шедевре в европейских музеях. Так практически везде. Беспредельный туристический бум. Шедевры искусства отданы на растерзание (пока, слава Богу, визуальное) массам зевак, как почти и все остальные духовные (а значит аристократические, элитные) ценности в этом мире. Обратная сторона демократизации и всеобщего «окультуривания» человечества. Великая антиномия современной культуры. И одна из очевидных причин угасания истинной Культуры и торжества масскульта и, как реакция на последний, нарастания *пост*-культурных тенденций.

Пост-культура – попытка современной бездуховной (тенденция времени) интеллектуальной и художественной «элиты» (скорее – номенклатуры) противостоять валу масскульта; главная тенденция современного неклассического эстетического сознания, параэстетического опыта. Результативная ли?

Ну вот, опять возникшая за спиной тень Бойса уверена, что продуктивная. Однако современные экспозиции арт-продукции никак не убеждают в этом. Меня, во всяком случае. А китайцев? Их не спрашивал, ибо никогда не встречал в залах с *пост*-продукцией. К Бойсу их пока не водят.

Однако в Лувре-то я все-таки размышлял совсем не об этом, перемещаясь из тихих залов Коро в бурлящие пространства (вокруг) Леонардо. Усилие воли, многолетний опыт духовной жизни в современных музеях дают возможность даже в этом кишашем вареве туристов сконцентрироваться и сквозь китайские физиономии проникнуть внутрь художественных миров даже «культовых» для современного туриста произведений.

«Джоконда», Мария на коленях у Анны, Иоанн Креститель... и утонченные серебристые пейзажи Коро, его вроде простые, но неотмирные девушки... Что здесь общего? Что магнетически приковывает взор к этим вещам? Что доставляет неопишуемое наслаждение и в каждом случае с каким-то иным ароматом, иным духовным сиянием?

В XVIII в., когда живопись однозначно была отнесена к изящным искусствам, когда появилась эстетика как наука, были ясно и четко названы (Батё и Кант здесь главные арбитры) эстетические критерии произведения искусства:

- *подражает* действительности (миметизм, изоморфизм),
- *красота* изображения,
- доставляет *удовольствие*.

Позже появились критерии *выражения* чего-то иного, невидимого непосредственно в изображении, *символизации* того, что не поддается изображению.

Вот, собственно, на сочетании этих (внутренне пересекающихся) характеристик и строилась классическая эстетика, теория художественности искусства, миметического искусства, по крупному счету. Все это в тех или иных сочетаниях, в той или иной мере характерно для большинства произведений, выставленных в Лувре. Шедевры отличаются предельной (божественной, образно говоря) оптимальностью и уникальностью их сочетания; в высоких произведениях эта оптимальность не достигает полноты, абсолюта; в средних, понятно, – на среднем уровне и т.д.

Пейзаж «Воспоминание о Мортefonтене» (1864) Коро именно из высоких произведений живописи. Река, деревья, серебристая дымка тумана растворяет в себе предметы, размывает очертания. Утонченная изысканная красота цветовых отношений. Неземной покой и мечтательность разлиты во всем. С этих первых впечатлений начинается вхождение во внутренний мир картины или, скорее, в тот мир, который открывается за ней, выражается ее видимыми образами. Сила шедевра или выдающегося произведения заключается, прежде всего, в том, что оно быстро (почти мгновенно) захватывает наше внимание, перестраивает наше сознание на его (и только его) восприятие, заставляет сразу забыть обо всем: и окружающем нас, и теснящемся в нашем сознании. Я извлекаюсь из обыденного пространственно-временного континуума и погружаюсь в особое *экзистенциальное* время (по Бердяеву) процесса эстетического восприятия; в художественное пространство-время именно данного произведения, погружаюсь в уникальную художественно-смысловую реальность, характерную только для него, точнее для конкретного события восприятия мною именно этой картины.

Я созерцал этот пейзаж и накануне вечером, но это был совсем иной процесс, иной ракурс Универсума открылся тогда. И завтра он будет тоже иным и неповторимым. В этом сила шедевров и великих произведений искусства. Для эстетически восприимчивого зрителя они неисчерпаемы. Чем больше и чаще с ними общаешься, тем больше они открывают тебе.

Итак, я погружаюсь в некую художественно-смысловую реальность, во мне формируется духовный мост, который Ингарден называл «эстетическим предметом», направленный в какую-то манящую даль, скрытую за иной, уже отнюдь не визуально воспринимаемой дымкой Коро. И все-таки именно речной затуманенный пейзаж обволакивает мое сознание, составляет как бы то образное пространство, которое постепенно уводит меня вглубь от конкретных очень приятных, радующих все мое существо визуальных образов. Они как бы постепенно развеществляются во все усиливающейся неге и сладости, во все возрастающем томлении духа, в ожидании еще больших туманных откровений, осияний, радостей. И уже нет возможности покинуть этот мир самостоятельно, нет никакого желания выходить из него. Достигаешь какой-то растворенности в пространствах вечного бытия при ощущении своей значительности, своей причастности к созданию этого бытия; какой-то демиургичности что ли. Это мой Универсум, мой мир, созданный мною и для меня лично, но с чьей-то все-таки помощью. Ибо ясно и отчетливо сознается, что вот без этой картины я сам никогда бы не попал в него, не создал бы его. Поэтому даже при самой глубинной погруженности в духовно-энергетическую стихию художественного мира я каким-то особым, кажется, совсем не визуальным зрением постоянно вижу пейзаж Коро, даже какие-то в общем-то мало значительные для общего переживания фигурки на первом плане. Я вроде бы проник через картину совсем в иной, огромный мир переживаний и тем не менее — это мир конкретно этой и никакой другой картины. Я ее постоянно вижу, знаю, люблю и не могу полностью отрешиться от нее. В этом — великая тайна и даже мистика эстетического постижения искусства. Мы и в нем, в произведении, и за ним, вне его, далее его одновременно.

Все это практически не поддается описанию. Однако именно этим внутренним эстетическим экспериментом я занимался на протяжении всей нынешней европейской поездки и поэтому предпринимаю титанические усилия воспроизвести хоть что-то из вершившихся во мне умственных процессов непосредственно после актов эстетической медитации в музеях. Записывать тогда было бессмысленно. Не возникало никакого желания, да и никакой возможности сделать это физически. Время было дорого и иной был настрой души и духа. Анима и анимус жили в иных измерениях, и спустить их на грешную землю было невозможно, да и просто преступно.

Однако. Вот почти в этих же словах я вынужден писать и о «Джоконде». Перед ней просто труднее сконцентрироваться, даже находясь в первом ряду у самого барьерчика в полутора метрах от бронированного стекла, прижатый к нему (барьерчику) толпой навалившихся на тебя потных китайцев. Однако о них помнишь не более минуты, как и о нескончаемых бликах от вспышек (хотя использовать их запрещено, но кто может остановить этих ценителей Леонардо, когда их как сельдей в бочке, — служители Лувра в эту бочку и не суются) на стекле картины. Как только бинокль начинает выхватывать фрагменты сверхчеловеческой живописи Леонардо, полностью уходишь в его мир. Конечно, все начальные образы, и ассоциации, и пути внутрь, в глубь (то ли картины, то ли духа Леонардо, то ли себя самого) совсем иные, и, пожалуй, значительно более сильные (все-таки аура шедевра действует), чем при вживании в пейзаж Коро. Однако, пожалуй, только начальные. Далее, когда вступаешь в область неопишуемого опыта, на каком-то сущностном уровне многое повторяется (радость приобщения к чему-то великому, непостижимому, таинственному, значимому лично для тебя — твоего духовного мира, обитающему где-то и вне тебя, и внутри, но предельно уникальному и т.п.), но что-то есть и совсем *иное*. Это ощущается, но уже совершенно не поддается описанию.

В Джоконде магически действует не только избито знаменитая и тем не менее притягательная улыбка, не только весь облик странной дамы времен Возрождения, но и многое другое, и, прежде всего, например, — ее руки. Удивительные руки! Особенно, когда всматриваешься только в них (что хорошо поз-

воляет бинокль — без него вообще нечего делать в художественных музеях, если ты пришел туда действительно для реального диалога с искусством, а не для пробежки трусцой по залам). Однако здесь каждое слово дается все труднее и труднее. Ощущается что-то не то («Да разве я то говорю, что знала, пока не раскрыла рта...» — знаменитое цветаевское всегда всплывает в таких случаях)...

Вот когда я вчера и сегодня созерцал пейзаж Коро, я могу сказать, что я побывал в разных, но очень близких, родственных мирах, хотя и сильно отличающихся (непонятно чем). Когда я сегодня от Коро пришел к Леонардо, я испытал почти равные по силе переживания (высокой радости, наслаждения) приобщения к чему-то великому и важному, но существенно отличные друг от друга. Я побывал в *совершенно* иных мирах, хотя градус их переживания, степень приобщенности к ним что ли были сравнимы по уровню. В этом сила художественного музея. Если у тебя самого хватает физических и духовно-духовных сил, то ты идешь от одного открытого окна (или, скорее, врат) к другому и погружаешься каждый раз в одно и то же вроде бы море (плерому) иного бытия, но испытываешь совершенно разные, хотя и близкие по силе ощущения, впечатления, переживания контакта с ним. Всегда мощные и всегда иные. И опять ничего не удастся сказать более вразумительного. Все одно и то же. Все и всегда. Обидно до слез, но такова эта сфера великого эстетического опыта. Слова там бессильны и пора бросить заниматься этими глупостями — охотой за всегда ускользающими смыслами, словами и их конструкциями.

Однако что-то еще остается. Вертится на языке. Ведь очевидно же, даже при всей лично моей утонченной натренированности эстетического чувства далеко не все высокие произведения искусства в том же Лувре приводят меня в описанный выше почти медитативный транс, к эстетическому катарсису, к полному экстазу безмыслия и слиянию с Универсумом. Увы, признаюсь, далеко не все и далеко не всегда даже шедевры. Понятно, что у рядового, даже и художественно и эстетически образованного (= натренированного на эстетическое восприятие) зрителя подобные результаты еще скромнее. Что же обыч-

но и для большего числа произведений и зрителей можно считать за вполне удовлетворительный эстетический опыт? Вопрос и простой и трудный одновременно.

Я бы ответил все-таки просто: радость, удовольствие, наслаждение любого уровня, если оно возникло при контакте с произведением. Вот я стою перед «Большой одалиской» Энгра, или перед той же Венерой Милосской, или в зале Ренуара в Орсэ, или перед множеством средних, хотя и прекрасных полотен классиков мировой живописи в Лувре. Я наслаждаюсь их красотой в первую очередь, мой глаз радуют прекрасные формы, линии, цветовые отношения, иногда занимает сюжет, тематика, экспрессия, но далее этого они не уведут меня. И я доволен уже этим. Значит, лично для меня эстетический опыт с этими произведениями ограничивается только этими переживаниями. И слава Богу!

Наряду с этим есть множество произведений (и отнюдь не нехудожественных), к которым я совершенно равнодушен. В частности, таковы для меня практически все итальянцы XVII—XVIII вв. или немцы XVIII—XIX вв. (за редкими исключениями — Фридрих, например, или Бёклин). Через их залы я бегу почти бегом как через неприятную пустыню (так всегда в Новой пинакотеке в Мюнхене). Здесь-то понятно. Они действительно почти пусты в эстетическом плане. Однако есть и общепризнанные великие мастера и шедевры, к которым мой дух почти равнодушен, и уж ни о каком проникновении куда-либо и о контакте с чем-либо речь здесь не идет. Таков для меня, например, почти весь Дюрер, за редкими исключениями. Великий Дюрер! Большая часть его вещей оставляет меня совершенно равнодушным. Да, в техническом отношении у него есть много профессиональной живописи. И, кажется, даже сильной, но меня она в целом совершенно не трогает. Хотя есть и приятные исключения. Например, тот же Автопортрет (1493) из Лувра. Он мне действительно нравится. Просто нравится. И это как-то успокаивает. А вот в Лукаса Кранаха Старшего я почти влюблен. Он действительно доводит меня и очень часто до полноценного катарсиса.

Здесь дело не столько в художнике и его произведениях, сколько в самом субъекте восприятия (т.е. во мне). В параметрах его внутреннего мира, их сопрягаемости (что ли) с параметрами художника, произведения и т.п.

Далее некоторые из записей в блокноте, пока оставшиеся без комментариев, но требующие их:

5.10.03.

Etterzhausen

(поселок под Регенсбургом)

Рассматривая новейшие (2002 г.) росписи румынского живописца в неоправославном стиле, нашел определение для всей современной изобразительной арт-практики в наших просторах и на церковную тематику, прежде всего:

***Постсоветская эклектика, постсоветский маньеризм** (последнее очень хорошо подходит к росписям этого храма на темы «Вознесения» и «Успения». И, кстати, в худ. отношении эти две фрески выполнены очень неплохо. Однако чистое эстетство и мало религиозной духовности; хотя бывает ли духовность какой-то? Просто: **духовности**).*

7.10.03.

Ассизи

Базилика — чудо. Весь день провел в ней.

Однако Дворжак (вечером) в верхнем храме — все-таки слишком! Богу Богово...

8.10.03.

Аррецо (автобус)

П. дела Франческо. Прекрасно!

Четкое стремление к иллюзионизму в деталях (прописано даже яичко, выглядывающее из штанишек одного из поднимающих крест!). Однако общее впечатление — чудесно. Особая магия ренессансного иллюзионизма еще должна быть осмыслена. Иллюзионизм как сверхреализм — credo ренессансных мастеров. Многих.

13.10.03.

Рим (ц. Сан. Прасседе и Марии Маджоре)

Раннехристианские, ранневизантийские мозаики несколько наивны, но удивительны по своей яркой красочности, чистоте, красоте. Ликовал дух ранневизантийских мозаичистов. Лаудация (в цвете) Богу и новой религии, полная надежд на скорое обретение рая, Царства Божия. Увы, сроки затянулись... И Бойс, плетущийся за мной по Риму, совсем не ликует, а скучает.

14.10.03.

Флоренция.

Наконец-то я и в Уффици.

Ничего прекраснее и печальнее в искусстве, чем «Венера» Боттичелли не знаю. Какая-то сверхчеловеческая красота и утонченная, почти мистическая грусть от образа Венеры. Практически таковы и многие другие женские образы этого изысканного эстетика. Ради него, в первую очередь, и рвался еще раз во Флоренцию. И вот, свершилось. Два дня мог долгие часы созерцать эту вершину ренессансного утонченного эстетизма. Здесь можно опять вволю поразмышлять о духе, духовности в искусстве; о смысле высокого искусства etc. Открылся и глубинный смысл этого «высокого искусства». Он, конечно, в его метафизичности. Это искусство, возводящее (анагогическое) к метафизической реальности. Или стремящееся к такому возведению. Смысл эстетического опыта. Его идеал. Его предел. Тоска любого настоящего художника. Продумать когда-то основательнее. Важно.

15.10.03.

Флоренция. Уффици. 16.20.

Финиш!

На этом завершаю европейский марафон эстетствующего сознания.

Ноги не выдерживают, да и карман.

Однако какое пиришествво духа, радости неопикуемой за эти 50 дней. Незабываемых дней!

И все-таки. «Венера Медичийская», Боттичелли, Кранах — никакой чувственности в обнаженном женском теле. Идеальная красота. А вот поздний Ренессанс (Микеланджело, Леонардо) работает на идеализации именно чувственности, тайны телесного, плотского начала. Мистика плоти! Мистика вещества! Чувственного эроса! Этой мистикой был озабочен и наш Розанов. Проследить различие.

17.10.03.

Регенсбург. В соборе.

После всего Ренессанса в готическом соборе:

Здесь — концентрация сакрального пространства, выраженного чисто художественными (архитектурно-пластическими) средствами. Целостный сакральный мир.

В ренессансных соборах (огромных) этого нет. Там — скорее ангар, чем храм. Там — чисто рациональная геометрия (Эвклидова), изгоняющая Дух.

Здесь — иррациональная геометрия (неэвклидова), открывающая врата Духу.

Это явная и очевидная оппозиция. Хорошо ощущаемая. Однако, во многих ренессансных храмах я чувствовал и некую специфическую мистику геометрии. Однако какую-то иную мистику. Может быть, просто эстетику геометрии? Продумать. Эвклид против Духа? Или все-таки «за»?

И в том же блокноте уже в Москве:

08.11.03.

ГТГ. Выставка «Кубизм».

Супрематизм (и он здесь представлен как разновидность кубизма, что ли? — охламоны!) может быть понят и в смысле Сверх-земного искусства, преодолевающего законы и эстетического в искусстве, и земного притяжения (гравитации); вообще всего земного (супремус!) — предметности, вещности, телесности, материальности etc.

Ну вот, на сем записи этого европейского турне кончились (уже в Москве) и требуют еще разворачивания.

А развернулось немного иное.

Искусство XX в. — франкфуртский срез.

Франкфурт этой осенью был, пожалуй, более всех остальных центров Европы богат выставками. В конце сентября сразу четыре: В Штеделе «Nackt!» — акт в искусстве XX в. (в основном).

В Ширне сразу две: в одном крыле большая экспозиция «Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit»; в другом крыле небольшая «Paul Klee 1933».

В ММК: “Andy Warhol’s Time Capsules”.

Наиболее крупные и представительные это: «Фабрика грез коммунизма» — искусство соцреализма из Третьяковки и других наших собраний (множество картин со Сталиным, большинство из них я видел только в раннем детстве) плюс несколько работ соцартовской ориентации наших концептуалистов (Булатов, Комар и Меламид, Кабаков) и «Капсулы времени Уорхола» (бесчисленные коробки с его архивом: фотографии, рисунки, записки, поздравительные открытки, письма, афиши кино и концертов, какие-то книжки и т.п. — все эстетически грамотно разложено в витринах во многих залах ММК — практически во всем основном его пространстве).

В целом все среднего и даже ниже среднего уровня по замыслу и реализации (Nackt, например, хотя пиар, раскрутка и потуги организаторов явно претендовали на что-то стоящее —

не получилось!). Однако это в какой-то мере отражает дух сегодняшнего дня европейской музейной продвинутости. И, пожалуй, состояние эстетического сознания XX в. в целом; его главной тенденции перехода от высокой Культуры прошлого к переходной *пост*-культуре в модусе последовательной деэстетизации эстетического опыта; искусства в частности.

При внимательном всматривании в эти экспозиции создается впечатление, что это одна экспозиция, разбросанная по четырем пространствам финансово-делового центра Европы, свидетельствующая об одном (хотя вроде бы что общего у советского соцреализма, Клее и Уорхола?) – угасании духа, эстетического сознания, художественности (даже у Клее в его трудный период 1933 года) в самых разных социально-политических пространствах XX века (сталинский тоталитаризм, начало власти Гитлера, Европа внеполитическая (ню европейских художников), США послевоенные).

<...> Вещи. Масскульт на государственном уровне. Лакировка всего. Аполитичная политика. Множество декораций, красок, вещей. Завал всего. И Nackt! Король-то голый! Вообще нет короля. Нет Духа! Одна шуршащая, мельтешащая пустота! Ну, Клея 33-го года возьмем за скобки. Ему при Гитлере-то нужно было ноги делать. Здесь не до Духа. А вот во всем остальном и Духа, и эстетики в помине уже не было. Особенно соцреализм (Фабрика грез) и Уорхол (точнее, мир Уорхола, мир поп-арта).

Здесь *фабрика грез коммунизма*, там – *фабрика соблазнов капитализма*.

Здесь предельно серьезно и на госуровне.

Там предельно иронично и тоже на госуровне.

Здесь – вещь и идея (земного рая) в перспективе.

Там – в реальности.

И вот десятки коробок с бумажным архивом Уорхола распечатаны и аккуратно инсталлированы во множестве витрин по всему ММК. Капсулы времени раскрыты и явили нам внутренний мир мастера поп-арта. Великого Уорхола! И до 24 марта 2004 г. еще можно лицезреть это во Франкфурте. Кто не успел, еще имеет время. 60-е–70-е годы прошлого века в картинах, бумажках, промокашках.

Клёво и с размахом. Здесь мой спутник Бойс опять объявился и потирает руки. Это ему явно по душе. Да и приятнее, чем его дармштадская свалка. Здесь все-таки практически одни картинки: фотографии, открытки, афиши, книги, вырезки из газет и журналов. Другой жанр. Однако смысл тот же, что и у Бойса. Энергетика вещи. Здесь — визуальная энергетика бытовой картинки, когда-то что-то значившей для Энди, сохранившая мгновения жизни, забранные у маэстро на себя. Магия соприкосновения. Он ведь держал каждую из этих бумажек в руках, смотрел, что-то мыслил по ее поводу etc. И следы этой коммуникации теперь здесь — в витринах. И мы через них, как и через его работы коммуницируем с великим Энди. Жаль только, что даже в первые дни (притом выходные) вернисажа почти никто не явился для магического контакта с мэтром. Я опять, как и в Дармштадте у Бойса, бродил почти один по залам ММК. Даже Люся не пошла. Немецкие друзья-интеллектуалы пообещали, что до марта-то еще не раз сходят. Был один...

Увы, жизнь Уорхола в его бумажном мусоре-архиве, как и арт-производство его фабрики, уже почти никого не интересует. Хотя экспозиция сделана неплохо, и даже эстетски с точки зрения экспозиционного дизайна. Но слишком преходяще все это. Для заваливания Бездны годится. Для ностальгирующих любителей поп-арта — тоже. Да где они? Пустые залы даже в субботу. Я бы все-таки добавил побольше работ самого Уорхола. Они есть, но очень мало. Может быть, хоть это привлекло бы посетителей. А вот мусороархив не очень прозвучал в общественности. Понятно, если бы его инсталлировал тот же Бойс (имя все-таки), на пару посетителей было бы больше. Однако вон он прохлаждается с наслаждением у шкафчика со шмотками Уорхола и его дам, но нигде не оставляет своего автографа. Ну, да что там: и Уорхол, и Бойс, и сам ММК уже давно в прошлом. В запаянной и сданной в архив капсуле времени под N-ным номером. И что об этом вспоминать-то ныне, в XXI-м, великом, электронном и дигитальном! А вот Мерелин на многих картинках в архиве Уорхола очень даже ничего...

Я бы вернулся куда-то в более приятные для души и духа времена.

Паломничество к св. Франциску. Ассизи – Ла Верна (7–8 октября 2003)

Однако про Ассизи пока не удалось. Опять что-то навалилось суетное...

А потом, уже в апреле 2004-го – Египет!

Реальность превзошла все многолетние ожидания.

И хотя неделя для памятников Египта, да еще большей частью в составе экскурсионной группы и под охраной автоматчиков, это очень мало и не так продуктивно, как хотелось бы, однако и этого хватило тренированному сознанию и сконцентрировавшемуся духу российского эстетика, чтобы ощутить великое и прикоснуться к вечности.

Пирамиды на краю пустыни (сама Пустыня!) – Египетский музей в Каире на берегу Нила (сам Нил!) – Долина царей с ее бесчисленными гробницами (и их росписями!) – храмы Луксора, Карнака, Эдфу, – главное и великое. Это надо было увидеть. С этим надо было соприкоснуться и духовно, и телесно. И ощущения и переживания удивительные и сильнейшие. До сих пор нахожусь под впечатлением, точнее – в сильнейшей энергетической ауре Древнего Египта. И все еще идет какой-то мощный духовный процесс.

На описуемом уровне – произошло какое-то духовно-физическое омолаживание, творческое возрождение организма. Я приехал оттуда другим человеком. Духовная энергетика космоса, Вечности, Бога – там очень сильна. Лучше понимаю теперь молодого Соловьева, Гумилева, Розанова и всех, кого Египет магически тянул к себе. Там все как-то целостно, едино, до сих пор живо (от Древнего Египта) и питает души, открытые для пищи духовной (духовно-эстетической – для меня). Мощное по силе воздействия и эстетическому потенциалу искусство. Сильнейшие росписи в гробницах, хотя удалось увидеть только несколько гробниц. Остальное представляется по книгам и по сильной ауре воздействия их общего потенциала в Долине царей. Там реально ощущается, что в одной гробнице только через ее росписи на тебя воздействует как бы суммарный эстетический заряд всей Долины. Это удивительно!

Такое же ощущение и среди великих пирамид. Пространство между ними наполнено духовным потенциалом всего Древнего Египта, если не всего Универсума или всей Культуры че-

ловческой в каком-то концентрированном виде. Вроде бы ничего особенного: три огромные пирамиды среди пустыни. Сотни раз видели-перевидели это и на картинках и в кино, а вот надо однажды оказаться среди них, ощутить тепло их огромных блоков, посидеть или полежать на песке между Хеопсом и Хефреном. И в тебе начинает твориться такое, что, кажется, не снилось ни одному мистiku (ну, не только снилось, конечно, это уж так — штамп метафорический), ни одному духовидцу. Там с очевидностью стало ясно, что Древний Египет жив. И никогда не умирал, но всегда питал нашу средиземноморскую культуру своей энергетикой. Там сразу вспомнились и Акрополь, и Святая Гора, и даже Соловки — везде прорывы этой духовной энергетики. Только у пирамид она кажется еще более сильной.

И почти понятна (насколько это вообще может быть понятно и понято нами, грешными и хилыми) причина такой концентрации особой духовно-художественной энергетики Древнего Египта. Вся многотысячелетняя культура была ориентирована на потустороннюю жизнь, на «Царство Божие», сказали бы христиане, на достижение бессмертия — т.е. на создание с помощью искусства оптимальных условий для бессмертной жизни усопших.

Египетский парадокс: искусство, ориентированное на смерть и то, что за смертью, дает сегодня мощнейший импульс для жизни. Жизни в этом мире. Одухотворяет эту жизнь неведомо какими силами. И миллионы туристов, как правило, совершенно не сознавая этого (да и я не сознавал, пока не побывал там!), стремятся к пирамидам и бессознательно получают подпитку — то, что я ощутил и сразу понял, **что** есть сие; и что многие получают (это очевидно), но даже не осознают этого дара.

Между тем здесь реально подтверждается (и архитектурой храмов, и системой росписей, и самим характером духовной энергетики), что вся наша Культура и наша духовность (и античная, и христианская, и, вероятно, исламская) ведут свое происхождение отсюда. Здесь, в долине великого Нила наш Источник. Формы актуализации на разных этапах истории различные, но дух (точнее Дух!) — один.

Если перевести это в сферу эстетическую, в сферу художественной формы, то очевидно: пирамида Хеопса и квадрат Малевича, как это ни парадоксально для кого-то, — из одного источника и питаются одним Духом.

— Гностическим духом! — завопит какой-нибудь современный православный неофит.

— Да, гностическим! Но не в узком смысле «еретического гностицизма» ограниченных радетелей «чистоты» христианской конфессии, а в смысле высокого духовного Гносиса, к которому стремился и о котором много писал Климент Александрийский, да и другие александрийцы. А они явно знали, о чем пишут, по крайней мере, лучше современных москвичей или питерцев. Они жили в атмосфере постоянной энергетики Древнего Египта, древнего Гносиса. И хорошо чувствовали, откуда струится Дух Истины. Теперь становится понятно, почему древние израильтяне «исходили» именно из Египта, а не из какого-нибудь Вавилона, где тоже бывали в плену; и почему Господь направил стопы Иосифа с младенцем Иисусом в Египет, и почему христианское монашество возникло в египетской пустыне. Древний Египет — истинная родина нашей (европейско-средиземноморской) Культуры и нашей духовности. Это и сейчас ощущается здесь имеющими орган для восприятия Духовного с не меньшей силой, чем во времена Платона или Климента Александрийского.

И многое в истории европейской культуры встает на свои места после паломничества в Египет. Многие, о чем смутно догадывались, теперь подтверждается с очевидностью. Глубинной, интуитивной очевидностью.

Египет, как в свое время Грецию, а затем Италию, мне необходимо было посетить. И вот это случилось и полностью и даже с лихвой оправдало ожидания. И, возможно, не случайно, что первая встреча с пирамидами у нас произошла вечером на Пасху — 11 апреля! Не лазерно-световое шоу с краткой пробежкой по истории Египта, а могучий дух ночных пирамид, дыхание Духа Вечности, Космической Духовности поразило нас в ночной Египетской пустыне. Далее все развивалось по нарастающей. И в легендарное Красное («Чермное») море, удивительной красоты по цвету и прозрачности, мы бросили свои

тела, претерпевшие невидимое, но существенное преобразование в таинстве недельного общения с Культурой в ее первоначальном, первородном и, кажется, самом чистом, изначальном облике. Я уже не говорю о душе и духе. Все получило свою подпитку. И сильнейшую!

Более и далее этой детской (почти у старца-то) патетики идти не удастся и не следует. Все остальное должно как-то выразиться в трансформированном виде через творчество, а может быть, и просто *в самой оставшейся еще жизни*. Египет, как и в свое время Афон, Парфенон, Соловки, Ассизи, — нечто очень значительно в моем духовном возрастании. Это ощущается, и это — самое главное!