

Вопрос времени...

АЛЕКСЕЙ БОСЕНКО

Посвящается пейзажам, написанным и нет...

*(По причине выставки
Владимира Будникова)*

на который время не отвечает и задаёт свой в ответ, молча, задумывается, как задумалось бы в тишине до сотворения, останавливаясь, становится пространством, не оставляя ничего, кроме одиночества пейзажа. Он тянется следом. Он оставлен. Он немьслим в своем завремение.

Пейзаж одинок тем одиночеством, которое похищено простором. В нем свет превращается в тяжесть. Нет ни человека, ни природы — только взгляд вдогонку, но прощанием навстречу. Обыденное превращается в своеобычное и бесподобное, самобытное.

Как показать невидимость пейзажа? Пейзаж не бережёт время, но и не стережёт его, не остерегается, испытывая времяфобию как времяцефалы, пытающиеся установить границы, остановив дыхание. Это не затаённость и не задержанное время, но то, которое нарушает монополию пространства. Простор — обмирание, обмершее пространство. Он постепенно, он — сразу весь. Сам собой, но не повторяясь. Цикличное время пейзажа не аграрно, оно не привязано ко временам года намертво. Оно не вечно — человечно.

Пейзаж отличается от ландшафта явлением, и сущностью разрушет последний, взрыхляя, как почву, окаменелость последнего. Его движение как бесконечное отодвигание предела, отдаливание его в бесконечность, — с философской точки зрения Шеллинга выглядело бы именно так, хотя любые ассоциации излишни: здесь интонирование в буквальном смысле, некая откровенная внутривенность пейзажа, не нуждающегося в апологии и спокойно обходящегося без теории¹.

Писать об этом все равно, что писать пейзаж — “на одном дыхании” — второго не будет, это последнее, как последний брошенный взгляд, который уже свободен и начинает странствовать, скитаться, по воле выдумываясь (так выгорает пространство, оставляя гари), воображаясь в движение навстречу, меняясь, тогда как пейзаж на рассвете, в полдень, у черты заката, ночью и даже в кромешной тьме — один и тот же и другой, по крайней мере, обращён к другому и в себя ожиданием навстречу. И он разный не только в последовательности изменений каждое мгновение, он тот же и другой одновременно и многовременно. Стоит его услышать, и он обратится в слух, в мембрану, резонирующую в такт музыки универсума. Он весь обратился в слух.

быть может видимся в последний раз
быть может слышимся в последний раз
жизнь — просто заблудившееся эхо
так, пара фраз пустых
пустых печальных фраз
прислышалось...

Пейзаж в беспамятстве, но помнит всё.

Никаких сценических декораций, даже если театральным задником — вечность, всё более выступающая исподволь на подмостки сотворяемого мира. (В картинах Возрождения всегда хочется заглянуть в ту даль, которая едва видна и только рождается, раскрываясь, распахиваясь, как крылья, далеко, пытаюсь разглядеть нас из-за плеча простоволосых мадонн). Никаких “стилистических масок”, никакой иконологии пейзажа и никакого доверия ко времени: проглядывание дотла, до изнеможения.

Он бескомпромиссен как пантеизм, но не признает аксиом (ни Бога, ни веры, ни человека), а только тотальную свободу, которая не знает, что она свобода, и вообще ничего не желает знать, все предчувствуя.

Это не блуждание — странствие без цели.

Не фланирование — дрейф в океане неопределённых образов. Даль как таковая, но близкая, эхом отзывающаяся дыханием вспять. “Alles Nahe werde fern” — “всё, что было близким, удаляется”, если верить Гёте, и в прощании, каким видится пейзаж, в этой разлуке растёт даль. Приумножая даль, ты умножаешь зренье, и его слишком много.

Пейзаж — это всегда о другом.

Пейзаж — это всегда о том же.

Пейзаж — это *всегда* о *никогда*.

Требуется исключительная смелость, дерзость и фантастическая уверенность, чтобы в наше время осмелиться писать пейзаж, не превращая его в отхожий промысел. (Надеюсь, профессионалам не следует объяснять, что пейзаж — не картинки на стенку, приставленные к стенке, не жвачка пространства, не вспомогательное средство для заделывания дыр на обоях или создания интерьерных пятен, наконец, не жанр, пусть самостоятельный,

хотя в его истории бывало всякое. Он пейзаж в себе. Пейзаж в себе жесток.) Вл. Будников не объясняет себя и не позволяет объяснять себя пришлым. Он отравлен не пейзажем. “Привкус несчастья и дыма” — общий вкус эпохи, когда достоверны только пожарница от стремительных костров настоящих чувств, вершащих самосожжение.

Видения, возникающие спонтанно, отбрасывают воображение куда угодно, и любые “объяснения” — только инстинктивная попытка закрыться, будто вскинутыми руками, отшатывание от зияния в привычные пейзажи, насаждаемые бесконечностью.

Но пейзаж не вещь в себе, он пространство в себе, полагаемое вне всякого пространства в неизвестное, которое (гениальность Канта) определяется не Богом, а грёзой. При этом пейзаж — проточен в замедленном, но течении, которое не стоит в берегах заданности. Это морские течения, где берега из течений, но других.

Пейзаж безбожен — и потому безбрежен. Он не бережёт, но и не стережёт время, которым и сам не храним. Его молчание не нуждается в сурдопереводе.

Пейзаж — Traum, а не просто Raum (грёзы, которые вероломны, а не акустическое пространство, отзывающееся эхом и передразнивающее, хотя именно с эхом можно попробовать петь в два голоса с самим собой). Он *неосяжен* и не схватывается “лысым языком” (В. Хлебников) чувственного тактильного созерцания *сяжением*. Способность суждения бессильна и уступает гаданию по полетам ассоциаций, которые не замедлят слететься.

Можно, конечно, пойти по простому пути китайской пейзажной лирики и философии пейзажа. Узреть ассоциации с картинами мастеров “наньского стиля” Муци, Лян Кая, Ин Юйцзяня в спонтанности и творении “обыденнее обыденного”.

Пейзаж покинул пределы чувственного восприятия, устремившись к непосредственному переживанию (каково пережить пейзаж?), рождая “чувство самого чувства”, которым и творится собственно простран-



тво интеллигибельного созерцания, зреющего в духовидении, духовеянии, *светозарности, светозаривости*, что означает разорение света, его превращение в иное: в тяжесть наличного бытия и человека, и зрения, и взгляда, и глаза, который солнцеподобен. (В.Хлебников не первым заметил, но первым отважился произнести: «слово *зары* значит и звезды, и глаз; слово *зень* и глаз, и землю. Но что общего между глазом и землёй?» Глаз после этого начал грезить в зените, очерченно-го зеницей, надире. Бинокулярность зрения предполагает наличие у пейзажа эксцентриситета. Пейзаж вращается по эллиптическим орбитам.)

«Внеобразная пустота» «просветлённого сердца» «в припадке безумия», — как высказался Ни Цзин. Ритм, аромат и голос кисти, тембр звучания, пение про себя пространства и ни на что не похожие пейзажи — а «похоже изображает любой дилетант, мастер творит непохоже, неповторимо».

Пейзаж не должен быть узнаваем — «я где-то уже это видел», а скорее — «я такого никогда не видел», и ещё хуже, когда пейзаж узнает тебя и подозревает в соглядатай-

стве, в подглядывании за его тайной жизни. Он признаёт только прямой взгляд в упор и отвечает открытым взглядом. Так открывают взгляд как спасительную землю. Поэтому, несмотря на кажущуюся простоту и очевидность, доступность, видение пейзажа требует долгого пути и высокого умения видеть не глазами, а свёрнутым и прирученным временем, всей историей, всем прошлым и будущим, сходящимся в точке здесь-сейчас. Перспектива кончается здесь.

Пейзаж не мыслится как отражение, слепок с действительности, он духовное превращение, и потому скрывается пейзаж не в себе, а в нас, нами. Он живёт в неразграфлённом времени, не знает сетки часов. Является слабым отблеском Анаксимандровой бесконечности (апейрон), возникающей не вследствие инаковения, качественного превращения, а вечным движением противоположностей, где время и пространство только атрибуты, сходящие на нет в со-зерцании видимости и кажимости.

А потому, хотя каждому студенту известны строки Чжу Цзиньсюаня (VII в.) о том, что «истинный художник изображает то, что не могут осветить солнце и луна» (спасибо В.Малявину), не каждый может стать художником. «Художник видит иначе, чем живописец, универсальнее и потому профессиональнее» (В.Шкловский). Здесь бессмысленны табели о рангах, оставим это критикам, — властно только безмерное время и пространство, которое не знает, что оно такое, и знать не хочет.

Как не припомнить славные китайские трактаты и высказывания Су Ши (XI в.),

Вл. Будников. Пейзаж-4
Холст, масло. 70x180, 2004

Пейзаж-5
Холст, масло. 70x180, 2004

Вл. Будников. Крымский пейзаж
Холст, масло. 60x120, 2005



Го Си и других мастеров эпохи Сунн, изображающие вещи, какими они еще не бывали, в вечности мирового простора с их уверенностью в абсолютной значимости человека и печальной радости подлинности своего опыта — не в созерцании “объекта”, но в живом развёртывании свитка пространства. Заново открывать вечность и бесконечность в непосредственности “здесь и теперь”, как тени летящих птиц, и ссылаться на мудрость Цзин Хао о том, что предмет живописи — мысль и душа в вещах...

Это будет верно по отношению и к пейзажам Вл. Будникова, с той только разницей, что ни о каком наитии речи быть не может. Наитие — наивное ожидание, “что получится”. Здесь отточенное мастерство, которое точно делает всё, что захочет (не путать с “что угодно”), с сознательным отсечением дешевых эффектов “на публику”, которую даже не “имеют в виду”, но без натуги, так что всё происходит само собой, естественно, как дыхание. Его пейзажи можно измерять в промилле содержанием соли (бытия) в крови или в океанах только на том хлипком основании, что здесь пейзаж — малый круг времяобращения пространства. Биение времени отдано художнику на время, над которым время не властно. Пейзаж — беспристрастная кардиограмма. Он производная, как в экспериментах IRCAM(a) — Центра современной электронной музыки, — забавляющегося переводом спектра звёзд в слышимую и видимую графическую область, так что визг и скрежет светил, раскаты света видимы и осязаемы в диапазоне человеческого. И наоборот, произведения живописи можно обратить в слышимое.

Пейзаж весь из прикосновений — он музыка, вернее её карта, партитура, заметки на старых лощих исторических пространствах, которые все — сплошное белое пятно. И точен как иероглиф. (И превышает его. Потому что это всё и больше никогда, но “еще-не-всё”. Здесь нет каллиграфии, от неё только точность неповторимого²).

Никакой сентиментальности, которую, впрочем, могут позволить себе очень свободные люди, не считающиеся с мнением жлобов, а простое как жизнь, как смерть, как объяснение в любви утверждение достоверности бытия и почти обещание счастья сейчас, не сходя с места, но без клятв. Сентиментальность скомпрометирована жестокостью, скорее, не она, а отчаянная и спокойная сила правоты: “так и никак иначе” позволяет выбрать единственную и неповторимую возможность говорить просто. Банально? Однако почему бы мне не говорить банальности, если мир банален, присовокупив что-то приличествующее моменту, например, строчку из «Ямато-Моногатари», намекнув на фонетическое звучание запечатленного опечаленного пейзажа.

Иноти дани
 Даже если бы жизнь,
 Кокоро-ни канафу
 Какой хотелось бы сердцу,
 Моно нараба
 Вдруг стала,
 Нани как вакарэ-но
 Всё же, верно, расставания
 Канасикарамаси
 Были бы печальны.



Ад рождения пейзажа в том, что возникает он только в противопоставлении человека природе. Рождение свободы — рождение пейзажа, поверженного в забвение отрицанием, но свобода же и вернет его из забвения. Свобода — любовь, но не к предмету или человеку, а сама по себе, когда она теряет обоих, но наделяет и человека, и природу ликами, между которыми плещется свободный взгляд. Его приливы и отливы. Глаза в глаза, не веря глазам своим. Но рождение свободы — одновременная утрата её. Пейзаж — феноменология одновременности.

Можно рассматривать пейзаж как факт биографии. «Смерть по морщинам моим протекла. /Чтобы вылепить маску, прекрасную маску смерти» (П.Элюар), — и тут же услышать в ответ: «А красота — это сука, /По следам бредущая смерти...» (Шарль Добжинский) или крыть аполлинеровским «Миры меня создававшие, я вас выпил и жажду не смог утолить, но с тех пор я узнал вкус и запах Вселенной...». И дальше, волна за волною... И не помнить о смерти. «Только фон, а не суть омрачается тенью, /и мгновенней она, чем заминка на марше, а достанется смерти

Вл. Будников
Большой пейзаж-3
Бумага, акрил, гуашь. 50x1000, 2007





Вл. Будников. Большой пейзаж-2. Бумага, тушь, гуашь. 84x1740, 2001

лишь это мгновенье: /Человек — её старше!¹ (Норвид). Наконец, оправдаться знаменитым заезженным безвременно состарившимся тезисом Борхеса, что моря и горы, люди, дожди, песни, закаты и рассветы, женщины и любовь, звезды и облака, ну, что-то в этом роде, все пейзажи, чувства, страсти, вся география, история и смысл этого мира, поэзия и музыка — всё ушло, создав неповторимость, оставив черты моего лица, проступило моё лицо — лицо пейзажа, — он в *общих чертах* — мимика вселенной и всемирная история, поскольку до мгновения моего появления простекла вечность.

Человек — перерыв постепенности, прерывность времени, которое становится предсказуемым. Поэтому пейзаж — это портрет, а портрет — пейзаж, очень может быть. Однако пейзаж растёт, тогда как портрет может только стареть, сохраняя бессмертие, им охраняясь. Он всегда припоминание времени, всегда «тогда как...». В прозе портрет начинался бы словами «а в это время...». Но его волнует только «может быть...».

Пейзаж бескомпромиссен. Он непоследователен, особенно во вспять обращённом

времени ретроспективы. Он не идет наговор. Пейзаж живёт. Пространство заживает, поранившись, уколовшись, порезавшись об остро отточенную даль, когда жест художника — жест фехтовальщика, а не хирурга или патологоанатома.

Пейзаж может быть выставлен напоказ. За ним можно подсматривать. Он может быть случаен и мгновенен. Но это не тот случай. Здесь он по истине в себе, в отрешенности самобытия и весь в происхождении прохождения. Он зрим воочию. Так бывает, когда незаметное глазу обретает стремительность как таковую, режущуюся о края пространства, когда понимаешь изумление астрономов, наблюдающих рождение сверхновой, и этот внезапно рвущийся вихрь того же рода, что и вьюнок, за ночь обвившийся вокруг бабьи колодца Басё. Всё во всём, как сущее настоящее. Здесь нет ностальгии, меланхолии сплина — но открыта тоска о небывавшем. Отсюда не возвращаются. Пейзаж — бог-весть-где в первом и последнем приближении. Он то, что остаётся, когда отпадают отломы просторов, весь из свершений. Мгновенное соприкосновение прошлого и будущего, и голо-



вokружение, что это *всё*, пока тебя затягивает “всё, что истомится в оцепенелый свой водоворот” (Хименес).

Рождение пейзажа, который постепенно из-за сценического пространства по мере развития трагедии всё больше выходит на сцену и, наконец, остаётся один, завернувшись, будто в тогу, пространством (в православной традиции в наступающем апокалипсисе ангел свёртывает небеса, и делает это он не только тогда-потом, но и здесь-сейчас, всегда, всё время), — последний, оставшийся в живых, прошлым, так в прошлом остаются буколки и пасторальные картинки, копии идиллических и не очень, “настроенческих” и даже индустриальных пейзажей: это болезнь роста — история и память сами становятся пейзажами, как и круги ада прожитых жизней, в коих художник был бы Вергилием, если бы те, кто рискнет пойти за ним, были Дантами, с которыми творец *разновременник*.

При желании можно усмотреть некий нео-романтизм (очень проигрывающий изысканным и мощным построениям Тика, Новалиса, Шеллинга, Августа и Фридриха Шлегелей и особенно Руте) в иронии самоотречения, а всё, представляющее красоту, истину, субстанциальное, любовь, человеческие чувства вообще, добро, нравственность, рассматривать как ничтожество, унижая заодно и человека “бесконечной абсолютной отрицательностью”, превращающей трагическое в комическое. А на самом деле в безобразное, которое в сравнении с традицией немецкой классики так упростил К.Розенкранц в «Эстетике безобразного».

Современное искусство вообще стыдится фантазии, чувства и отрешивается от воображения, как от дурной болезни, ссылаясь на интуицию и стараясь быть бессознательным. Оно насквозь в этом отречении от красоты идеологично. Современное искусство глумливо, но не остроумно. Отказ от идеи, от интеллигентного созерцания автоматически делает искусство бесчувственным. В лучшем случае оно нудно в неприменном желании быть бессмертным за счёт смертного мира, в ожидании близкой кончины которого, как противоречащего чаяниям искусства, оно культивирует веру в тотально субъективное свое существование.

Искусство жаждет стать сверхъестественным (читай сверхчеловеческим) в желании чуда, которое бы превышало не только власть природы и разума, но и сами чувства, поэтому в своем существовании оно утверждает веру в бесчувственное как гаранта тотальной объективации, воплощение абсолютной субъективности. Акциденции становятся субъектами. Субстанции — предикатами. Вера, надежда и любовь в своем супранатурализме используются для приведения приговора в исполнение, для того, чтобы запустить “генетический” механизм (автоматичность современного искусства) чуда. И не только в том, что чудо есть мгновенное исполнение желания и даже нежелания, и превращение невозможного в действительное, минуя возможность, а в непосредственном единстве желания и исполнения, без средств, условий и оснований. Однако этим искусство занималось всегда, по крайней мере, фокус этот был известен. Современное искусство желает (на самом деле его беда, что



ему нечего больше желать, “хочу, чтоб все...” — и баста!), и это желание не считается ни с пределом, ни со временем, ни с пространством, ни с мерой быть мгновенным, немедленным и безо всяких усилий; одним словом, самому быть чудом — сверхъестественной, чувственной деятельностью воображения (особенно ввиду его отсутствия), то есть чувственным событием (и всё сказанное в истории от запредельных экстазов патристики до немецких мистиков вроде Мейстера Экхарта и Бёме, до Баадера, Шлейермахера или рациональных, но не менее фантастических Карлейля и Фейербаха и т. д., — всё сказанное о чуде может без всяких оговорок рассматриваться в качестве ключа к самовожделениям искусства сбывться как чудо, которое нельзя сымитировать. Искусство желает быть критерием самого себя, хотя неправильно можно звучать и камертон, стоит изменить плотность пространства и времени). Но поскольку всё это происходит в бесчувственном мире, с ампутированными не только чувствами, но даже ощущениями, искусство обнаруживает себя внезапно и носит видимость творения из ничего, в роковом акте, когда происходящее открывается не через изменение, а во всей безусловности, во всей видимости противоречия, делая видимым невидимое разрешение его, взятого непосредственно как искренность недоказуемая. Это не блаженность необходимых и достаточных чувств нелицемерных, истинных в себе и потому не волнующихся внешним, помимо их происходящим, — это тоска по небывавшему. Никаких пошлых чудес, вроде воскрешения из мёртвых, никаких фантазий, а создание достоверности не до-

стословной — во всей безусловной “конструируемой” (Шеллинг) свободы, без ограничений “чейными” ветхими верами, надеждами, любовью и родословной, трясущейся от болезни Паркинсона.

Поэтому художнику, желающему быть таковым, приходится идти путем отрешения и совлечения тварности, чтобы отважиться не ходить строем и не “кишеть, мельтешить, роиться” и чесаться огрызком души. Для этого *следует* избавиться от продажности и перестать торговать собой, предоставив конечному и безобразному самим кончать с собой (какова двусмысленность?). А вот это из непосредственного существования как раз и не *следует*. Потому обозначают не самоубийственное отрицание, а только самоунижение. С тем же успехом в любом явлении, артефакте культуры можно найти конструктивизм, маньеризм, классицизм и т. п. или приписать инъекцию черт барокко, — всякое лыко в строку, — а то углядеть “тишазм” или “информель” в духе Вольса³.

Если брать барокко не в узкопрофессиональном смысле, а по сути, то любая “чуждая реальность” является его ипостасью. Барокко узнаваемо во всем⁴, что представляет единство бытия, и ничто, когда определенное ничто есть некое нечто.

“Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времени”, — нахально заявляет В.Шкловский, и любое объяснение равносильно обвинению. Отсутствие формы, лакуны бытия обладают той же действительностью, что и любая предметность. Сразу припоминается знаменитый «Концерт барокко» А.Карпентьера, где Антонио Виваль-



ди, Скарлатти и Георг Фридрих Гендель после оргии в доминиканском женском монастыре вместе с кубинцем двадцатого века и его слугой Монтесумой обсуждают музыку Стравинского, продолжая возлияния на его могиле:

— Хороший музыкант, — сказал Антонио, — но многое в его сочинениях устарело.

— Исполняют также его *Cantium Sacrum* в соборе святого Марка, — сказал Георг Фридрих, — там можно услышать мелодические ходы в средневековом стиле, от которых мы давным-давно отказались.

— Дело в том, что эти так называемые передовые мастера слишком стараются изучать творчество музыкантов прошлого — и даже пытаются обновить их стиль. Тут мы более современны. На кой мне знать оперы и концерты столетней давности. Я пишу своё, по своему знанию и разумению, и только". Гендель ехидно заявляет Вивальди: "А ведь этот человек сказал, что ты шестьсот раз написал один и тот же концерт", — на что Антонио Вивальди невозмутимо отвечает: "Зато я никогда не писал польки для цирковых слонов". (Кстати, все мы пишем один и тот же концерт всю жизнь, и всегда некстати.) А в это время негр импровизирует на помповой трубе в стиле Армстронга. Мимо проносят гроб с телом Р.Вагнера. Смысл достаточно глубок — вся история укладывается в одновременности, в плоскости настоящего, на ткани, сотканной из бытия и ничто, и потому любые ассоциации носят исключительно эстетический оттенок. При желании барокко можно узреть во всём — от Парфенона или того дальше в архаику, архе перводвижения до пустот Мура. Здесь изображается время как таковое, а не цитаты пространства, и смысл в предугадывании, предвосхищении выдуманного простора и воздуха. Ассоциации и костыли объяснений следует оставить. Смысл не в том, чтобы свести бесконечное к паралистическому конечному, в чём, по Жан-Полю и позже в теории Рунге, видятся истоки чувства юмора. Здесь не до смеха.

Кто что знает, то и узнаёт. Ищущий находит, и всяк на свой манер, скажем, модель для

сборки. Пейзаж выглядит всегда неоконченным, причём принципиально как торс ворочающегося в себе пространства, выступившего самостоятельной темой, — своего рода барочные *bozzetti* — наброски. Это происходит потому, что достигнутая "форма форм" разрешается не в заформалиненный формализм стиля, манеры и суммы приемов, а разогревается, расплавляется в чистое движение. Форма — процесс. "Так спит река, она на все глядит горизонтально" (Мирослав Валек), а отражения не примыкают, не помыкают движением, но льнут, не возмущая(сь). Какие пространства между отражаемым, отражённым и отражением? Какое расстояние между отражением и поверхностью, особенно без амальгамы? Тем более изображается не предмет, а непосредственное чувство в тотальности развития. А поскольку чувство развития не имеет, оно сразу и вдруг, то чувство самого чувства оказывается в своей неизбежности и неумолимости тотальности без берегов и границ: совершенная мука рождения и смерти, происхождения, космогония, совершенство без совершения, существующее без "кто" и "что". Пейзаж развёртывается с шелестом и дрожью. Пейзаж вообще, да простят художники, принципиально не живописен, хотя может таковым прикидываться. Он в схватывании представляет силовое поле, траекторию, не предписываемую взгляду, как лабиринт, остаточное движение, схему, карту, он — весь напряжение, удерживающий пространство от распада. За ним ничего не скрывается. Ему нечего скрывать, кроме ничто. В данном явлении пейзаж — эпитафия к сотворению мира, в греческом понимании — любая надпись на любой поверхности.

Однако у Владимира Будникова поверхность эта не эвклидова и даже не Лобачевского-Римана, он создаёт эту поверхность (не сражаясь с барокко, как с порядком поднадоевшей действительностью, с ее расхлябанным простором), которая искривляет пространство точностью самого изображения. Самим стягиванием центробежностью и центростремительностью пробуя время на разрыв. Его

пейзаж — это перерыв постепенности, восстановление против “бытия-к-смерти”. Пейзаж внесён всей тяжестью, вдвинут в хаос формы, превращая его в космос, хотя и делит его на видимое и то, что за ним. У Будникова стирается граница и деление не только жанров, видов искусства и игнорируется дозволенное предшествующей окаменевшей ископаемой историей искусства, но вносится чувство и безусловное, превращающее любой оттенок в абсолютное. Чувство становится чувственно-сверхчувственным и как бесконечное не может быть определено. Оно не только искажает пространство, создавая своего рода “гравитационный коллапс”, но и сотворяет, отворяет пространство и время, в которых чувство и происходит, до времени, до пространства во всей объективности. Это до боли смежные просторы, чтоб только не видеть то, что открылось, но видится даже с закрытыми глазами: сквозь веки на сетчатке по ту сторону света.

Будниковский пейзаж — это в пространстве брошенное “жаль” и “я уже никогда не вернусь”. Оно не надменно, не подменно и не разменно, оно неизменно, не меняется и к торговле с меновой формой стоимости не имеет отношения. Пейзаж не замедляется, не останавливает свет, в своей неповторимости он не репродуцируем, не редуцируем и трагичен. От него веет орфическими песнопениями. И его беспощадность страшна ожиданием — кто первый нарушит молчание? Хочется спросить: “правда, ведь ты этого не хотел?”, заранее зная, что точно знает, что делает и каковы последствия. Только профаны полагают, что случайные соотношения, авось и мистическая интуиция ведут человека, решившегося не делить жизнь и творчество и превращенного не в функцию бездушного исполнительного профессионализма, работающего на заказ, а в само превращение превращения.

На самом деле, стоит ли об этом упоминать, любое движение идёт одной линией, без отрыва от пространства, и пишется всем существом, как и звучание музыки, которой

противостоит всё, подчеркиваю — всё молчание вселенной, даже размытость и неточность здесь выверены с абсолютной точностью, и этим отличается мастерство, которое позволяет делать всё что хочешь, было бы желание (когда приходит оно в самосовершенствовании до бесконечности, зачастую нечего больше желать: творить из ничего просто, творить из абсолютного всего, приняв всю тяжесть бытия. — вот что невыносимо).

Вл. Будников в буквальном смысле непредсказуем, и бессмысленно навязывать ему предтечу: он начинает с самого начала, свободно, как будто от сотворения мира, хотя до него истекшую историю он снимает собственной, только освобождая её действием, что означает, что прошлое стало настоящим и предстоящим и не является причиной и необходимостью быть и создавать. Он выпускает историю на волю не волей случая, а волю свободой (как птиц на сретенье?). Творчество, таким образом, становится безусловным и непоследовательно абсолютным. Он вскрывает тайну пространства, создавая его. Но лучше бы художнику не признаваться. “Признание — лучший способ обезвредить художника” (В. Шкловский). Еще не всё? А что же дальше? Дальнейшее — молчание? Отступая в ретроспективе, пейзаж; пятясь, возвращается восвояси. (“Свояси”, “си” — др.-рус. *себе*.)

Здесь иное — обступающая и отступающая перед взглядом вечность, и ты — ее окрестности, окраина, и заброшенность, и предел, выйдя за который, сам становишься моментом пейзажа со “звёздным небом внутри нас” (Парацельс) и безо всякого категорического императива и благонравного обывательского прекрасного, определённого традицией и оправленного в интерьере, пусть даже “прекрасной души”, без всякого права и оправдания.

Пейзаж — это значит сказать всё как есть, переменить всё как есть дотла, оставив всё как есть.

Здесь только прощание, расставание, разлука, которая всегда одинока.

Пейзаж — прощание, не прощающее фальши и оставляющее ожидание. Он — всё время, “от истока до устья”, не задевает и растёт, опираясь на взгляды (оперяясь взглядом), похитив у него направление, обращаясь в себя, скрытый ширмой, занавесом холста, рассекающий на “до” и “после”, на “прежде” и “потом”, “тогда” и “сейчас”, но объединяясь на “всегда и никогда”, в неповторимой безысходной печали “никогда больше”, ведь больше “никогда” ничего не бывает. Ничто — не бывает, но бытие, произрастание в ничто обретает чистую эстетику взгляда, лишённого оснований и ничем не обусловленного и потому обречённого летать по наитию своей стихией зрения (вызревания) всей свободой от силы тяжести настолько, что сам освобождает тяжесть, похитившую свет. Раньше взгляд было не оторвать, теперь он сам источник



Вл. Будников. Ночь на юге
Холст, акрил. 100x160, 2008

Ночь в Гурзуфе Холст, акрил. 100x160, 2008

Гурзуф-1 Холст, масло. 50x160, 2008

Белый Гурзуф-1 Холст, акрил. 50x80, 2008



света, подхваченный восходящими потоками становления.

Это “теория эволюции”, “теория развития”, а не расчленяющее мышление девятнадцатого столетия, унаследовавшего гербарии Ламарка или коллекции Фабра. Это происхождение видов, в смысле соиздания по всей видимости, без аналогов, копирования и лжесвидетельствования копииста⁵.

Пейзаж *обращает* внимание (так обращается доминанта, оставаясь бесконечной длительностью настоящего в непосредственности изменения), но не на себя, он обращает внимание в свою веру так, что виден рост, в каждый момент развёртывания того единого движения, скрытого до поры до времени, в ту веру, в которой разницы, порожденной разницей убогого рынка между философией, живописью, поэзией, музыкой, ещё нет и не будет (хотя бы базар и существовал, на котором они, как рыбы на суше, хватают воздух в предсмертном всхлипе, обсиженные зелеными мухами теоретиков и политиков, пусть рыба кровь и говорит, что им далеко ещё до человеческого облика, а только рыночным бухгалтерским “обликом”, калькуляцией их измеряют, по сути они другие и не принадлежат этому скваляжному миру).

И нет необходимости и спасения в пресловутом “гезапткультверк” Г.Зедльмайра, призванного гармонизировать “отдельные штрихи в стилистическом единстве *одного* произведения искусства”. Сама идея единства порождается отсутствием его. А *лишённость*, отсутствие порождает время в его конкретности и абстрактности. Пора времени наступает тогда, когда этот рост (произрастание даже пейзажей — это всегда больно) становится очевидным, чувственным, заставляя терять сознание, сходить с ума, будучи поглощённым чувством, единым чувством, где различны лишь оттенки одного и того же движения, в котором исчезают различия. Произведения выпускаются на свободу из кунсткамер, где отсиживала срок припорошенная пылью юность в казематах времени, в подвалах “музеальности”. Пейзажи — старые



Вл. Будников. Пейзаж с кипарисом
Холст, акрил. 80x100, 2008

полусожжённые письма, обгорелые от ярости чувств, не выдерживающих себя в преждевременности, отбрасывающие пространство в предстояние и в предчувствие целиком и сразу. Помрачение времени наступает как затмение. Время отторгается на периферию действия и обстоит, безучастно, безвольно, ожидая своего часа. А у художника нет времени ждать наступления подходящего времени до конца времён. Современное искусство само становится временем, отказываясь от времени. Его страсть — переставать быть собой, искусством, приключаться, *ключиться*, случаясь с произвольными формами, горькими, как горящая польня. Пейзаж беспристрастен. Его *дело* — *сторона*. Душещипательной, душеощипательной сентиментальности нет места (хотя я уверен, что самым запрещённым приёмом, самым большим издевательством, при наличии дьявольски совершенного ремесла было бы введение до боли, до слёз абсолютно красивого образа человеческого со всем пафосом в его первоначальном значении — страсти, где пейзаж — это сретенье — встреча и обретение.)

Пейзаж провожает глазами, запутавшись в нём, бросает, отбрасывает, швыряет взгляды, смаргивает нас с ресниц. Видит око (создающее окоём, изъян пространства, негативную форму присвоения), да *глаз* неймёт.

Глаз — глас. Говорит, обещает, но не вгрызается. Слышит, сослепу создавая раскадровку, мультиплицируя пространство, но и анимирует его, наделяя душой. Начинает слышать пространство и время и видеть их. Чувства обретают бесконечность, не привязываясь не только к органам чувств, но и к предметности вообще.

Пейзаж взгляд не ищет, не ловит, он его похищает очевидностью, которой, как своим сущностным бытием, кажется, выказывается, оказывается навстречу видимости художника. Кажимость и видимость несутся со скоростью света навстречу и друг без друга не могут, превращаясь в одно движение, в котором исчезают частности, восходя к архаике первообраза, когда образа еще нет.

Кажимость показывается в откровении и видится видением, воспринимаясь страдательно. Видение художника кажется пейзажу так же, как пейзаж кажется художнику: обнаруживаясь.

Кажимость — во-вне “из-внутри”, видимость из-вне — в себя, но парадокс в том, что они перетекают, превращаются друг в друга почти по-кантовски, обращаясь, “ударившись”, грянув о расстояние и обернувшись как время — форма внутреннего созерцания — и пространство — форма внешнего созерцания, — хотя это и не соответствует действительности. (Возможно, приходится повторяться, что-то уже отзвучало, но просторы — пометы во времени, узлы на память, чтобы не заблудиться, вернуться обратно из необратимости, которая и есть само явление искусства, а не только его представления. Быть может, и иллюстрировать этот текст, как рекламный буклет, не стоит, оставив простор для воображения. Смотреть — так только в оригинале, в источнике, а не в фасованной таре репродукций.)

Здесь нет созерцания (в колыбели которого родились и живопись, и философия, и видимая тогда еще музыка, и другие, и время, и пространство). Здесь просто *зерцание*, мерцание чистых сущностей, без унижающей причины, по крайней мере у Вл. Будникова, хотя мера всегда крайняя. Чистота, но не стерильность. Страдание как становление, принимающее, впечатляющее(ся) (в) “обе стороны”. Здесь лаконичность, но не бедность. Минимум средств при точности выражения. Ровно столько, сколько нужно, но нет нужды и необходимости, все продиктовано свободой, в которой можно и расплыться: всё оправдано в самом начале, которого нет и не будет.

Вл. Будникову удалось создать про-зрачность как таковую простого зрения, созревания зрения, в том числе и пространства и времени, которые не предшествуют априори, а следуют как еще не бывавшие. В тусклом мертвенном свете отработанного времени, похищающего дыхание, очень немногим удаётся не просто отрицать прошлое, но “снять” его

во всей полноте, не став эпигоном, компилятором и оставшись свободным, к тому же не впадая в банальность простой негации. Знать и вещать от имени истины, предписывая искусству или философии, какими им надлежит быть, — это одно, а действовать свободно — совсем другое. Счастлив тот, кто никогда в своем творчестве (гнилое словцо), никогда в жизни! не затыгивал пространство петлеи времени и тем более не тиранил животинку, “змею времени”, заставляя сердешную давиться собственным хвостом, — такому художнику не надо счастья, а только свободного времени и сил не умереть от разрыва сердца.

Противоречие разрешается не только на нейтральных полосах пограничья между субъективностью пейзажа и объективностью точки зрения, но и на всём протяжении бесконечности, не уравнивающей в упрямом равновесии двух сущностей, а снимаемой единой сутью движения, где и объект-субъектные отношения, и причинно-следственные связи в единой сущности абсолютного теряют качественное и форму. Это не хаос единичностей, но достоверность становления в единстве бытия и ничто. Пейзаж ни живописен, ни архитектурен, он не заезженный мотивчик, в нем проступает нечто зловещее, подтачивающее и пророчащее если не близкую смерть (куда уж ближе), то скорое пробуждение. Он прикидывается случайным, выколотым из действительности, наивным и спокойным. Его необходимость все больше основана на жалости, на чувстве художника, постигшего истину и не договаривающего её до конца, молча утешающего и подбирающего пейзаж, как птенца, выпавшего из гнезда, — из бесконечности.

У пейзажа нет сил, и у природы её не черпают. Пейзаж — остаток чего-то сокрушительного — остов памяти, бережённому и беззащитному “было”, как предание об Атлантиде. Он ничего не обещает, ни на что не надеется. В конечном итоге, он — воспоминание, что мы затеряны в холодной бесконечности, мы её дно и предел, поскольку конечны и всегда посередине, но которой противостояим

и вровень человеческим чувством. Время ведёт отсчёт от “здесь”. (И всё это отзвуки пересказанного Орфея на золотых пластинках из древних погребений: “Я вырвался из многострадального мучительного круга... Когда тебе суждено будет умереть, ты пойдёшь в хорошо сделанный дом Аида. Справа — источник,

Рядом с ним стоит белый кипарис.
Здесь охлаждаются души мертвых.
К этому источнику даже близко не подходи.
Дальше ты найдёшь текущую из озера

Мнемосины

Холодную воду. Над ней стражи,
Которые спросят тебя пронизательно:
“Что ищешь ты во мраке губительного Аида?”
Скажи: я сын Земли и Звездного неба.
Я иссох от жажды и погибаю.

Так дайте же быстро

Холодной воды, текущей из озера

Мнемосины.

И ты пойдёшь по многолюдной священной
дороге,

По которой идут и другие...

И все это ради забвения”.

Здесь пейзаж не аллегория, не миф, не метафора, не иносказание, не образ покинутости и обездоленности, так волновавший немецких романтиков. Здесь нет катастрофы и пределов, границ и рамок, как будто исчезло все внешнее, наносное, нет верха и низа, далёкого и близкого, нет цели и направления, нет предмета познания: только стихия движения, которая ни на что не надеется и остается ничем не омрачённой в чистом зрении взгляда, брошенного свободно, а не вызревающего нарывом гипертрофированной односторонности трофической язвы принудительного искусства. Это возвращённое зрение. Преодолевшее свой чувственный опыт. Inferno только путь к eterno (вечное).

Наши жизни как сполохи света. Наступает время рождения нового пейзажа, отсчитывающего ритм времени и рушащего его. Оптика скончалась. И Ньютоново пространство вместе с ней. (Ньютоновское спектральное видение уступает место едва осознающемуся гётевскому, когда есть только абсолютное черное как

отсутствие света и абсолютное светлое как отсутствие тьмы: всё остальное только их отношения, сгущения и разряжения, единство и борьба, всегда в начале и в конце.) Любое действие — сила тяжести в рушащемся мире, вплоть до исчерпания тяжести, воз-вращенной свету, ему прирожденной. Не потому ли с такой радостью открываются руины и с такой печалью оставляются. Об этом трудно говорить, но в сущности каждый пейзаж — последний и печальный, вне зависимости, что он воображает о себе. Однако в движении жизни он вращается где-то у горизонта и тянется за нами, и все меньше расстояние до того момента, когда мы утонем в нем, став его частью, его движением. (Владимир Будников и создаёт это движение, привнося его в хаос, и тем заставляет кристаллизироваться его напротив, перед, в предчувствии, являть сущность Протея пейзажем. При этом сущность открывается самолично, лицом, и не односторонне, абстрактно, а в единстве мно-

гообразия. Между явлением и сущностью нет отчуждения: отчуждение и вторгающееся чужое — это “встрявающий” в саморазвитие мой покушающийся взгляд, стремящийся к экспансии, овладению и присвоению, обладанию видимого. Но если взгляд не переосуществится свободно, он непременно промахивается, потому что — иной природы.)

Пейзажи не отражают, удваивая бесконечность, нет зазеркалья: они — открытые зеркала чистого движения, в которых мы видим не себя, но то, что так и не смогло осуществиться, что быть не посмело. Оно даже не утрачено, не потеряно — это то, что сбывься не сумело, не случилось, не произошло, и все тут. Всё здесь! И уже не может быть утрачено. И пугает больше, чем забвение. Пейзаж всегда эпигон, но он останавливает время. Как кровь. Он — подорожник. Страннику это надо знать. Остальное — свобода. А время покажет(ся).

¹ В свое время гениальный дилетант Эли Фор совершенно справедливо заметил, что если Сезанн никогда не понял бы язык Гегеля, это не значит, что он уступает ему в величии духа, точно так же, как Гегель не понял бы язык Сезанна. “Мне кажется, было бы бесполезно, если бы Рембрандт читал Спинозу, и прискорбно, если бы Грез прочел Дидро. Мне думается, для живописца, покидающего пределы подсознания, общая культура полезна, если он владеет своими изобразительными средствами достаточно хорошо и может внести её в свою живопись так, что этого не заметят даже опытные взгляды. Прямые же воздействия философии на живопись стоят немного. Живописцу, если душа его слаба, хочется усилить возможности языка живописи и заставить его высказать вещи, которые может высказать на своем языке только философия и которые она не может высказать иначе. Фидий противился влиянию Анаксагора, беседы которого посещал, не потому, что пытался выразить в своей скульптуре его идеи, но потому, что узнавал идеи Анаксагора в своих собственных; они оба были погружены в духовное течение, которое и вокруг них, и в них самих определялось историческим моментом и стадией, на которую вышла в этот момент греческая мысль. То же самое случилось с философом Декартом и садовником Ленотром, кото-

рый, к великому счастью, не читал Декарта, не будучи способным его понять, и тем самым совпадал с ним гораздо чаще”, и т. д. (*Эли Фор. Дух форм.* — СПб, 2001. — С. 110). Однако в данном случае речь идёт именно о стирании видовых границ искусств не в абстрактном союзе независимых пользователей, и что самое странное, — добро бы на основании свободы, которое это снятие трансцендентности предполагает своим существом, уходя в основание, и в этом освобожденном пространстве обретает бесконечность, — но ведь действие синтеза здесь происходит на ложных посылах, предполагающих, однако, истинный результат в непосредственном движении и развертывании образа-до-смерти. Здесь художника, философа, музыканта, композитора, архитектора, поэта определяет не способность выражать идеи, не объект или сделанная вещь, не мифическое “величие духа”, не образ мысли, не способность суждения, но образование деятельности как жизнедеятельности, которая не приводит действительность в соответствие с замыслом, а есть само это действие, где никакими силами невозможно оторвать музыку от зримого и незримого (где в пейзаж не смотрят: смотрятся, заглядываются), а философию выдрать из укоренённости в музыке, в чистой страсти “имманентного волнения души”, не озабоченной воплощением в наличном бытии вещи, минуя домогательства времени и попросту игнорируя его требования. Это гибельный восторг обреченного “видеть всё, но видеть безучастно” (Рильке), во всём разнообразии, полноте, и не фрагментарно, не осколочно, к тому же, не только созерцать, но и действовать совершенным образом. В отношении современного пейзажа это создание свободного музыкального живописного жизненного акустического пространства со всеми модуляциями, одушевляемого поэзией и философией, и, по меньшей мере, выращивание универсального способа восприятия, аналога которому нет, и чувства, которому нет основания, как нет прощения. Убогий вопрос, что дает живопись философии или философия живописи, что обретает музыка в философии или теряет в музыке живопись, и прочие варьации — развлечение для нищего ассоциативного мышления, балующегося комбинаторикой и коллажирующего случайные формы при помощи “ножниц и клея” здравого смысла по предписаниям рассудка, млеющего от собственного безрассудства. И живопись, и философия, и музыка вместе с поэзией выражают различными способами одно и то же движение или, чтобы соответствовать своему понятию, должны выражать — иными словами — все явления духа, включая философию и науку вообще, и в отличие от недавних предшественников отлично осведомлены о своем предназначении и только делают вид, обозначают движение, что пребывают в полном “наиве” детской непосред-

твенности. Все усилия тратятся на то, чтобы смотреть на пейзажи (в той же эстетике или музыке) свободно, как будто глядя правде в глаза, преодолевая себя и пассивное восприятие. «Произведение искусства, — справедливо замечает Т. Адорно, — освобождается от насилия идентичностью», но нет-нет да оглядывается в поисках критериев и доказательств своего существования. При всей очевидности или стремлении к ней искусство уходит всецело в невидимое. Его большей частью пересказывают. Увидеть воочию в принудительной слепоте нечем.

Здесь видна фальшь восторженной чуши о значении искусства и его святости, но достигнутое в нашем случае пейзажем бросает отсвет в прошлое и превращает вполне по-спинозовски *Natura naturans* в *Natura Naturata*, природу сотворённую в природу сотворяемую, или, ещё лучше, — в сотворяющую. Отсвет вдохновляется и воодушевляется в прошлые ставшие формы, переполняя их и переполняясь ими, заставляя форму вернуться в живое противоречие отношения и процесса, принуждая превращаться, потому что настала пора пробуждения. Формы тают и текут как ручьи вечным движением, так что уже не кажутся архаичными и застывшими (ни брейгели, ни «дрібні голландці», ни французы, ни восток, ни запад, ни Левитан с Остроуховым, Дубовским и даже Шишкиным, ни вся живопись, даже ненаписанная, в целом не могут быть утерянными). Вдохновенный движением пейзаж всегда на вдохе и никогда на выдохе, выдохновенный. Он может быть одушевлен, но никогда бездушен, поскольку отсутствие души зияет как прорва той же страдающей страдающей души, желающей, чтобы её убедили в обратном. Убеждение в обратном — и есть одоление разочарования пейзажа в дальнейшем, возвращение и развертывание дали без разметки. Скорее, тут следует представлять темп, который предугадывается. Здесь *Andante dolorosa*, да, не более...

- ² Это как в стихотворении «Вновь» полузабытого Георгия Оболдуева:

Не умирайте, подождите:
Мне с вами очень интересно,
Под те метели, под дожди те,
Что в нас летели столь телесно,
Мне вновь прокрасться б, вновь упасть ещё,
Вновь подышать бы влажным сумраком,
Пробиться на живое пастбище,
Навстречу солнушкам и сумеркам.

Того, что все дыханья ценят,
Нам выпало не так уж много:
То — глина, то — асбест, то — цемент, —
И запорощена дорога...

Где ж было выглянуть растеньицу
Кусочком яркой, щуплой зелени,
Когда на жизнь как на изменницу
Всё — валит веленого веленей.

Венками с трупов всех Офелий,
Любовным вихрем всех Франчесок,
Браслетками всех Нин — летели
Века в мгновений перелесок.
Вот мы и дожили до зрелости,
Почти уж съёжились от старости
В каком-то нерешённом ребусе
О Гамлете, Икаре, Фаусте.

- ³ В этом состоит порочная практика сравнений. Между тем обвинение или углаживание “похожести” может быть оскорбительным, как для философа поздравления с “новым словом в искусствоведении”. Альфред Отто Вольфганг Шульце смотрится замшелым академиком. Его “спонтанейность” носит вымученный и почти бессознательный характер, хотя считать это результатом действия наркотика и алкоголя — бессовестная пошлость. Одним словом, Вольс мучительно архаичен со своим “психоавтоматизмом”. Пожалуй, одно может быть присуще современному художнику (естественно, не по хронологии и не по принадлежности определенному периоду) — это общая тенденция, схваченная еще Т. Адорно: “Произведения искусства не только представляют изображаемое как длительное, даруя образам долгую жизнь. Они становятся произведениями искусства в результате разрушения собственной *imagerie* (образной системы); поэтому возникновение различного рода изображений и образов в структуре искусства напоминают так взрыв”, — и дальше: “Ощущение шока, который вызывают произведения новейшего искусства, порождено взрывом, — взрывом, вызывающим к жизни явление искусства. Под воздействием этого шока явление искусства, и прежде всего его бесспорное, само собой разумеющееся априорное содержание, переживает катастрофу распада, благодаря которой сущность явления только и вырисовывается с наибольшей полнотой”, — и чуть ниже: “Само затухание эстетической трансцендентности становится эстетическим; вот какой мифологической цепью произведение искусства приковано к своему антитезису. Сжигая явление, произведения искусства резко отталкиваются от эмпирии, инстанции, противостоящей тому, что живет в искусстве; сегодняшнее искусство вряд ли уже можно представить себе как форму реакции на действительность, которая предвосхищает апокалипсис. При ближайшем рассмотрении и спокойные, уравновешенные образы предстают как взрывы — не столько жаждущие выхода эмоции их автора, сколько борющихся внутри них сил” (Теодор В. Адорно. Эстетическая теория. — М., 2001. —

С. 126). В отличие от прежних “шокеров” у Будникова произведение не стремится к взрыву или непременно-му потрясению, не участвует в шоковой терапии обывателя, и тем более у него нет ни грана “субъективного психологизма”. Напряжение в образах его работ не является самоцелью, а лишь результатом остановленного насильно временем становления, которое не телеологично отрицает себя, а отмахивается от факта своего рождения и обстоящего мира, как от досадной случайности, от помехи, взрываемой и сметаемой беззлобно, всем существом. История для этого внутреннего движения происхождения произведения не является противоположностью, она незамечаема, снята в своем потаённом движении без принудительного “гандикапа” времени, пускающего пейзаж в гонку с препятствиями. Если явление и взрывается, то лишь аннигилируя с мертвым. Здесь нет “внутреннего” и “внешнего”, “инкрустирующего” образы мусором случайных, стихийных форм, присущих сюрреализму. То, что делает Будников, должно оставаться безмянным. Поглощённым движением всецело. Если это взрыв, то тихий и медленный, как тайный рост лозы, но от этого не менее опасный.

- 4 На этом спекулируют все кому не лень, не случайно кличка у наркодиллера в натужно пытающемся быть эпатажным фильме местного Александра Шапиро «Cicuta» не долго думая «Барокко». Очень удобно и “гламурно”, но малоинтересно. До мусорников опускаться не будем.
- 5 Живопись в отличие от философии не может пренебречь “точкой зрения”, хотя у обеих язык развивается молча. Пространство не бывает пространным. Величайшая дерзость современной живописи (большая редкость) в том, что она избавляется от снобизма. Можно презирать Шишкина и быть банальным жалким копиистом в самой разудалой абстракции, донашивая “прохудившиеся штаны передвижников”. Но истинная новизна в том, что искусство относится к своей истории без снисхождения, не занимаясь при этом апологией прошлого. Оно превращает недостаток в преимущество, когда искусство вместе с философией забыто между оставшимся и прошлым временем, которое тоже оставлено на “потом”, виду не случившейся свободы, сочиняет и — более того — воплощает в действительность саму эту свободу в её случайных формах, попутно втягивая всё без исключения, в абсолютном снятии, всё прошлое, настоящее и будущее. Имена ничего не значат, Айвазовский, Куинджи, Костанди, Богатовский (см. например: *Габричевский А.Г. Героический пейзаж и искусство Кимерии (1926 г.) // Габричевский А.Г. Морфология искусства / под ред. А.М.Кантора. — М., 2002. — С. 302–310*), и так до бесконечности, с пристрастием и всей возможной личной привязан-

ностью, — главное реализм, причём не вещи, не предметности, не того, что есть в наличном бытии, а самих чувств, которым непосредственность еще предстоит со-творить. Нежная поросль проблем современной те-ории искусства, ложных проблем, может благодаря случайности, лишенной доминанты, разрешения и бы-тия, превращаться в истинные проблемы, эстетичес-кие по определению, поскольку они лишены оснований и условий (хотя несомненно будут становиться выпаса-ми, выгонами для табунов новоиспечённых теоретиков, искусствоведов и мимикрирующих под специалистов философии искусства). В своей абсурдности эти про-блемы становятся заменителями, аналогами “творчества из ничего”, но не того изначального ничто первообраза, а того ничто, когда ничего не остается, а “свято место пусто не бывает”. Тогда вполне правомерно с сериоз-ным видом излагать, что крайний правый плод на кар-тине В. Серова «Девочка с персиками» подарен Чеховым из своего сада в Ялте с того самого дерева, который писатель призывал посадить, или сравнивать дымку го-родов Сурбарана с лондонскими туманами Мане, вы-водить живопись Сезанна из средневекового искусства витражей, сравнивать особенности орфических гимнов, где упоминается Стикс, с просветленностью «Влтавы» Сметаны или рассматривать влияние Канта на музыку Сугуро-Гота и обратно. Требовать развоображения все равно, что смотреть на любовь как на обмен веществ и любить женщину за качество её анализов. Поэто-му случайность искусства даёт преимущество не в том, что можно сравнивать яблоки в дожде из кинофиль-ма «Земля» А. Довженко со «Звездной ночью» Ван Гога (почему бы и нет?), а в том, что и то, и другое — правда. В эпоху всеобщей унификации (которую ошибочно пу-тают с универсализацией), где сравнивают всех в кон-це концов с землей, где всё нивелируется в сравнении с превращенной формой стоимости, единственным на-стоящим объектом искусства становится несравненное. И в этом его несравненность.