

Алексей БОСЕНКО

МАССОВОЕ ОДИНОЧЕСТВО СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Случайность современного искусства обрекает его на одиночество. Сплошное, превращенное в сплошность, спекшуюся в неразличимую массу однообразия. Многозначительность без Многозначности случайности, возведенной в необходимость распадом последней, которой индетерминирована.

Случайность вторичная. Повторная. Являющаяся явлением случайности в нудной повторяемости.

Только случайность повторима в бесконечном раже воспроизведения в одно и той же соотносительности определенностью формального разнообразия, когда художнику не остается ничего, кроме хлопот о собственной биографии, да еще как бы некролог не испортить.

Поскольку искусство собственного саморазвития не имеет, то и схватывает объедки с барского стола, пресмыкаясь около бытия, но в отсутствующем, лишенном основания пространстве. Как чистая негативность. Без продолжения. Имитируя принципиально чужое движение. В безвольном следовании внешней необходимости.

Главное — писать о том, что есть скучно, поскольку ничего не создавая, просто удваиваешь то, что обречено на исчезновение. Оно уже прошлое в своем случайном явлении. Решившись создавать новые пространства, впадаешь в спасительную ересь случайной свободы, порожденной волей к действию, но не имеющей оснований. Её истина в себе. Дилемма неразрешима и вгоняет в тоску абстрактной бесконечности произвольных построений. Правда становится ложью во спасение.

Сущность неповторима. Случайность повторяема в своем долбеже до бесконечности, претендуя на ритм и размер. Имитация случайной необходимости в неповторимом повторе.

Но ритм и размер не живой реальности, а только, как следы на сее, на песке (О. Брик). Тянущиеся и метящие пройденный путь.

Случайность — сущность-по-видимости, существует «будто бы», словно сущности нет, и нет ни одной причины, чтобы быть. Она — случайность, и только. Не исчезает в неповторимом единстве бытия и ничто, случайности и необходимости, где случайность — форма проявления последней, всегда последней, ближней необходимости. Жизнь окончена. Случайность — форма явления *внешней* необходимости, которой нет нужды являться вовсе — результат распада противоречия и разложения жизни на элементы. Окончателность и оконченелость. Здесь она находит самостоятельное «бытие», становясь метафизической самостью, и обретает не свободу, а бесконечное количество степеней свободы, следовательно, становится ставшим, абсолютно несвободным явлением, хотя и брошенным, а потому произвольным, временностью как таковой. Это заставляет искусство в своей кажущейся беспричинности быть «сплошнякам», «бытием-возможностью» (Николай Кузанский). Оно все время накануне, все обещает, но никогда не сбывается. Сплошность его — реакция на распад. Имитация бытования, а наяву — отражение отсутствия. Видимость невидимого. Пространство пустоты, способной к содержанию чего угодно. Содержанию безразлично. Разъем, выдаваемый за просвет.

Присутствие искусства в его случайности, культивирует со-временность как принципиальную преходящсть.

Современное искусство — мгновенно. Оно тут же становится прошлым.

Прошлое уже в замысле, который турбулентностью клубится воронками возмущенного времени вокруг помещенности, наглости вторгнувшегося в течение образа.

Распад необходимости создает видимость свободы в тотальном отсутствии сути, что в нашем случае делает произведение современного искусства неизменным, определенным и абстрактным, чья сущность выражается (поражается) только пошлой степенью продажности, выраженной в стоимостном отношении в самом примитивном рыночном смысле. Оно — единица товара.

Даже не блещущее интеллектом искусствоведение, суетящееся в попытках каталогизировать и упорядочить рынок, не успевает навешивать ценники, ярлыки и превращается в откровенный маркетинг и менеджмент. Собственно трансцендентальной эстетике здесь делать нечего. «Торговля семечками» не ее парадия. Случайность уже не при чем (хотя она всегда при чем-нибудь). Роль необходимости здесь играет превращенная форма стоимости, основывающаяся на частной собственности, и искусствоведению остается только художественно упаковывать лежалый, затхлый, обещанный рекламой еще до рождения товар современного искусства, поскольку действие так и не начато. Проблема в утилизации тары и ярких пакетов, в которых — бессодержательность мира. Некуда девать мусор. Свалки выставок и галерей вызывают множасьщиеся, само-

порождающиеся, плодящиеся комбинации форм, совокупляющихся в свальном грехе никчемных вещей, паразитирующих на захлавленном пространстве искусства.

(И эта «дерзость» уже «тхнет» нафталином. Беспроигрышное заигрывание с апокалипсисом, со смертью свойственно «теоретикам» еще со времен Гегеля, которое по-своему честно фиксирует действительное положение вещей. Поль Валери, Н. Бердяев, В. Вейдле, В. Беньямин, Т. Адорно, Д. Лукач, Ги Дебор, Жан Галар с его «Смертью изящных искусств» (1970), Жан Клер с его уничтожающими сентенциями в книге «Размышления о положении дел в изящных искусствах» (1983), «История искусства закончилась» (1981) Эрве Фишера, «Бесконечный музей» Франсуа Дагонне (1984), «Утрата середины» Г. Зедльмайра, Жан Лакост с «Идеей прекрасного», Жан-Луи Кретьен и «Ужас перед прекрасным», Анри Мишель «Видеть невидимое», ну, и т. д., — да мало ли кто не упражнялся в остроумии, сравнивая искусство с кладбищем, казармой, сумасшедшим домом, больницей, тюрьмой, хосписом, свалкой, сиротским домом, скорбным домом: все об одном — о том, что искусство само стало способом изоляции, эстетизируя разрыв, человек характеризуется отсутствием общественных отношений, и сам стал отсутствием, лишенным сути музейным экспонатом, и никакой игрой, ощущением праздника, праздностью искусства, «коллективной креативностью» и коллективным профессиональным кретинизмом, воспевающим массовую амнезию карнавала, не заглушить воющую пустоту современного искусства. Наряду с Kunstwollen, разрабатываемой некогда Алоизом Риглем, осуществляет тотальную экспансию Kunstkonnen, неспособность к художественному творчеству, — замечает Жан Клер. «Стремление к повторению, со времен Марселя Дюшана определяющее собой художественное (или скорее, эстетическое) действие, перемещается теперь от произведения (объекта) к субъекту (творцу). В результате рождается то, что я бы назвал «ничегоизмом» (вспомним «Ничегоовков». — А. Б.), если не сплошной пустотой; «ничто» становится одним из изящных искусств», — пишет Жермен Базен в знаменитой «Истории истории искусства» (М., 1995, с. 436). И, конечно же, прав Дуайт Макдональд, считающий, что сейчас происходит не повышение уровня массовой культуры, а порча культуры элитарной, когда произведения искусства становятся идолами потребления. Ну и так далее. Хотя далее некуда, поскольку, по диагнозу Эрве Фишера, наступил конец авангарда, конец эстетики, и более того — конец пустоты.)

Произведению искусства лучше бы вообще не родиться. А лучшее его качество — раствориться, исчезнуть без следа. Заказ уже все определил, и может даже не реализовываться. Грант выдан под проект. Далее — искусство и наука по «безналу».

Эти мертворожденные формы собственности, собственно, и к искусству давно не имеют никакого отношения.

Все, к чему прикасается случайность, становится случайным, как и свободное время, в котором формы искусства и философии являются.

Поскольку свободное время относится к издержкам производства, оно случайно, и должно быть подчинено внешней необходимости, то есть подавлено как нечто противное природе мира тотального принуждения, которое распространилось даже на область желаний. Они уже формируются произвольно-принудительно, исходя из виртуальных экспансий, захватывающих ничто, как колонизируемые территории, но поскольку это делается для функционирования механизма прибавочной стоимости, то развития не происходит, — только производство смерти, ее разбухающего количества в дурной бесконечности одного и того же.

Тупая логика производства, как бы стыдливо не прикрывать ее карнавальными теориями, нагло прет наружу своей бессмысленностью и бесконечной ограниченностью, оказывая и на искусство невероятное давление. Да и само искусство выполняет роль мусорщика, промышленной утилизации невосребованных, избыточных, бесполезных с точки зрения утилитарного производства сущностных сил, порожденных случайным, непредусмотренным свободным временем. Свободные, вернее, произвольные чувства растут в этих неучтенных пространствах бурьяном и чертополохом. Свободное время как ржавчина много агрессивно разъедает бессмысленную иррациональную рациональность машины производства и предстает пустым временем, которое следует убить. Эти дыры латают искусством и наукой, которые опять-таки — издержки производства, и по логике производства прибавочной стоимости должны быть сведены к минимуму «необходимого и достаточного», что, кстати, и требует исключительно «логики науки», формальной логики причинно-следственных связей. Однако не производить свободное время производство не может — задохнется. Оно нуждается в расширении пространства и производит его поневоле. А справиться с ним не в силах, поскольку даже в своем случайном варианте свободное время обладает способностью к самовозрастанию, опосредствуя свое бытие всей системой производства и даже превращенными формами стоимости.

Однако его смысл не в ставшем бытии, а в деятельности и развитии. В противном случае оно начинает гнить, и это гораздо серьезнее, нежели гниение определенных форм, поскольку разлагается само пространство и основание. Никакими формами наличного бытия, никакими предметностями не загатить эту расплзающуюся черную дыру. Если не происходит своевременного превращения времени в свободу и свобода не уходит в основание, превращение все равно происходит, но в случайность и необходимость смерти, причем не трагичес-

кую, а обыденную, тусклую и маленькую, зеленую, кислую, гаденькую смерть в гниении заживо.

У искусства (и здесь действует только логика внешней необходимости, позволяющей формально определиться относительно образцов, разрешенных к употреблению) свободы не много, ее вообще нет: *небыть* или *не быть*, иного не дано. Либо перестать быть собой, обслуживая вкус (вернее, его отсутствие оно, уравнивающее всех и соблазняющее «незайманностью», воинствующей дремучестью) очень среднего класса, аморфного потребителя, потакая его желаниям и изредка внушая «крамольные» экзотические, модные стереотипы, либо искусство уходит в псевдо-элитарность, непонятность, изощренную виртуозность, где пребывает в запредельности технологических изысков, сохраняясь до лучших времен, которые едва ли наступят.

Времени приписывается при этом нравственные, «божественные» качества, дескать, оно еще придет и все рассудит, все поставит на места, определив кто по чем. Время проступает абстрактным принципом справедливости, лежащей в его печальной длящейся бесконечности. В реальности же оно носит моральный, совершенно безнравственный характер, оставляя не то, что необходимо, а то, что случайно уцелеет. Поскольку же прошлое принуждается к настоящему, как бытие, утратившее необходимость, ему приписывается случайная свобода, тогда как отсутствие необходимости не только не свобода и даже не освобождение, а лишь случайное дистанцирование, подтверждающее некоторое перемещение. Произвольность. Удаленность, покидание, прощание, сохраняемые историей, говорят не о востребованности классического искусства, а только о подстегивающей современность банальной мысли, что дескать надо поспешать, поскольку жизнь коротка и время не ждет. Это тоже своеобразное «свершение всех времен», когда сама жизнь уже не длится и скомкана в противостоящее времени мгновение бесконечного воспроизведения иррелевантного безусловно, а значит — абсолютного одиночества одиночества, лишённого простора.

Это одиночество не относится, а значит, не имеет формы. Его аморфность схватывается искусством. Онтологическая неопределенность выдается за запредельность, когда произведение пребывает в образе чистой незамутненной напряженности, и вся «поверхность», оболочка образа никакого касательства с веществом воплощения не имеет: она всецело определяется собой равнодушно к восприятию, и тем более к возможным переживаниям. И не только в том, что соотнесение с собой делает его произведения герметичными, с вакуумом в себе, как очищенном до последних пределов пространстве, но и в том, что искусство, особенно современное, выражает не человеческие чувства, а веские тяжелые чувства вещей в превращенной форме стоимости, являя обмен как единственную форму выражения. Воображение уничтожено за ненадобнос-

тью, а необходимость подменена нуждой. Форма остановлена и не является процессом.

При этом здесь не одиночество творчества, оставившего в аскетическом порыве движения в никуда весь мир ради универсального развития. Это одиночество оставленного, брошенного, покинутого универсумом. Тотальная жажда несбывшегося. Неспособность умереть, как своего рода бессмертие, поскольку умирать нечему и некому. Забвение настоящего еще при жизни. Взамен — скорость происхождения в беге по движущейся дорожке. Искусство — стационарный тренажер. Бег на месте или электростимулятор, а в общем — конвейер. Модель для сборки стандартных чувств на отнюдь не Гераклитовом потоке.

Иными словами, оно не современно, поскольку следует, тащится за действительностью, опаздывая, не успевая, впрочем, как и философия, вернувшаяся к описанию недействительной действительности, с попытками понять то, что не нуждается в рефлексии, бежит ее; и оправдать, вдаваясь в вымышленные подробности, но не затрагивая сущность, симулируя могучую умственную деятельность за умеренную плату. Гегель, пинаемый всеми кому ни лень со своей смешной, выспренной фразой «логика — деньги духа», не так уж неправ. Ткань бытия расплзается, и в этом зиянии просвечиваются не иные миры, а только подлинность и достоверность одиночества, желающего длиться и обрести протраженность, но наталкивающееся на отвержение бесконечностью.

Одиночество не знает «рядом». Его запредельность в одну сторону.

Его изгнали в не-бытие, и знать не хотят о его существовании.

У одиночества чужая беспредельность. Отрицание не отрицаемого, а отрицающего. У него нет ни прошлого, ни будущего, ни настоящего.

У одиночества нет времени.

И пространства. Только пустота прошлого. Отработанного в одном направлении и воспроизводимого в эпоху всеобщей воспроизводимости.

Человек не одолевает пространства: он отрекается от него. В одиночестве нет события. И произведение искусства имитирует его, участвуя во вселенском мимансе, скрадывая скуку опустошенного вещами времени, в котором задыхаются и тоскуют без причины, где искусство не очаровывает, а разочаровывает, расколдовывает бытие, отягощая чувства тяжелыми, унижающими вещами. Слова как камни забивают горло, перехватывая дыхание. А в мире, несмотря на мелькание явлений, ничего не происходит, и потому искусство берется стать со-бытием, заменив реальность неосуществленным миром. В него можно войти, но невозможно выйти. Возврата нет и нет невозвращения.

Я бы не стал пинать убогое животное современного искусства, испытывая пронзительное чувство жалости. Тем более не призываю очиститься от сердешного, с его бутафорскими страданиями и показательной нищей роскошью,

— пусть себе. В конце концов, убогое существование в качестве приживалки при новых хозяевах — его историческая судьба и сознательный выбор адептов. Именно поэтому обращаюсь к анализу бывания искусства вообще, а не ударяюсь в плоский искусствоведческий структурный анализ отдельных его персонажей, что больше походило бы на поклёп, оговор. Дело в том, что отдельные удачи нон-конформистских бунтов окрашены во все те же тона, что и общее течение, поскольку случайны и оканчиваются ничем. Они ассимилируются «духовным производством» и уцениваются до абстрактного обобщения в преискурранте очередного аукциона под незатейливым слоганом: «Настоящее искусство для настоящих коллекций» («Настоящий Господь для настоящих господ», — Пелевин вполне выразил душок времени).

Возвышенность искусства на торгах характеризуется верхним эстимейтом. В остальном это либо позорное скоростное политизирование в духе национального конкурса на Венецианскую биеннале, либо что-то вроде «России-1», «России-2», Выставки постмедийного искусства с убогой ревизией стереотипов, но огромной самовлюбленностью, рожденной элементарной неосведомленностью, дывысь «Перевірка реальності» (Київ, 2005) или Московской биеннале, где стёб и попса превалируют над искусством, ушедшим в подполье, опять-таки в желании понравиться потенциальному покупателю. (Беру в качестве примера эти «близкие» просторы потому, что здесь, на территории бывшего Союза, еще что-то происходит. На Западе, по крайней мере, в странах-законодателях моды все давно поставлено на поток и превращено в массовое производство штампованных вещей и художников.) Это клиника. Диагноз. Никакими декларациями и постановлениями ситуацию не изменить. Современные произведения искусства — аллергия на время, сыпь, доставляющая досаду, создающая несмертельный дискомфорт, крапивница, которая хотела бы увековечиться в качестве канона и быть обязательной для всех.

При этом искусство нисколько не заблуждается. Оно просто не может заблудиться, четко следуя определенной меркантильной цели и ссылаясь на «презумпцию невиновности». Оно невинно до тошноты и благоразумно до приторности, даже в откровенном хулиганстве, с разрешения властей. Даже в непристойности оно откровенно благопристойно и уж, конечно, благополучно. Холопская преданность и здесь проявляет себя декларацией исключительной благонадежности, с преданным заглядыванием в глаза безглазым администраторам и сусальным, лубочным патриотизмом. Люди искусства настолько зашуганы, что до сих пор ходят строем, причем, по всему миру. Современное искусство это сплошная «петриківка», «хохлома» и «стендинг».

Искусство несчастно, но усиленно изображает благолепие, благо ему это разрешено и предписано делать самим временем, его ангажировавшим. Искус-

ство догматично и декларирует свою позицию прямо по Канту, пытаясь соответствовать моральному закону, утверждая себя как конечную цель существования мира, «высшее благо в мире, возможное через свободу», где «счастье есть то субъективное условие, при котором человек может полагать себе конечную цель, и при этом условии согласия с законом нравственности есть высшее возможное физическое благо, которому необходимо всячески содействовать». Искусство тем утверждает свою необходимость и преднамеренность в качестве моральной причины мира, грубо намекая на свою божественность. Усталая его бравада — пародирование собственной значимости там, где искусство уже ничего не значит. Его мельтешение совпадает с кинематографическим рядом, где каждый момент — кадр фильма о другой жизни, об ином. Здесь вторгается музыкальное восприятие, когда все происходит «здесь-сейчас», и в этом — оправдание современного искусства. Однако вырваться за пределы условности оно не может, и случайность вырвана из контекста, запечатляется как нечто необходимое по праву происхождения. Так случилось, и все тут.

Все совмещается в произвольном, стохастическом монтаже. Алеаторика. Все оправдано игрой случая, возведенного в принцип. Порядок вносит вещь, маркой устанавливая иерархию «личностей» цензурой потребления, уществления и обладания.

Перемести произведения современного искусства из области случайности в пространство необходимости или свободы, и картина разительно изменится. Одно и то же в разных пространствах обретает не только различный смысл, но и различную сущность иного движения, вплоть до тотальности универсального развития, где сходятся все времена как современные, в перерыве постепенности, когда захватывает дыхание и распаиваются пространства, — те, что не предназначены для видения и жизни.

Считаю, что вообще следует отказаться от критики искусства. Оно само по себе критика, более того: всегда натуралистично, с гиперреалистической точностью помимо желания отражает состояние общественных сущностных сил, даже когда в холуйском умилении следует за хозяевами. И не потому, что слишком близки еще попытки администрирования искусства и науки, что продолжается и поныне. Отказ от критики означает отказ от участия в этом балагане. Эмиграция за пределы времени не в порыве чистоплюйства, а потому, что не хочется опускаться до подобного уровня. В свое время обыватель, напуганный фашизмом, очень боялся «дегенеративного искусства» (это «кстати» спасло благополучного и посредственного К. Орфа, главного дирижера Баховских фестивалей, автора «Карамино Бурано» и проч., от забвения. Если бы не уничижительная оценка его творчества официальной идеологией, так бы и писал заказную музыку для гауляйтеров до конца Третьего рейха. Парадокс в том,

что в самих текстах рукописи, найденной в монастыре, были невинные светские, «народные», хотя и несколько фривольные песни, и мелодии их никакogo отношения к музыке Орфа не имели. Впрочем все об этом знают), пытаюсь с помощью доктора Розенберга и Геббельса вернуть себе «кровь и почву», вылепившись от совести. Сейчас фашизм не столь прямолинеен, но свою тотальную основу находит напрямую в «деидеологизированном» искусстве, ставшем тотальной идеологией безыдейности, где атомарность, индивидуальность, унифицированность и однодушие (душа со знаками различия, но в единой униформе, упорядоченная), строятся стройными рядами по ранжиру, готовясь к походу против красоты (ее принято сейчас пинать, отрекаясь и всячески понося, но ни один представитель любого направления в искусстве, ни один искусствовед или «специалист» по эстетике не знает, что такое красота. Известно и поддается употреблению только прекрасное, как выражение вещи, совершенной в своем роде, и предел ограниченных, абстрактно всеобщих уподобленных чувств рассудка. Красота мерцает в человеческих запредельных видениях только как «не это», — движение, которое, несмотря на ее всеприсутствие и открытость, виделось немногим, и то ценой жизни. Красота «нависает» над изолгавшимся миром и враждебна ему своей человеческой природой, совпадающей с развитием универсума. Она не возможна, но действительна. Угроза существования времени вообще, в то время как мир — возможность красоты. И то это — «нисходящая красота», тень ее, отбрасываемая разумом во тьму же аскетического бытия в творении.

Искусство предало себя, и даже миф о себе. Оно всецело искусство по причине. Предмет роскоши. Бесплезная игрушка. Но при этом — абсолютно функциональная. Функция как таковая. Польза сама по себе. Имитация жизни. И это тем горше, что уже бывали времена, когда оно превышало возможность и действительность бытия, превращаясь в переполненное простором пространство человеческого развития, когда предметность прекрасного исчезала, растворялась в пронзительной чистоте чувств, не связанных тоской силы тяжести и ожиданием смерти. Само время становилось уходящим, в превращении сходя на нет.

Критика невозможна еще и потому, что нет предмета критики. Ее бесцеломонность возможна только под сенью существования искусства, о чем высказывался еще Т. Адорно. Я могу понять еще святую параноидальную ненависть Джироламо Савонаролы, сжигающего доски Боттичелли и прочие предметы бесовского искусства, и даже брызгающего слюной Хрущёва, но там была хотя бы истовость и реальное бешенство, сейчас — все бутафория, кроме действительно ублюдочной уверенности творцов в собственной непогрешимости, да и то едва ли. Искусство больше не руководствуется принципом «будь,

что будет», а только девизом «пусть будет хоть что-нибудь». Движение подменяется механикой, упорядочивающей «броуновское движение» случайно возникающих вещей, случайно назначенных быть произведениями искусства, и главное, безмозглыми для вящей непосредственности, под которой понимают онтологичность. Случайность искусства — ругательство в ответ на команду муштрующего мира. «Тюхе». (А. Ф. Лосев, ссылаясь на работу А. Циммермана о «тюхе», замечает, что для Платона «случай» в виде некоей механической причинности присущ только темной, иррациональной материи, до ее формообразования силой демиургического ума, по крайней мере, в «Тимее».)

Все сказанное вовсе не означает, что так не должно быть. Сразу же возникнет вопрос, а как должно, и от этого долженствования пойдет мороз по коже. Искусство ничего не должно. Оно случайно. Но может быть свободным. И скрывается в случае от прямого приказа быть как все. Всего лишь следствие. А значит, жесткий детерминизм. Когда в нем возникает необходимость, то и характер его изменяется, и самые бросовые его реплики, жесты, тряпки, которыми вытирают кисти, пустые тюбики и стертые холсты обретают многозначительность и становятся символическими формами со своей навязчивой открытостью.

Но для того, чтобы искусство стало собой, оно необходимо вынужденно избавиться от своей служебной зависимости, то есть стать необходимостью необходимости (что означает окончательное разрешение мира необходимости от бремени свободой и финал времени вообще). Это возможно либо тогда, когда искусство становится свободным, теряя пределы и сливаясь с всеобщим пространством человеческого развития, не отражая, не объясняя мир, не удваивая, а смешавшись с реальным движением универсума хотя бы как его предчувствие, как то же самое движения в его переживании, либо когда разложение оснований делает его принудительно случайным и безразличным к предметности чувств, в обесчувствовленной «этости» мгновения. Тогда только исчезновение может гальванизировать его кукольные черты, обретая закономерность в тавтологии случайности случайности.

Его современная незначительность, значимость, определяемая только произвольной и случайной стоимостью, капризом рынка или жестко построенной рекламной кампанией, промоушном, дает только одно неоспоримое преимущество — не считаться с ним вовсе, игнорировать вообще и, скажем, писать столь же произвольно об одиночестве современного искусства или, что то же самое, — о свободе без оснований и причинно-следственных связей, о безусловности произведения и абсолютности человеческого чувства, несовместимого в своей свободе с внешней, принудительной случайностью, выполняющей роль необходимости. Вопрос один только, откуда ты это знаешь, если не пере-

жил, а если пережил, то как смог выжить. Пережить такое невозможно. Выжил — значит предал. Это по-своему уникальная историческая ситуация. Всеобщее предательство. Свобода обретенная, с утраченными основаниями, похищенная и захваченная. Захватанная свобода. И это субъективно достаточный аргумент, чтобы свободу принимать в качестве нравственной максимы, не рассуждая, а действуя. Но действовать в свободе можно только свободно, не вторгаясь действием чужим, в насильственном экстазе творчества. Парадокс в том, что свобода есть, а действия свободы нет. Искусство в своих теоретических построениях отказывается от эстетики и тонет в банальностях, беспомощно лепеча о своей не-от-мира-не-здесьности, Божьей искре и свободе по наследству, требуя свободного себе применения, в свободе загнанной в принципиальное небытие ожидания.

Ей не только не-откуда происходить, но и куда исчезать, превращаться некуда. Нет пространства развития. Поэтому эта преждевременная свобода развивается в самое себя, не имея ни малейшей причины, чтобы быть. И, наконец, отсутствие не только надежды, но и самой возможности, вместе со временем, когда всеобщие основания не предстоят, как в случае разрешения противоречий свободы, уходящей в непосредственность становления.

Будь проклята эта уникальность, неразрешившегося противоречия в преддверии красоты, но она в своем тотальном одиночестве есть, и только она — оправдание бессмысленного изведения человеческих сущностных сил в неуправляемой термоядерной реакции движения как такового из ниоткуда в никуда, только в этом оправдание искусства там, где оно просто — ярость происхождения без цели и идеала в порыве простого человеческого.

И это очень похоже (подобие и только) на вечность и бесконечность освобожденной свободы, универсальной всеобщей жизни красоты без меры и предела, хотя и являет ее полную противоположность. Это совпадение (со-падание, падение навстречу, друг в друга) бесподобия с подобным, где нет предела. Одиночество не знает меры. Оно беспредельно. Ему не с чем соотноситься. Оно тотально в своей единственности, которое даже свою единственность знать не может: нет другого. Исключительность его — исключенность смертью при жизни из бытия. Действительное одиночество — «так и никак иначе», никогда иначе. Оно не знает себя и потому «не-в-себе-и-не-для-себя». Оно абсолютное нет. Дискретность как таковая. Время во всей чистоте. Лишенность. Steresis (Аристотель). И с этого надо начинать.

О том, что свобода лежит в основании бытия и не имеет причины, чтобы быть, сама являясь первопричиной и в отпадении от себя первообразом необходимости и случайности, знали в истории философии со времен Платона, неоплатоников, немецких мистиков, вплоть до тщательно муссировавшейся этой

идеи в русской религиозной, и не очень, философии. Вдаваться в историю вопроса смысла нет. Один перечень славных имен занял бы множество томов. Вопрос о том, что Божественное творение происходит из ничто, которое есть онтология Бога, очень занимательно расписан еще у Отцов Церкви в тончайших диалектических построениях. Проблема в том, что свобода Бога случайна, а из случайности нельзя заключить к необходимости. Свобода деспотична по отношению к бытию. Вместе с актом Творения приходит зло. Ну и так далее в роскошных решениях споров о Теодицее, которые снимают вопрос непостижимым образом, мистически абстрактным волевым усилием. Своего рода малая теодицея знакома в опыте каждого, кто когда-либо проникался экстазом творчества, которое тоже — творение мира из ничего, что неплохо для мира жестких причинно-следственных связей, поражающих нуждой и нищетой чувств все имеющееся пространство и приводящих к бесспорным «истинам» вроде «все тщетно», «все суета сует и всяческая суета» и т. д. в вынужденном оправдании смерти и «конца света», в нынешнем изложении «конца истории» и прочих радостей, что все же это когда-нибудь кончится. Это предчувствие смерти с возможным «опосля» спасением, заставляет суетиться, как будто творчество дарит вечность.

Речь не об этом. Удивительно, как возможна онтология свободы без Бога, если она выводится из не существования, а только из самой себя. Это не предустановленная свобода, не предзаданная. В Боге свободы нет. Она должна уйти в основание, и только там, исчезнув вместе с несвободой, разрешить не только проблему совпадения истины, добра и красоты, не только сама свобода должна перестать быть проблемой, но и устранить власть времени, свернув в его первозданность той самой деятельностью, которая его к жизни вызвала.

В абсолютной Красоте, атрибутом которой является безусловная свобода, исчезающая в основании, действительно существования нет — только чистая сущность, совпадающая в самопорождении с самостановлением универсума. Укорененность в меоне, в ничто, присутствие которого заставляло биться в религиозном экстазе Я. Бёме и захлебываться словами Н. Бердяева. Да и Восток не остался равнодушен к ничто.

Здесь же имеет смысл то, что случайность, припадкам которого подвержено искусство, в падучей создавая иные миры, несет на себе печать отверженности, отчуждения, — но отвержения и отпадения от свободы, чей отблеск играет на них остаточным светом. Произведения здесь мера не красоты. «Сослучайное и приснослучайное» (Лукианов «Торг жизнью»: «Трудовая пчела», 1759). Прекрасное есть мера безобразия, безобразности: предел падения, вплоть до оскорбления существованием бытия, которое, как известно, для человека «вторично», создаваемо по отношению к непосредственному

движению деятельности, и потому, строго говоря, несущественно. Поэтому современного искусства не существует. Искусство всегда несовременно, несвоевременно. Оно либо есть, либо его нет, и стремится оно к вечному исчезновению, оставаясь в нем, тоскуя по вечному движению в не-сущем, постоянно ощущая клеймо тварности и совлекая его, стыдливо избегает человеческих чувств, живясь ими. Однако самое большее, что оно может — быть «объективным духом», почти по-человечески привязываясь к своему времени, которое для него изначально чужое.

Искусство согласно быть временным. Создавать успокаивающие обывателя произведения, что-то вроде плюшевых подушек-думочек, интерьера с золотыми унитазами, обслуживать массового потребителя самым непотребным образом, сдерживая брезгливость, согласно на все, но ни на мгновение не забывает о своем предназначении, готово в любую минуту пустить кровь времени. А пока оно перманентно кончает жизнь самоубийством, размениваясь по пустякам, раздрызгиваясь в случайных связях с миром вещей и продаваясь по дешевке. Большая окружная дорога современного искусства оживлена как никогда.

Это ни в коей мере не морализаторство. Кто-то продает рабочую силу, кто-то интеллект, «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать...», почему бы не торгануть телом или душой. Не об этом. Не о стыде, не о совести («попы стыдились своих проповедей, но не усовестворялись», — писал где-то Н. Гиляров-Платонов) с ханжескими елейными речами. О том, что есть другая жизнь, не продажная, человеческая, где чувства укореняются не в разломе бытия в потрясенности, не в зазоре, в просвете, видится одна беспросветность, и сами чувства зазорны, нет — о чувствах, об универсальном чувстве, превращенном в непосредственное движение универсума, где отпадает нужда в превращенных формах искусства, покинувшего свой затхлый мир и учащегося заново дышать опасным светом не опосредованной беспредельной красоты, не расчлененными корявыми перегородками особенных особей, обособленной индивидуальности (как инвалидности), тонущей в нужниках и отстойниках массового одиночества.

Вторичная свобода, которую ощущает одиночество, является отвратительным отказом от нее. Есть два пути: преодолеть свободу в универсальном движении, и тем лишив основания не-свободу бытия в обществе, освободив материю в разрешении противоречия ее и духа, или второй путь, — отпасть в не-свободу на основании собственно свободы, равнодушной к покиданию. Отрицание свободы без снятия. В одиночестве существования без бытия.

Всеобщая универсальная свобода одолевает свои границы и преобразует ожидание в действие, которым разрешается отношение непосредственным движением, снимающим ограниченность «я», вскрывая пространства и затап-

ливая светом катакомбы современного искусства, перевода его в иную светоносную стихию.

Это никогда не бывавшее чувствовалось всегда. Современное искусство «канаёт» существованием, оно всегда в конце, когда всё в прошлом, тогда как сущность искусства — быть всегда сначала — и его не покидало, пребывая в его абсолютном становлении началом вечной жизни, не продолжающегося временем, но и не поработая его. В этом движении единства бытия и ничто, само начало теряется в абсолютной беспредельности, но в этой потерянности, растерянно и неверно проступает красота, восстанавливая поруганные, повапленные, похороненные оболганные произведения, переполняя их свободой, которая им не свойственна. Они теряют границы и особенности в едином переживании и это вовсе не религия красоты, но самое обыденное ее пре-бывание. Красота всегда накануне себя и для нее нет иного, нет «вне». Нет прошлого и будущего. Противостояние красоты с прекрасным, антагонизм, превращающий саму свободу в борьбу со временем, оканчивается, поскольку любой фрагмент прекрасного воплощает в своей реальности всю красоту без иррационального остатка. Логика детерминированного мира с угрюмыми предписаниями целеполагания снимается в ином, но снимается всецело в абсолютном снятии, так как утрата даже этой, изжившей себя исторической рудиментарности, ведет к ущербности. Прошлое видоизменяется, сохранив историю своего восхождения и происхождения.

И все это невероятно скучно, как писарство и чистописание (частописание, частнописание) вместо литературы. Пустая риторика долженствования, сопутствующее любой ограниченности. Тут срывается стереотип восприятия, проецирующий наше видение на то, что нам еще недоступно, — нам, живущим во времени. Так, все знают известное «в человеке все должно быть прекрасно...» Но мало кто помнит контекст, в котором..., ну, и так далее. Ведь ужас в том (испытать его может только человек не циничный), что все это говорит вдрызг пьяный Астров в «Дяде Ване»:

«Астров. Я сегодня ничего не ел, только пил. У вашего отца тяжелый характер. (достает из буфета бутылку.) Можно? (Выпивает рюмку.) Здесь никого нет, и можно говорить прямо. Знаете, мне кажется, что в вашем доме я не выжил бы ни одного месяца, задохнулся бы в этом воздухе... Ваш отец, который весь ушел в свою подагру и в книги, дядя Ваня со своею хандрой, ваша бабушка, наконец, ваша мачеха...

Соня. Что мачеха?

Астров. В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и душа, и мысли. Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой — и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие...»

Мы уже задохнулись в духоте времени настолько, что нам близки герои Чехова. И красота у нас праздная, или того хуже — исполняющая трудовую повинность. Однако важно другое, если так видится искаженно прошлое не меняющегося формально со временем текста, то на что можно надеяться, пытаюсь разглядеть будущее настоящее. Одностороннее отношение формальной бесконечности, отслаивающей время от времени, строится на пустой случайной форме субъективного без обратного отношения, как потустороннее конечного, а наяву — дискретность как таковая, «нетость», занятая вечным продуцированием своего отсутствия как тотального единства прогрессирующего одиночества.

Кстати, то же самое и с Горьким с его саркастическим: «Человек — это звучит гордо!», сказанной среди рвани в ночлежке, на дне.

И с Достоевским Федор Михалычем (издевающимся над человечеством). Ведь знаменитый разговор о свободе и о «единственной слезинке замученного ребенка», о которой так пекутся все, исполняющие службу пристяжных уболывателей за духовность, взамен интеллигенции, к общему удовольствию происходит в грязном трактире, под ушицу, расстегайчики, опосля положенного, сыто цыкая зубом, среди шастающих половых, под пьяный смех и звон бутылок... Красота спасет мир, и прочие благоглупости, оправдывающие скотство нынешнего мира. «Идея Бога после печей Освенцима неприлична».

Однако все эти страдания кровососущей великой литературы становятся для нашего времени оправданием низости и подлости, призывающей бунт против красоты (которую не знают, знать не хотят, но истово ненавидят за ненадобностью, за инаковость, за непохожесть, любя свою ненависть, пытаюсь иронизировать над тем, что здравому, безмозглому смыслу недоступно), только без дьявольской гордыни. Красоту не затронешь, ее попросту не увидишь. Любость к героям Достоевского — простое свидетельство перерождения сердца.

Современное искусство в массе своей просто фиксирует этот распад, движение вспять, вырождение самого движения. Из этого не следует, что бунтовать не надо. Наоборот, взламывать мертвый порядок, возрождая если не самую свободу, то хотя бы пространство ее.

Но искусство больше не действует, как отработанный механизм, вращаясь вхолостую, потому что само время стерлось. Случайное искусство всегда по поводу. Оно имеет обыкновение. Построено не на исключительном, а на типичном: на повседневной безглазой, бесхарактерной массы потребителей. Трудно решиться вообще что-либо высказать, вызывая движение там, где только трущиеся мнения пересыпаются в случайных совпадениях.

Искусство стало болтливым. Оно забалтывается литературными наемниками, нанятыми за умеренную плату для объяснения того, что может быть без

названия. Произведения становятся плохими иллюстрациями к комментариям, даже если они музыкальные. Поденщина компилятивного искусства привела к клинической смерти искусства и философии. Радоваться нечему. Чувства при смерти.

Конечно, можно утешать себя, копаясь в завалах истории, что «понимание необходимости случайности — это я начал говорить о другом, — само по себе необходимо», — как выразился В. Шкловский, и принимать все как должное, разбиваясь в кровь о собственные пределы, довольствуясь простым представлением, что дальше пока пути нет. Не-сопротивление тоже путь. Бесстрастность с претензией на незамутненность чувствами похожа на правду. Торговать, как все, лежалым товаром под вывеской: «Торговля жизненными потребностями и прочим мешаным обходом» (И. Эренбург «Виза времени» о закарпатских вывесках). Можно и так. Оставаясь в мифологии понятия и в очаровании идеального-незавершенного.

От искусства нельзя требовать понятности и современности. Оно и так не в себе. Пребывает в неравновесии сознательного заблуждения, изображая разгул и вольницу динамики когда-то-движения. Наивное сознание искусства, инфантильность, возведенная в культ, выстраиваются на приспособительских реакциях. Искусство не машина для отражения: за его видимостью зеркальной поверхности выстраиваются еще зеркала.

Опыт искусства всегда негативен. Он ослепителен, и произведение выстраивает свою топографию наощупь, наослеп.

Произведение желает бессмертия как счастливого конца. Поэтому искусство отражается в чувствах, а они полностью простираются в свободном, свободном времени, являясь всецело нервной системой общественных отношений.

Предчувствие катастрофы оживляет искусство, делая его антиномии действительными. Всегда накануне.

Произведение отречется от чувств, лишь бы сохранить свое одиночество, потому что случайность проще, не стоит усилий и оставляет видимость спонтанности. Но так кажется только дилетанту. Любой профессионал знает, какие колоссальные, тотальные, ценой жизни усилия необходимы, чтобы сдвинуть всю неподъемную инертную массу исторического, заставить превращаться пространство в творении, в логику времени. Произведение обретает случайную самостоятельность только в формальном антагонизме субъекта и объекта на ничейной территории и пытается закрепить это пространство как законченное, как мгновение-на-все-времена, навсегда.

Свобода, которая для искусства выступает принципиальной незавершенностью, а не открытостью, провоцирует его к происхождению, заставляя изменяться по причине свободы, и тем относиться к себе опосредовано, утверждая

и оправдывая относительность существования. Здесь уже оно не властно в себе. Да и не в искусстве дело. Оно перестает быть творцом вещей, и либо тихо угасает в прикладных дизайнерских выходках, стремясь стать как можно более нелепым в претензиях на оригинальность, либо свободно переходит к производству процессов, движений и становлений, руководясь бессознательной, имманентной свободой случайного, которая сопровождает искусство, как «вина за несодеянное».

Это метафизический предел современного искусства, дальнейшее бытие которого полностью зависит от принципиальной смены общественных отношений, обобществление, а не овеществление коих может выпустить искусство из камер-одиночек рабочих домов. И это еще не значит, что обращенная свобода не убьет искусства, привычного к тухлому пространству, нарисованному низкому небу «разочарованных плебеев». Плебеев не по происхождению, а по способу жизни, построенном на отказе от свободы.

Независимость от свободы — проявление господства действия, построенного на детерминации, опознании причины, которая могла бы избавить от необходимости принимать решения, переложив всю ответственность выбора на социальную связь, бессильную что-либо изменить и выступающую по отношению к художнику фатумом, избавляющим не только от свободы, но и от необходимости.

Произведение, вызывающее к созерцанию, выступает как пауза, передышка во времени. Образ отвлечен от воплощения, и бытие произведения не зависит от понятия, доказывая свою неустроенность в случае, открывшемся спонтанности наличного бытия. «Идеальное и реальное основание суть одно и то же в понятии действительности», — говорил И. Г. Фихте, вот только современное искусство такого основания не имеет, оно не только не действенно, но и не действительно, отказавшись от чувства в пределах даже не ощущения, а его понятия, заменяемого произвольно, по случаю.

Стремясь стать бесподобным, искусство разрушает самобытность, приспособляясь к внешней причине, по принуждению исполняя функцию, но переставая быть собой, вступая в сговор с «анти-искусством», то есть прикладной тенденцией идеологии, выполняющей репрессивные функции, как элемент карательной машины государства. Да и сама философия в целом, любая эстетическая теория в частности все больше прибегает к вялотекущим аргументам, защищающим автономную «волю» индивида, исполняющего роль в маске тотального самоотчуждения.

Печально и то, что все это носит объективный обезличенный характер, который невозможно изменить никакой оригинальностью, уникальностью и самодостаточной аскезой. Изменяется не только смысл категорий, но и самое их

звучание. Ты тонешь вместе с массой в баросфере индивидуности, погруженной в чуждую, агрессивную среду, и в лучшем случае силы уходят на сопротивление этой вязкой субстанции, а в остальном видоизменяются проблемы, решать которые уже не хочется. Так как угасает интерес к свободе у обывателя, так же угасает интерес к непостижимым проблемам, которые были поставлены, но теперь смутно светятся, будто умершие звезды, где-то вдали сознания.

Все близкое — внутри. Снаружи — даль.

Однако давку в этой тесной яме

нутра никак не выразить словами.

А этот остров в море — не звезда ль

Пространством позабытая, хотя

она на гибель им обречена?

(Р.-М. Рильке)

Субъективность обретает черты поработанного мира, где искусство упрямлено, и внешняя, причиненная необходимость несет только обреченность ожидания. Случайность, взятая в-себе-и-для-себя-бытия, обозначает только пустоту абстрактного вульгарного отрицания.

Из этого очень трудно создавать жизнь.

Современное искусство безошибочно. Оно разучилось ошибаться. Это бесстрастная фиксация, добывающая чувства тем, что их пытаются сделать непреходящими, остановить навеки.

Искусство надоедливо, назойливо как зубная боль. Реклама патентованного средства эту боль не снимает.

Странно, но отупеть можно, только потеряв чувства, а не разум.

Искусство отделяет чувства от ощущения интервалом молчания произведения противопоставлением чувствующего и чувственно воспринимаемого вне времени, полагая форму, остановившую время в качестве границы.

Вечность произведения, подобна себетождественности Я, которое в любое мгновение может окончиться, и эта окончательность, открытая всему оставленному, откровенна всем своим существом с претензией на очевидность. А она не видна. Искажена гримасой ожидания света, устремляющегося в этот проран быванием. Чувства к восприятию не готовы. Они не готовы к себе. В растерянности застывают среди вещей, которые не в силах узнать, потому что привыкли к иному движению, «не-иному», оставляющему мою свободу не вовлеченной в предуготовленное пространство произведения. Это требует чистого общения без утраты, во взаимовозникновении. Но именно это в одиночестве случайной свободы невозможно.

Поэтому задача трансцендентальной эстетики однозначно не формулируется. Она тяготеет к описанию этой затянувшейся агонии искусства, корчаще-

гося в дезинтеграции общественного пространства, ощущая физически распад, но утратив порог боли. Тема эта неисчерпаема, но бесплодна и предназначена профессиональным садистам.

Бессмысленно также давать советы, как избежать искусство от мучений. Эвтаназия — не для эстетики. Не ей облегчать участь, равно как и гадать о дальнейшем.

Есть известный изыск в описании реанимационных мероприятий, создании инструкций по воскрешению и реабилитации искусства. Но мелочно гадать о будущем, которого нет.

Требуется известная смелость, чтобы от простой пространной констатации смерти (это может и делает любой балующийся или промышляющий искусством эстет), перейти к устранению ее причин. Это вне компетенции искусства и соответственно эстетики, которая к таким частностям отношения вообще не имеет.

Так о чем же идет речь. О том же, что и всегда. Об изменении не только характера общественных отношений и мира, как морга бытия, но и о смене оснований, изменении способа производства и уничтожении частной собственности, только и всего. Мир все равно изменяется по внешне-необходимым законам, порождая случайное существование. Следует заставить его двигаться соответственно универсальности движения, где мерой целесообразности является абсолютная красота. Пока это в большинстве только лозунги и заклинания, бессильные что-либо изменить. Даже универсальная теория не спасет, но по крайней мере, позволит жить в полном сознании своей гибели, хотя бы в предчувствии красоты и неприятии, навязанной охлократией, унитарности.